

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ

Programa de Pós Graduação em Filosofia
Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea
Linha de Pesquisa: Metafísica e Conhecimento

CÉLIA MACHADO BENVENHO

O PENSAMENTO TRÁGICO NO JOVEM NIETZSCHE:

Metafísica, Conhecimento e Redenção

Toledo-PR

Junho/2008

CÉLIA MACHADO BENVENHO

O PENSAMENTO TRÁGICO NO JOVEM NIETZSCHE:

Metafísica, Conhecimento e Redenção

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, Linha de Pesquisa: Metafísica e Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.

Toledo-PR

Junho/2008

Catálogo na Publicação elaborada pela Biblioteca Universitária
UNIOESTE/Campus de Toledo.

Bibliotecária: Marilene de Fátima Donadel - CRB – 9/924

B478p Benvenho, Célia Machado
O pensamento trágico no jovem Nietzsche : metafísica,
conhecimento e redenção / Célia Machado Benvenho. --
Toledo, PR : [s. n.], 2008.
141 f.

Orientador: Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. Campus de Toledo. Centro de
Ciências Humanas e Sociais.

1. Filosofia alemã 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-
1900 - Crítica e interpretação 3. Metafísica 4. Tragédia 5.
Conhecimento 6. O Trágico 7. Drama grego (Tragédia) -
História e crítica 8. Estética I. Frezzatti Jr., Wilson Antonio,
Or. II. T.

CDD 20. ed. 193

CÉLIA MACHADO BENVENHO

O PENSAMENTO TRÁGICO NO JOVEM NIETZSCHE:
Metafísica, Conhecimento e Redenção

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, Linha de Pesquisa: Metafísica e Conhecimento.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Scarlett Zerbetto Marton
USP- Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eládio Constantino Pablo Craia
UNIOESTE- *campus* de Toledo

Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.
UNIOESTE- *campus* de Toledo

Toledo, 25 de junho de 2008.

Para Maureu, Daniele, Eduardo, Germano e Ana Luísa, *que muitas vezes ficaram em segundo plano, mas sempre estiveram presentes nas entrelinhas deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

A *Wilson Antonio Frezzatti Jr.*, pela incansável orientação deste trabalho e, especialmente, pelo incentivo e amizade.

À UNIOESTE e aos professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em Filosofia, nível Mestrado, pelo apoio recebido.

À CAPES, pelo apoio financeiro recebido para a realização deste trabalho.

A *Maureu*, pela amizade, constante apoio e incentivo para que este trabalho se realizasse.

À minha família, pelo incentivo.

A todos os meus amigos pela amizade e compreensão pela ausência.

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 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... Nesse sentido tenho o direito de considerar-me o primeiro filósofo trágico – ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista. Antes de mim não há essa transposição do dionisíaco em um pathos filosófico: falta a sabedoria trágica (EH/EH O nascimento da tragédia, § 3).

Minha fórmula para a grandeza no homem é amor fati: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas amá-lo... (EH/EH Por que sou tão inteligente, § 10).

BENVENHO, Célia M. ***O Pensamento Trágico no Jovem Nietzsche: metafísica, conhecimento e redenção.*** 2008. Dissertação de Mestrado em Filosofia – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.

RESUMO

O pensamento trágico enquanto reflexão filosófica sobre a condição humana faz parte de todo um movimento de valorização da arte grega antiga pelos alemães no final do século XVIII. Apesar disso, Nietzsche se apresenta em seus últimos textos como o primeiro filósofo trágico. O objetivo deste trabalho é entender e justificar essa afirmação de Nietzsche, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único. Qual a novidade apresentada por Nietzsche na sua interpretação do trágico que o definiria como primeiro filósofo trágico? Tentaremos mostrar que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por possibilitar, ao mesmo tempo, uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao socrático e uma redenção. A filosofia trágica de Nietzsche, enfim, permite a afirmação da existência sob um ponto de vista estético, ou seja, possibilita uma justificativa estética da existência.

Palavras-chave: apolíneo – dionisíaco – trágico – metafísica – conhecimento.

BENVENHO, Célia M. *The tragic thought in the youth Nietzsche: metaphysics, knowledge and redemption*. 2008. Dissertation of Master Degree in Philosophy – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Tutor: Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.

ABSTRACT

The tragic thought while philosophical reflection about the human condition makes part of a whole movement of valorization of the old Greek art for the Germans in the end of the century XVIII. In spite of that, Nietzsche comes in his last texts as the first tragic philosopher. The objective of this work is to understand and to justify this statement of Nietzsche, even though his thought about the tragic, although it is one of the best knowing among us, it is not the only one. Which innovation is presented by Nietzsche in his interpretation of the tragic that would define him as the first tragic philosopher? We will try to show that, to Nietzsche, the tragedy is a piece of art considered supreme for making possible, at the same time, a metaphysics, a knowledge opposed to the socratic and a redemption. Nietzsche's tragic philosophy, in the end, allows the affirmation of the existence under an aesthetic point of view, which means, it makes possible an aesthetic justification of the existence.

Keywords: apollonian – dionysiac – tragic – metaphysics – knowledge.

SUMÁRIO

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA	10
INTRODUÇÃO	11
Capítulo I	
O TRÁGICO E A TRAGÉDIA	26
Capítulo II	
DIONISO E APOLO: “antagonismo e aliança”	60
Capítulo III	
O TRÁGICO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA.....	95
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS	137

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Adotamos, para a citação das obras de Nietzsche, a convenção proposta pelos Cadernos Nietzsche. As siglas em alemão são acompanhadas de siglas em português para facilitar a leitura das referências e são as seguintes:

DW/VD – *Die dionysische Weltanschauung* (Visão dionisíaca do mundo);

GT/NT – *Di Geburt der Tragödie* (O nascimento da tragédia).

CV/CP – *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* (Cinco prefácios para cinco livros não escritos).

PHG/FT – *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (A filosofia na época trágica dos gregos).

Za/ZA - *Also sprach Zarathustra* (Assim falou Zaratustra).

EH/EH - *Ecce Homo*.

INTRODUÇÃO

Em *O nascimento da tragédia*, livro escrito durante a guerra franco-prussiana, de 1870 a 1871, Nietzsche constrói, em confrontação com a tradição filológica em que foi formado, seu pensamento sobre os gregos e a tragédia, representando, assim, a culminância de um processo já iniciado com textos anteriores.

Por meio deste livro, Nietzsche insere-se no projeto de política cultural na Alemanha, projeto existente desde o final do século XVIII, um movimento que apresenta uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia, a partir da valorização da arte grega e a necessidade de sua retomada pela arte alemã. Neste livro de Nietzsche há uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha sob um ponto de vista que se contrapõe às leituras feitas até então.

Guiados pela preocupação de se encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia na modernidade e tendo como modelo a tragédia grega antiga, tanto estetas como filósofos realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Dentre essas análises, é possível identificar dois pontos de vista diferentes: uma análise poética da tragédia, baseada em Aristóteles, e uma filosofia do trágico tendo como ponto de partida Schelling.

Acreditamos que Nietzsche se coloca como um crítico de toda essa tradição, tanto da análise poética da tragédia como das análises feitas pelos filósofos trágicos, tanto que afirmará, em seus últimos textos, ser o primeiro filósofo trágico (Cf. EH/EH, *O nascimento da tragédia*, § 3) e que uma nova teoria da tragédia exige um novo conceito de trágico, em que o conteúdo trágico deverá ser pensado sem referência à forma da tragédia, seja ela antiga ou moderna.

Segundo Nietzsche, há uma má interpretação da tragédia desde Aristóteles, má interpretação que prossegue até sua época. Trata-se de interpretações diversas que se resumem a tratar a tragédia sob um ponto de vista moral, ponto de vista no qual a finalidade última da tragédia seria a purificação de ações “socialmente” incorretas. Mesmo quando os filósofos chamados “trágicos” se propõem a estudar a tragédia sob um ponto de vista ontológico, ou seja, tratar o trágico como um fenômeno, como algo que se relaciona ao ser, que expressaria o modo de o ser se relacionar com o mundo, acabam realizando uma interpretação

errônea da tragédia. Já na *Introdução à tragédia de Sófocles*, escrita no verão de 1870, Nietzsche afirma referindo-se à tragédia *Édipo rei*, tida como uma tragédia-modelo:

Aqui, é permitido questionar se o conceito de trágico não seria mal interpretado, na medida em que não podemos alojar a tragédia grega nele. Em geral, este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral, acrescido de um ponto de vista jurídico humanamente limitado; a encenação de uma tragédia assemelha-se a um tribunal de júri: o espectador é exortado a aceitar a punição que o poeta sugere ao transgressor. A aplaudir sua súplica (NIETZSCHE, 2006, p. 39-40).

O objetivo deste trabalho é, portanto, entender e justificar essa afirmação de Nietzsche de ser o primeiro filósofo trágico. Assim, uma pergunta central se-nos apresenta: – Qual é a proposta de interpretação do trágico de Nietzsche que o definiria como primeiro filósofo trágico?

É através da compreensão da tragédia que Nietzsche acredita ser possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que o guiava, pois a tragédia, segundo ele, se apresenta como uma analogia do mundo. Por meio dela, os gregos expressavam sua própria existência. Através do conhecimento do modo como a tragédia foi constituída ter-se-ia uma compreensão de como o povo grego, essa raça tão invejada, que mais seduziu para o viver, conviveu com os problemas da existência e, apesar de tudo, a eternizou; como reagiu diante da dor e do sofrimento que tanto marcaram sua vida, tornando seu modo de viver uma sabedoria de vida.

Para termos uma compreensão maior dos temas abordados por Nietzsche em sua concepção de trágico e entender o porquê de suas críticas, julga-se necessário um estudo sobre a origem e a evolução da tragédia grega.

Dentre as criações do povo grego, a tragédia é, talvez, a mais alta e ousada. Como gênero literário que toma o mito como fonte de inspiração, a tragédia teria sido instituída na Grécia durante o século V a.C., um período marcado por grandes conquistas, pois as cidades gregas atingiam o momento de maior esplendor e riqueza, mas também período histórico marcado por conflitos abertos e lutas violentas. É, portanto, um tipo de arte que surge ligada a um momento histórico especial, às características de um povo, sendo assim uma expressão deste povo.

Em sua origem, no entanto, a tragédia se diferencia muito da configuração assumida no século V a.C., quando se torna uma apresentação pública. E, embora tenha havido tentativas diversas para definir sua origem,¹ há um consenso de que ela nasceu dos arcaicos rituais ao deus Dioniso, nas chamadas Grandes Dionisiacas, rituais que se realizavam nos meses de março e abril em homenagem ao deus, tendo seu apogeu durante a época da democracia ateniense.

Outro aspecto que liga a origem da tragédia ao culto dionisíaco é o uso da máscara. A máscara era um dos principais símbolos de Dioniso, que era, ele próprio, o deus-máscara. Usar máscara é encarnar o deus que ela significa. Transformando o exterior, a máscara transfigura o interior, permitindo, a quem a usa, o desempenho de funções próprias de um ser divino ou demoníaco. A máscara permitia que um único ator, o protagonista, desempenhasse sucessivamente vários papéis e promovia todo um jogo de diferenciações que permitia o desfile no palco de diversas identidades essenciais ao desenvolvimento das formas dramáticas apresentadas na tragédia. Em relação a essa descrição da tragédia, é pertinente investigar um pouco a caracterização do deus Dioniso. Iniciemos pelo mito.

Dioniso, conhecido como o deus do êxtase (“ficar fora de si”) e do entusiasmo (“ser tomado pelo Deus”), é um deus “novo” na *polis*, considerado a 13ª divindade olímpica, pois não era filho somente de deuses, mas filho de Zeus com uma mortal. Mesmo descendente de uma mortal, conseguiu, no entanto, a imortalidade. Também chamado de *Bákkhos* (Baco), tornou-se, a partir do século VI a.C., um deus essencialmente do vinho, do delírio místico e do teatro. Seu mito é complexo porque é formado por elementos diversos, provindos de locais diversos, entrelaçado de tradições orientais, gregas e romanas.

Dioniso tem vários epítetos, que são os seguintes: a) *Iaco*: *Iakkhos*, avatar de Dioniso, provém de *Iakkhé* “grande grito”, exclamação ritual da qual nasceu a idéia da presença de um daímon (gênio) no cortejo dos Iniciados, o místico

¹ Segundo Lesky (1996, p.72), as trevas que cobrem as origens da tragédia só podem ser transpostas com hipóteses, ou seja, não se pode afirmar com segurança qual sua verdadeira origem. Há, no entanto, dois elementos básicos, encontrados desde os primórdios, que conferem à tragédia um cunho essencial: Dioniso e o mito. “Com a vinculação entre a tragédia e o culto de Dioniso pisamos em terreno firme”.

Iaco. Conduzia a procissão dos Iniciados nos Mistérios de Elêusis,² identificado misticamente como Baco, projetando a alma coletiva e a expressão do entusiasmo de que era tomada a multidão dos peregrinos em marcha para Elêusis; b) *Brômio* (*Brômios*): epíteto mais freqüente nos hinos que imitam os cantos litúrgicos entoados em seu culto. Significa “estremecimento”, frêmito, ruído surdo e prolongado. Harmoniza com agitação e temor que assinalavam o estado de transe com a presença do deus que se apossou de seus adoradores; c) outro epíteto é Zagreu, assim chamado o deus do êxtase e do entusiasmo no mundo mediterrâneo, Ilha de Creta, também conhecido como o primeiro Dioniso. Trata-se de um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, deus das potências geradoras.

O primeiro Dioniso, ou Dioniso Zagreu, nasceu da união entre Zeus e da mortal Perséfone.³ Era muito querido por Zeus, sendo considerado como sucessor do pai no governo do mundo, mas foi contrariado pela *Moirá*. Para protegê-lo de sua esposa-irmã, Hera, que queria matá-lo, Zeus coloca Zagreu aos cuidados de Apolo e dos Curetas,⁴ que o criaram nas florestas do Monte Parnaso.⁵

Hera, no entanto, descobre seu paradeiro e ordena aos Titãs que o raptem. Dioniso tenta escapar metamorfoseando-se em várias formas, mas é surpreendido como Touro e raptado pelos Titãs, que o despedaçaram, cozinham suas carnes num caldeirão e as devoraram. Ocorre, no entanto, que seu coração, que ainda palpitava, foi salvo por Palas Atena.

² Mistérios eram cerimônias secretas em homenagem a alguma divindade, pois, etimologicamente, mistério em grego significa “coisa secreta” (BRANDÃO v.1, 2000, p. 295). No caso dos Mistérios de Elêusis, eram feitos em homenagem à deusa Deméter, que era a mais popular e venerada das deusas gregas, nos quais eram tratados as aventuras e sofrimentos de Deméter e sua filha Perséfone quando esta foi raptada por Hades. A descida (catábese) de Perséfone ao Hades e sua subida, retorno (anábese) para junto de sua mãe, provocaram a instituição dos célebres Mistérios de Elêusis.

³ Do grego Persephóné, também chamada de Core, filha de Zeus e Deméter. Foi raptada por Hades, rei do mundo subterrâneo, irmão de Zeus, e seria resgatada completamente se não tivesse sido obrigada, por Hades, a comer uma semente de Romã, símbolo da fertilidade, o que a impedia de deixar a outra vida, pois a alimentação tem força decisiva de fixação. Chegando a um consenso, Perséfone viveria um terço do ano com Hades, o que correspondia ao inverno, e o restante com a mãe, no Olimpo e na terra.

⁴ Divindades secundárias que, paradoxalmente, foram fulminadas por Zeus quando raptaram outro filho seu a mando de Hera.

⁵ Montanha da Fócida, noroeste de Atenas, morada de Apolo e das musas.

Segundo uma versão, esse coração teria sido engolido pela princesa tebana Sêmele, que se tornaria grávida do segundo Dioniso. Há outra versão que diz que Zeus engole o coração e fecunda a mortal Sêmele. Neste caso, esse seria o Dioniso Iaco, que conduzia a procissão dos iniciados nos Mistérios de Elêusis.

Hera, descobrindo a gravidez de Sêmele, resolve eliminá-la. Transforma-se em ama da princesa tebana e aconselha-a a pedir ao amante que este se lhe apresentasse em todo seu esplendor. Zeus avisa-lhe que isso lhe seria funesto, mas, como havia jurado jamais contrariar seus desejos, satisfaz sua vontade. Ao apresentar-se com seus raios e trovões, o palácio incendeia-se e Sêmele morre queimada ou, segundo outra versão, fulminada.

Zeus recolhe o feto do ventre de Sêmele colocando-o em sua coxa para completar a gestação, o que confere a Dioniso uma divindade, tornando-o imortal, pois é uma emanção direta do pai. Do contrário, se tivesse nascido de Sêmele, que era mortal, participaria da natureza humana, ou seja, seria um mero mortal. Ao nascer, Dioniso foi confiado por Zeus às Ninfas⁶ e aos Sátiros⁷ do monte Nisa. Temendo novo ataque de Hera, o jovem Dioniso vivia escondido numa gruta sombria, cercada de frondosa vegetação, especialmente videiras, de onde pendiam cachos de uvas. Certa vez espremeu as uvas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte: estava criado o vinho. Bebendo uma grande quantidade, Dioniso, as Ninfas e os Sátiros começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos e, embriagados pelo delírio, caíram por terra desfalecidos.

Em Atenas, e por toda Ática, era realizada, a cada ano, uma festa do vinho novo, em que os participantes se embriagavam, cantavam e dançavam freneticamente à luz de archotes e ao som de címbalos, até caírem. Os participantes

⁶ Divindades secundárias femininas que presidiam a reprodução e a fecundidade dos animais e vegetais (inclusive os homens). Misturando-se à umidade do ar, da água e das florestas, exerciam poder fertilizante e nutritivo. Suas fontes sagradas curavam e davam impulso à coragem e à nobreza dos atos. Não eram imortais, mas eram sempre jovens.

⁷ Filhos de Hermes, simbolizam as forças incontroláveis da natureza vegetal e animal. No início eram descritos com a metade inferior do corpo em forma de cavalo ou como bode. Seres bestiais, preguiçosos, covardes e sensuais, que aterrorizavam os pastores e viajantes. Depois, eram descritos como seres jovens e doces, travessos e maliciosos, interessados em música e dança, conservando da forma animal apenas as orelhas pontiagudas, chifres e pés de cabra.

vestiam-se de sátiros, que popularmente eram concebidos como “homens-bodes”,⁸ tal qual os companheiros de Baco.

O ritual consistia em procissões e em sacrifícios ao deus Dioniso, ao som de um canto e utilização de máscaras. Esse canto era o Ditirambo, um canto feito de elementos alegres e tristes, que narrava os aspectos mais dolorosos e também mais felizes da vida de Dioniso. Do grego *dithyrambos*, era uma canção coral, cujo objetivo era gerar o êxtase coletivo, frente ao sacrifício da vítima, com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais, que progressivamente tornou-se tragédia, ou seja, representação de atores. Nota-se uma vinculação entre a tragédia e este culto, ou, como diz Aristóteles (*Poética*, 1449a), a tragédia nasceu da ampliação desses rituais.

Inicialmente, o canto era um grande e apaixonado improviso popular, que crescia com a embriaguez. Após um tempo, passou a receber versos. Algumas pessoas vestidas de sátiros constituíam um coro e cantavam em um único tom, sem contrastes vocais. Progressivamente o coro foi dividindo-se: cada parte perguntava e respondia à outra alternadamente. Ainda não havia discurso dramático, só canto. O corifeu (*koryphaîos*), chefe do coro, passou a replicar aos cantos dos coreutas (*choreutai*), membros do coro, numa espécie de responsório (Cf. JARDÉ, 1977, p. 32). Coordenava as perguntas e respostas de cada parte, cantando e dançando com mais desenvoltura.

Uma lenda explica o surgimento de mais um elemento: o exarconte, que responde às perguntas dos coreutas. Numa festa, um homem atirou-se bruscamente na orquestra (local do coro) e improvisou com o coro, que lhe respondeu. Posteriormente, sua função recebeu novos aspectos até chegar à representação, momento este em que o exarconte receberá o nome de *hypokrités*

⁸ Talvez seja essa a explicação para a denominação da palavra grega *tragédia*: no grego temos *Tragoidía* (*tragwdia*), que é formada a partir de duas palavras: *tragos* (*tragos*), que significa bode, e *oidé* (*wdh*) que significa canto, formando: *canto do bode*. Uma outra explicação seria que *Tragoidía* é assim denominada porque se sacrificava um bode a Dioniso, o bode sagrado, que era o próprio deus, no início das festas. Numa versão do mito, Dioniso ter-se-ia metamorfoseado pela última vez em bode antes de ser devorado pelos Titãs. Na cerimônia, Dioniso ressuscita na figura de “trágos theio” (bode divino), imolado para a purificação da *polis* (Cf. GAZOLLA, 2001, p.18; BRANDÃO, 1984, p. 9-10 e VERNANT, 1999).

(ator). Acredita-se que o primeiro *hypokrités* teria sido Téspis.⁹ Além da lenda, considera-se que, provavelmente, o exarconte originou-se do corifeu, ou de um dos coreutas ou, ainda, do autor dos ditirambos. Nesta fase de evolução da tragédia, não se tem mais como acompanhantes apenas os seguidores de Dioniso, mas a Platéia, os espectadores que participavam cantando com o coro, concordando ou discordando, aplaudindo ou atirando pedras.

Ocorria, no entanto, que os ritos naturalistas das divindades da vegetação, que morrem e ressuscitam, extremamente populares, como Dioniso, por exemplo, chocavam-se violentamente com a religião oficial e aristocrática da *Polis*, dos eupátridas, apoiados nos deuses olímpicos tradicionais e despóticos. A religião de Dioniso ameaçava os deuses olímpicos e também o Estado.

Na Grécia, os cultos religiosos, segundo Brandão (2000, vol. II, p. 125), tinham três características comuns: 1) sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*), 2) purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*), e 3) libertação desta vida de geração e de destruição, buscando uma vida de imortalidade (*athanasía*). Por detrás dos cultos está, portanto, a sede de imortalidade. Antes de Dioniso havia o mundo dos homens e o mundo dos deuses. A tragédia de Dioniso abolia a distância entre os mortais e os imortais (deuses). A metamorfose foi a escada que permitiu ao homem entrar no mundo dos deuses.

Dioniso era um deus que propiciava uma intensa liberação de energia emotiva e física, exigia o homem inteiro e o elevava, pelo êxtase, acima de todas as misérias do mundo, a um mundo diferente de seu cotidiano, ao reino do deus transformado. Por estas características, o culto dionisíaco foi rapidamente conquistando o solo grego, porém também encontrou muitas resistências por parte de reis e de sacerdotes, por ser uma celebração tão subversiva dos costumes, como veremos adiante. Através da embriaguez, num estado de semiconsciência, os seguidores de Dioniso acreditavam sair de si mesmo pelo *ékstasis* (êxtase), ou seja,

⁹ Acredita-se que o lendário Téspis teria sido o primeiro ator na acepção atual da palavra. Ele criou o ofício da representação ao assumir a figura de Dioniso. Com o tempo, aprimorou-se, adaptando-se por onde passava e representando outros deuses e outras personagens. Teve a aceitação imediata dos seguidores de Dioniso. O sucesso de Téspis não impediu que Sólon (séc. VII/VI a.C.), governante de Atenas, o acusasse de impostor, por dizer-se um deus.

superavam sua condição humana, o *métron*, e, libertados de toda lei, regra, tabu, convenções, ordem política e social, sentiam-se em comunhão com o deus, ou seja, através do *enthusiasmós* (entusiasmo), Dioniso e o seguidor se fundiam num só. Assim como as bacantes, os seguidores sentiam-se possuídos, neles se apossava a loucura sagrada, a *manía*, a posse do divino na celebração dos mistérios. Essa liberdade e essa transformação provocavam uma liberação, uma identificação, uma *kátharsis*, uma purificação.

Para a religião oficial e aristocrática, a aspiração à imortalidade pelos pobres mortais é desmedida (*hybris*) e os deuses olímpicos, ou seja, o Estado, estavam atentos para punir qualquer desmedida. O homem dionisiaco, transformado pelo êxtase e pelo entusiasmo, rompia com todos os laços de ordem ética, política e social. Enfim, colocava em risco todo um estilo de vida e um universo de valores, significava uma ameaça. Por isso o apelo do oráculo de Delfos, a doutrina apolínea, para a moderação: “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Era preciso conciliar a nova ordem do mundo criada pelos homens com a justiça de Zeus. Era preciso conciliar os cultos com os deuses olímpicos. Como conciliar valores tão opostos?

Com o enfraquecimento militar e político dos eupátridas, a reforma de Sólon lança em Atenas as primeiras sementes da democracia, cuja cultura frutificou rapidamente e, somente neste momento, com o povo e a democracia, que Dioniso penetra na *polis* de Atenas seguido de suas mônades ou Bacantes.

Durante o governo do tirano Pisístrato, de Atenas (~600-527 a. C), Dioniso foi finalmente festejado na *polis*. O culto, que antes se restringia ao campo, se transformou em festas organizadas que foram aperfeiçoadas dentro dos cultos do Estado, chamadas então de Dionisiacas.¹⁰ Por volta do ano 530 a.C. foi apresentada pela primeira vez uma tragédia por Téspis¹¹ sob a proteção do Estado, fixando a ligação entre o drama trágico e as dionisiacas urbanas. O grande sucesso fez com

¹⁰ As Dionisiacas eram compostas de quatro festas em honra a Dioniso: as Dionísias Rurais ou pequena dionisiaca, que ocorriam na segunda metade de dezembro; as Lenéias, no final de janeiro e início de fevereiro; as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias, que ocorriam na primavera, nos finais de março; e as Anthestéria, nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro.

¹¹ Lesky (1968) indica Téspis como o poeta trágico mais antigo e que seria ele que introduzira o primeiro ator. Jardé (1999) também aponta Téspis como criador do diálogo e do primeiro ator.

que se introduzisse o concurso de tragédias nas Grandes Dionisiacas, festas em homenagem a Dioniso.

Para o concurso eram escolhidos três poetas trágicos pelo magistrado da cidade, o Arconte. Cada poeta concorria com uma tetralogia: três tragédias e um drama satírico.¹² Para cada poeta era concedido um coro, autorização para montar sua peça com patrocinador, o *Corega*. A este competia a escolha dos jovens para coreutas e atores dentre os próprios cidadãos e a responsabilidade pelas representações.

As primeiras tragédias foram encenadas no final do século VI a.C (530), atingindo seu apogeu no século V a.C, quando Ésquilo, o primeiro grande tragediógrafo grego,¹³ começa sua carreira com a tragédia *Os persas*, provavelmente encenada em 472 a.C. Após inúmeras mudanças desde sua origem, a tragédia é um tipo de arte que associa partes líricas cantadas e partes dialogadas, o que permitia uma encenação repleta de vigor e relacionada aos sentimentos e às vivências apresentadas com o objetivo de provocar no público um completo envolvimento físico, emotivo e intelectual. Como diz Bonnard (2007, p. 157): “a tragédia grega retoma e prossegue o esforço da poesia anterior para pôr de acordo o mundo divino com o dos homens, humanizando ainda mais os deuses”.

Como a poesia grega estava profundamente enraizada na comunidade através do canto e da narração, um espetáculo como a tragédia exercia um grande poder sobre a platéia e alcançava-se uma emoção coletiva, pois os atenienses adoravam ir além do cotidiano, prova disso é a quantidade de festas e de jogos que celebravam a presença do extraordinário na vida humana. De acordo com Vernant (1999, p. 27), o que define a tragédia em sua essência é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana e num além da vida terrena, num tempo divino.

¹² Criado por Pratinas no final do século VI a.C., é uma pequena peça em que o coro, formado pelos sátiros, companheiros de Dioniso (*sátiroi*), introduzia um elemento de alegria e de comicidade (Cf. JARDÉ, 1999, p. 43).

¹³ Segundo estudos, talvez o primeiro trágico teria sido Epígenes, de Sición, sendo Téspis seu sucessor. A tragédia de Téspis teria sido encenada por volta de 530 a.C, na tirania de Pisístrato. Dos outros trágicos que seguiram a Téspis, Ésquilo foi o décimo poeta trágico (Cf. LESKY, 1968, pp. 254s).

A tragédia, além de ser um gênero literário original, com regras e características próprias, instaura no sistema de festas públicas da cidade um novo tipo de espetáculo, uma apresentação pública com o corpo dos cidadãos reunidos, próprio da democracia ateniense.¹⁴ Utilizando-se dos mitos conhecidos pelo povo grego como fonte de inspiração, as tragédias apresentavam os conflitos da existência humana através das narrativas dos deuses e dos heróis. Enquanto as histórias míticas eram contadas pela Epopéia, na tragédia elas eram mostradas, apresentadas, retratavam em seu enredo um drama em que heróis ou até mesmo deuses são submetidos ao destino. Partiam das narrativas homéricas, mas eram estruturadas de modo diferente, não que os mitos eram corrigidos, mas dentre suas variantes orais, era escolhida para ser escrita a que melhor estivesse de acordo com as intenções do autor.¹⁵

Assim, portanto, a tragédia era agora controlada pelo Estado. Esta foi a maneira encontrada de conciliar valores tão opostos. A doutrina apolínea, com sua

¹⁴ A estrutura das tragédias funde numa única obra dois elementos de natureza distinta que são o coro e as personagens. Inicialmente, as representações em Atenas eram feitas na Praça do Velho Mundo. Ao redor da Orquestra (único elemento fixo), montava-se as arquibancadas, que eram removidas todo o ano. Em 490 a.C., durante uma apresentação de Práquinas, as arquibancadas desabaram e o teatro foi transferido para a encosta sudeste da Acrópole (*Partenon*), no terreno consagrado a Dioniso, permanecendo aí por séculos. As arquibancadas eram de madeira e substituídas todo ano. Apenas no século IV a.C. surgiram os teatros construídos com pedra.

Os teatros gregos, diferentes dos atuais, eram ao ar livre e os espectadores ocupavam degraus para assistirem à apresentação, o *Théatron*. Inicialmente era ao redor da orquestra. Com o tempo, tornou-se um semicírculo ocupado pelo público (a outra parte ficou com o coro).

Em frente aos espectadores encontrava-se uma parede de fundo, o que pode ser comparado aos nossos cenários atuais, onde ficavam as personagens, os atores, chamada de orquestra (*orchestra*). Era o local de danças no qual o coro evoluía no tempo do ditirambo. Um recinto circular formado por uma espécie de balcão, com portas que davam acesso a um interior onde as cenas realmente aconteciam, a *Skené*, que servia de palco. O centro da orquestra era ocupado pelo *Thymele*, um altar dedicado a Dioniso.

A *Skené* era onde se fazia a cena. Era originariamente um simples barracão de madeira em que os atores trocavam de roupa. Evoluiu até o palco propriamente dito. Ao público eram mostrados curtos episódios que indicavam a ação realizada no interior, o que deixava um caminho aberto para a imaginação do espectador. O coro era o elemento mais importante da tragédia e sua função era cantar os versos e dançar e, às vezes, dialogava com a personagem. Os atores eram dois ou três, conforme o poeta utilizavam máscaras e desempenhavam diversos papéis.

De maneira geral, a tragédia começa com o Prólogo, cena inicial de exposição e depois segue com o coro, que se dirige cantando para a arena central do teatro (*parodos*). Ao coro sucedem os atos (*episódia*) cujo número varia e são separados por um canto coral (*stásimon*). O último ato termina com a saída do coro e dos atores, é o êxodo (êxodos) (Cf. GAZOLLA, 2001, p.44).

¹⁵ Encontramos, por exemplo, variantes para o mito original de Édipo no que se refere ao fim do herói.

ética rigorosa, se apossou da tragédia, visando um caráter educativo, coercitivo. Segundo Vernant & Vidal-Naquet (1977, p. 19), a tragédia, ao conjugar a religiosidade com o presente da cidade, conduzia o homem grego a uma reflexão sobre a ordem social vigente e, ao mesmo tempo em que reforçava sua religiosidade, buscava despertar sua consciência trágica. A consciência trágica vê o mundo como um entrelaçamento do humano com o divino e indaga sobre os conflitos e os valores presentes nos diversos domínios sociais, buscando uma conciliação com os valores da tradição. A questão do trágico se delineava a partir das relações mantidas entre os homens e os deuses. É neste jogo entre os antigos mitos e as novas interpretações que se encontrava o homem trágico grego. A ele restava o tormento de buscar compreender a complexidade dos comportamentos humanos, que sabia ser condicionado pelos deuses, e fazer suas escolhas em meio a este universo de valores repletos de ambigüidades. O destino, regido pelos deuses, aparecia também comprometido com as decisões dos seres humanos. Portanto, a sabedoria acerca dos deuses colaboraria para uma melhor compreensão dos preceitos divinos, de um melhor relacionamento entre os deuses e os homens. Saber este que busca compreender que, embora opostos por sua distinção, o humano e o divino são inseparáveis.¹⁶

O próprio esquema trágico estatal era uma lição apolínea: o simples mortal (*ánthropos*), fundido com Dioniso, em êxtase e entusiasmo, comunga com a imortalidade e torna-se herói (*anér*), isto é, aquele que ultrapassou a medida de cada um (*métron*). Ao ultrapassar o *métron*, o *anér* é um *hypokrités*, aquele que finge em êxtase e entusiasmo, ou seja, é ator, um outro. A superação do *métron* pelo *hypokrités* é *hybris*, isto é, uma violência feita contra si próprio e contra os deuses, o que provoca *némesis* (ciúme divino), tornando o herói um rival dos deuses. Isso tem, no entanto, um preço, a punição é imediata, e contra o herói é lançada a *até* (cegueira da razão), fazendo com que tudo que o *Hypokrités* fizer se volte contra ele

¹⁶ Segundo Vernant, essa consciência trágica dessa responsabilidade se dava nas tragédias: o sentido trágico de responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesmo. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977, p. 14).

mesmo, como no caso de Édipo. Este herói acabará nas garras da *Moirá*, do destino cego. É, portanto, uma lição para que os limites sejam observados.

A tragédia, portanto, só se realiza quando o *métron* é ultrapassado. Como encenação religiosa, a tragédia é a punição de toda *hybris*; como obra de arte, é a transformação das orgias dionisíacas pelo Estado: um esvaziamento do conteúdo mítico dionisíaco. Ou seja, ela só foi aceita na *polis* porque foi despida de Dioniso em seu conteúdo e exorcisada por Apolo, revestindo-se da indumentária solar e patriarcal de Apolo. O Estado se apodera das *bacchanalia* e torna-as um instrumento da religião política da *polis*.

Revestidas de um caráter de manifestação nacional, as tragédias foram associadas à atividade cívica e entraram na vida ateniense por uma decisão oficial, inserida numa política de expansão popular. Ou seja, as tragédias também cumpriam um papel de que a cidade necessitava. Como diz Gazolla:

A encenação trágica é uma instituição com normas determinadas; é uma forma literária que utiliza os diálogos ao estilo jurídico [...]; é uma expressão nova e necessária às *póleis* que sustenta [...] as discussões na *ágora*, nas assembleias e tribunais; e, explicita as ações humanas conflitivas sem que sejam definidos padrões do agir, [...] traz o debate para o teatro, quer no sentido da representação dramática, quer pelo próprio diálogo interno e silencioso daquele que assiste, enquanto assiste (GAZOLLA, 2001, p. 56)

Com o tempo, as tragédias sofreram diversas mudanças e se tornaram diferentes das primeiras. O caráter religioso, por exemplo, relacionado aos rituais de sacrifícios que marcaram o início das tragédias não persistiu em seu desenvolvimento. Num primeiro momento somente as lendas ligadas a Dioniso eram conteúdo das tragédias, no entanto no século VI a.C. outros mitos e lendas de heróis e outros deuses começam a aparecer. Mesmo antes de Téspis, existia em Sícion o culto ao herói argivo Adrasto e coros trágicos cantavam a façanha dos *Sete contra Tebas*.¹⁷ Segundo Lesky (1996, p. 251), embora os temas tenham sido preservados, não se encontra nos autores de tragédias nada que lembre particularmente Dioniso,

¹⁷ Adrasto alia-se a um irmão do rei de Tebas que foi expulso da cidade por este último. Com mais cinco chefes, tentam derrubar o rei. Os dois irmãos morrem em combate e a expedição é massacrada.

ou seja, há elementos dionisíacos nas tragédias, mas não o tema Dioniso especificamente.

Frínico (séc. VI a.C.), do qual não nos chegou nenhuma obra, efetuou três mudanças na tragédia: 1) dividiu o coro em duas partes; 2) introduziu a personagem feminina (ternura e piedade); 3) marcação da entrada e saída dos atores. Em *A tomada de Mileto*, trata da destruição dessa cidade pelos persas, em 494 a.C. Teria sido tão impressionante, que os atenienses lhe impuseram uma multa e proibiram a peça. Pouco depois, Temístocles (525?-460? a.C.) incentiva sua apresentação, pois tencionava estimular o nacionalismo e o brio dos atenienses, pois novamente os persas ameaçavam a Hélade. Isso demonstra já o esvaziamento mítico da tragédia: não era mais apenas um ritual dionisíaco, visto que tinha já uma função política.

Ésquilo (525-456 a. C), considerado o pai da tragédia, ganhou pelo menos 50 vezes o concurso. Ele era aristocrata e participou das duas guerras contra os persas. Entre as mudanças realizadas está a criação do segundo ator (deuteragonista) e o diálogo entre atores, que já não se fazia apenas entre coro/corifeu e corifeu/protagonista, mas entre os próprios atores. Com isso introduz-se mais um *ágon*: entre dois homens, pois antes era entre homem e o destino (deuses). Ésquilo introduziu o silêncio em meio à peça (a tensão do *agón*), cenários e novidades no vestuário, como máscaras mais expressivas e aumento do cano das botas (exagero da dimensão humana). Além disso, era também ator, sua voz era comparada à tempestade, áspera e violenta. Suas peças,¹⁸ em geral, destacam a luta entre a vida e a morte, a moira e a justiça (*dike*), entre o destino e a vontade humana: a impotência do homem.

Sófocles (496?-406? a.C), amigo de Péricles no período áureo de Atenas, chegou a ocupar cargos públicos e venceu 26 vezes o concurso. Rompeu com o esquema de trilogias criado por Ésquilo, em que na mesma festa dever-se-iam apresentar três peças ligadas por um mesmo mito, e introduziu o terceiro ator, o

¹⁸ Das quais restaram apenas sete tragédias conservadas integralmente: *Os persas* (472 a.C.) *Prometeu acorrentado*, *As suplicantes* (490 a.C.), *Os sete contra Tebas* (467 a.C.), *Oréstia*, *Agamenão*, *As Coéforas*, *As Eumênides* (Cf. Gazolla, 2001, p.135).

tritagonista. As situações são mais concatenadas: surgem os incidentes e as peripécias. Os sapatos são baixos, apresentando o homem em sua real dimensão. A essência de suas peças¹⁹ é a impossibilidade de evitar a dor, pois a agonia (seqüência de agons) só termina quando o Destino se cumpre.

Eurípides (480?-406 a.C), o racionalista, tinha a razão como guia de suas personagens. Suas peças²⁰ refletem o declínio de Atenas, não só econômico e político, pois os filósofos questionavam os deuses que aparecem como homicidas e violentos. Suas personagens não são apenas aristocratas, mas também camponeses. Na maioria de suas obras, no final ocorria a descida imprevista e escandalosa de um deus *ex machina*: um deus que só então aparecia e resolvia situações insolúveis.

Vimos que, conforme a tragédia foi evoluindo, o coro foi perdendo sua posição de elemento principal, dando lugar ao diálogo, o que justifica o aumento de atores. Para Nietzsche, a partir do momento em que se introduziu o ator na tragédia se deu início à decadência dessa arte, pois, cada vez mais, a música foi perdendo espaço para o discurso, como veremos no segundo capítulo, em que nos referimos à destruição da tragédia.

Nietzsche não aceita algumas das interpretações sobre o trágico que apresentamos acima, especialmente aquelas que lhe atribuem um papel moralizante. Para mostrarmos as características particulares do pensamento nietzschiano sobre o trágico, faremos o seguinte percurso. No primeiro capítulo realizar-se-á uma discussão acerca do trágico, tendo como objetivo principal, num primeiro momento, contextualizar historicamente essa discussão, partindo de Winckelmann, considerado como o criador da moderna história da arte, e seu

¹⁹ Consta que teria provavelmente escrito cento e vinte dramas, dos quais apenas sobreviveram sete peças: *Antígona* (442 a.C.), *Electra* (425 a.C.), *As traquínias* (420 a.C.), *Édipo Rei* (430 a.C.), *Ájax* (450 a.C.), *Filoctetes* (409 a.C.), *Édipo em Colona* (401 a.C.), sendo esta última encenada após sua morte. (Cf. Gazolla, 2001, p.135).

²⁰ Teria escrito noventa e dois dramas, e chegaram até nós apenas dezessete: *Alceste* (438 a.C.), *Hipólito* (428 a.C.), *Medeia* (431 a.C.), *Os Heráclidas* (430-427 a.C.), *Andrômaca* (426 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Héacles furioso* (424 a.C.), *As suplicantes* (422 a.C.), *Ion* (418 a.C.), *As troianas* (415 a.C.), *Ifigênia em Táurida* (414 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *As fenícias* (409-408 a.C.), *Orestes* (408 a.C.), *Ifigênia em Áulis* e *As bacantes* (provavelmente 407-406 a.C.). (Cf. Gazolla, 2001, p.135-136)

principal expoente, Goethe. Prosseguindo, então com algumas análises sobre a tragédia, como a realizada por Corneille, Lessing, Schiller, Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer. Num segundo momento, pretende-se identificar de que maneira Nietzsche se insere nesta discussão, qual a posição de Nietzsche na trajetória histórico-filosófica do trágico, já que, fazendo parte daqueles que realizam uma filosofia do trágico, aparece como um crítico tanto da análise poética da tragédia como das análises realizadas pelos chamados filósofos trágicos.

No segundo capítulo serão abordados todos os elementos que constituem a tragédia segundo Nietzsche, tendo como princípios norteadores os impulsos apolíneo e dionisíaco. Para isso, além de identificar como Nietzsche esclarece a origem da tragédia, será trabalhado o modo como esta se constitui, evolui e entra em decadência a partir de Sócrates.

No terceiro capítulo, pretende-se abordar o significado da tragédia para o jovem Nietzsche e, conseqüentemente, justificar o papel central que a concepção de trágico exerce em seu pensamento. Tentaremos mostrar que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por possibilitar, ao mesmo tempo, uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao socrático e uma redenção. Estes aspectos, estando imbricados entre si, tornam difícil a sua identificação separadamente, mas a sua ação em conjunto permite a afirmação da existência sob um ponto de vista estético, ou, como diz Nietzsche, possibilita uma justificativa estética da existência.

CAPÍTULO I

O TRÁGICO E A TRAGÉDIA

O pensamento filosófico de Nietzsche sobre o trágico e a tragédia em sua época, apesar de ser o mais conhecido, não é o único, mas está inserido no movimento de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã no projeto de renovação cultural da Alemanha no século XVIII, iniciado por Winckelmann e tendo Goethe como principal expoente. Um dos objetivos deste projeto era a criação de um teatro nacional, projeto que, por sua vez, estava relacionado à criação da nação alemã. Trata-se de um movimento que apresenta uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia a partir da valorização da arte grega e a necessidade de sua retomada pela arte alemã. Há uma profunda valorização do povo grego em detrimento da antiga cultura latina, tanto que a superioridade do gênio grego ocupou um lugar comum bem estabelecido durante todo o século XIX nas diferentes expressões culturais da Alemanha.

É neste contexto que surge a reflexão sobre a essência do trágico, reflexão na qual se evidenciam dois pontos de vista profundamente diferentes: uma análise poética da tragédia, baseada em Aristóteles, e uma filosofia do trágico tendo como ponto de partida Schelling.

Nietzsche, fazendo parte daqueles que realizam uma filosofia do trágico, aparece como um crítico tanto da análise poética da tragédia como das análises realizadas pelos chamados filósofos trágicos. Suas reflexões têm o objetivo de evidenciar as deficiências destas análises e propor uma nova análise da tragédia, o que exigirá, segundo ele, um novo conceito de trágico, conceito novo que poderá ser evidenciado nos textos preparatórios a *O nascimento da tragédia* e atingindo seu ápice nesta obra.

O objetivo deste capítulo é, primeiramente, contextualizar historicamente a discussão acerca do trágico.²¹ Nosso ponto de partida é

²¹ Para este estudo tomamos como fio condutor a obra de Roberto Machado *O nascimento do trágico*, na qual o autor desenvolve um rigoroso estudo.

Winckelmann, considerado como o criador da moderna história da arte, que, embora não tenha tratado da tragédia, iniciou na Alemanha o resgate dos gregos por sua nova maneira de pensar os gregos e sua proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza. Prosseguiremos, então, com as diferentes análises sobre a tragédia realizadas depois de Winckelmann. Num segundo momento, pretende-se identificar de que maneira Nietzsche se insere nesta discussão, qual a posição de Nietzsche na trajetória histórico-filosófica do trágico, já que ele se coloca como um crítico de todas as análises realizadas até então.

Faz-se necessário, primeiramente, entender por que a Alemanha precisava de uma renovação cultural. No final do século XVIII, nos deparamos com uma Alemanha fragmentada em inúmeros principados independentes, pobres e mal administrados e isolados do restante da Europa. Este isolamento, cujas principais causas são a Guerra dos Trinta Anos e a não participação no Renascimento devido à Reforma, ocasionará um sentimento de inferioridade cultural em alguns intelectuais da época. Segundo Bornheim (1975, p. 7), o movimento renascentista chegou tarde na Alemanha devido à índole anti-humanista da Reforma protestante com sua fixação no religioso e no exclusivismo do mundo divino. A Alemanha condenava qualquer sentido positivo atribuído à cultura antiga, ficando assim isolada dos demais países da Europa, o que a conduziu a uma situação de inferioridade cultural que somente buscará ser superada no século XVIII através de vários projetos culturais que unirá a Alemanha num grande desejo de renovação cultural.

É para esta Alemanha que Winckelmann escreve *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, em 1775, tornando-se um precursor deste processo de renovação cultural. Nesta obra, ele retoma a questão da *Querelle des anciens et des modernes*, irrompida na França do século XVII, apresentando como antigos os gregos e justificando a superioridade da arte grega em relação à moderna pelo ideal de beleza que defendia. A arte grega é colocada como arte original, e, por isso, um modelo a ser seguido para que fosse possível uma genuína arte na Alemanha de seu tempo.

Considerando como antigos a cultura grega clássica, Winckelmann possibilitou uma visão do mundo antigo sob uma nova luz, o que significa que a volta aos antigos não terá o mesmo sentido que a *Renascentia Romanitatis*, cuja base era principalmente a arte romana. Com Winckelmann, a Alemanha começa a

desprender-se do exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para sua alma na antiga Grécia, pois, para ele, os antigos são fundamentalmente os gregos e deveriam exercer um papel importante para a formação da Alemanha.

A novidade do projeto de Winckelmann é substituir o estudo das biografias de artistas, pelo estudo histórico das próprias obras, que, segundo ele, era a única maneira de captar o verdadeiro sentido da arte. Uma das características da história da arte anterior era acentuar o elemento subjetivo fazendo com que a biografia do artista se impusesse como algo tão ou mais importante que a obra realizada. Segundo Bornheim (1975, p. 7), Winckelmann passa a ver no barroco uma forma corrupta da arte clássica, um filho bastardo da Grécia, falsificado por Roma. A oposição à arte barroca leva Winckelmann a escrever sua primeira obra, citada acima, em que é possível identificar dois aspectos centrais de seu pensamento estético: 1) a concepção da arte grega clássica cuja lei suprema é a beleza e tem como ideal uma “nobre simplicidade e uma serena grandeza”, cujo modelo supremo é Apolo; e 2) o estabelecimento da posição dos artistas alemães em relação à arte grega, que deve ser tomada como um modelo, pois para ele o único caminho para os alemães tornarem-se grandes e, se possível, inimitáveis, seria imitando os antigos. Nesta obra, não ataca primeiramente o barroco, mas o atinge através da crítica dirigida à arte de Berníni,²² mais especificamente na recusa de certas idéias em relação ao aprendizado da arte. Enquanto Berníni orientava os jovens artistas a estudarem a natureza no que ela mostra de mais belo, Winckelmann recomenda como ponto de partida para aqueles que querem se iniciar nos mistérios da criação artística, não a natureza, mas a imitação dos antigos. Por terem imitado tão perfeitamente a natureza, é possível encontrar em suas obras a soma do que estava disperso em toda natureza, era possível vislumbrar o belo universal.

Segundo Winckelmann (1975, p. 39), os gregos representam as fontes mais puras da arte e devem ser buscados para que a arte alemã de seu tempo, que estava decadente, se regenere: “As fontes mais puras da arte estão abertas: feliz

²² Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor, arquiteto e pintor italiano do século XVII, uns dos pioneiros da arte barroca.

quem as encontra e as sorve. Procurar estas fontes significa partir para Atenas”. Ou seja, a arte grega antiga é um modelo de regeneração da arte alemã e, de acordo com Winckelmann, a escultura, se não for o único, é o caminho mais seguro para voltar às fontes puras.

Winckelmann considera que “o único meio de nos tornarmos grandes e se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (*Idem, Ibidem*, p. 39), ou seja, buscar o bom gosto em sua própria fonte. Para entender sua proposta deve-se primeiramente saber o que caracteriza a arte grega que a eleve à categoria de um modelo, uma inspiração para a arte moderna, e, num segundo momento, entender em que sentido ela deve ser imitada para que se alcance o conhecimento do belo verdadeiro.

A Grécia é valorizada por Winckelmann tanto pela arte como pela natureza, indicando até uma certa relação de dependência entre os dois aspectos para o conhecimento do belo verdadeiro. Havia nos gregos uma preocupação com uma natureza bela e perfeita, preocupação essa direcionada ao próprio corpo que, sob a influência de um céu sereno e puro, era cuidado rigorosamente através de exercícios físicos adequados, praticados em boa hora, que davam forma nobre à estrutura corporal. Num lugar onde as enfermidades que deformam os corpos eram desconhecidas, até as roupas eram concebidas de modo que não impedisse o desenvolvimento das belas formas, o que resultava em corpos mais belos que os outros. Enfim, a Grécia era um lugar onde o povo se consagrava desde a juventude ao prazer e à alegria, lugar onde a bela natureza indissimulada era apresentada para grande proveito de todos e especialmente dos artistas. Os artistas gregos contavam com uma natureza que se apresentava a eles cotidianamente em seu estado de perfeição, de tal forma que o divino se tornava sensível, ou seja, era possível ler na natureza grega os traços da mão divina. Tanto assim é que seu ato criador se dava naturalmente, sem um grande esforço, pois era natural representar o belo perfeito, a beleza ideal, pois tudo predispunha para tal, para torná-los mais belos.

Aliás, tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza ou pela arte para favorecer a formação dos corpos, conservá-los, desenvolvê-los, 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 maior probabilidade, a superioridade dessa beleza sobre a nossa (WINCKELMANN, 1975, p. 43).

Toda essa bela natureza influenciou a criação de belas obras de arte, pois os artistas aproveitavam essa beleza natural que já existia e a representavam ainda mais bela que a realidade, uma natureza espiritual concebida pelo pensamento, uma beleza ideal. Para alcançar essa beleza ideal, os artistas gregos estavam submetidos a duas regras: “reproduzir a natureza o melhor possível” e “representar as pessoas parecidas e ao mesmo tempo mais belas do que são de fato” (Cf. WINCKELMANN, 1975, p.45), regras essas submetidas ao ideal da arte grega: “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”. Tomando como ideal a “nobre simplicidade” e a “calma grandeza”, os gregos nos dão a visão do elevado e do sublime.

Sendo assim, Winckelmann vai contra Berníni quando este diz que a natureza sabe dar a todas às partes beleza necessária e que caberia a arte encontrar essa beleza no estudo direto da natureza, e essa seria a função da arte. O alemão propõe o conhecimento do belo perfeito, acredita que o artista, deixando-se guiar pela regra grega da beleza, conseguirá imitar com segurança a natureza a partir da imitação das obras de arte gregas. Mesmo porque, segundo ele, a natureza moderna não tem a mesma perfeição que a dos gregos, pois a natureza se apresentava ao artista grego em seu estado de perfeição, e estes podiam observar cotidianamente o belo na natureza. Esta é a diferença entre o grego e o moderno, o que torna a observação da natureza um caminho mais longo e penoso, senão impossível para o conhecimento do belo perfeito, do que o estudo das obras da antigüidade. Winckelmann defende, portanto, que a imitação das obras de arte grega permitiria um aprendizado mais rápido, pois o artista pode aí encontrar a soma do que estava disperso por toda a natureza e o que a transcende. Vejamos com suas próprias palavras:

A nossa natureza não criará, facilmente, um corpo tão perfeito como o de Antinous Admirandus,²³ e a idéia não pode conceber nada que seja superior a proporções mais que humanas de uma bela divindade como o Apolo do Vaticano.²⁴ o que a natureza, o espírito e a arte têm sido capazes de produzir, aí está diante dos olhos.

²³ Estátua encontrada entre a coleção do Vaticano de artes clássicas romanas.

²⁴ Refere-se à estátua em mármore de Apolo de Belvedere no Vaticano, uma réplica romana de um bronze atribuído a Leócares, séc. IV a.C.

Creio que a imitação dessas duas obras permite mais rapidamente o aprendizado, pois o artista encontra, numa a soma do que se encontra disperso por toda a natureza e, na outra, o ponto a que pode elevar-se acima de si mesma a mais bela natureza, com coragem e sabedoria. A imitação ensinará a pensar e a conceber com firmeza, pois aqui se revelam os limites extremos tanto do belo humano como do belo divino (WINCKELMANN, 1975, p. 48).

Essas são as razões para que Winckelmann valorize tanto a arte grega a ponto de tomá-la como modelo para a regeneração da arte moderna alemã. Falta-nos compreender qual o sentido da imitação proposta por ele. Ao imitar as obras de arte grega, os artistas não estariam fazendo meras cópias, sem que ocorra uma criação artística?

Para Winckelmann, há diferença entre imitar e copiar: enquanto a cópia é definida como uma imitação servil, uma reprodução dos gregos, o que levaria ao absurdo de pretender refazer a arte grega, a imitação, quando é inteligente, quando imita o processo de criação, o procedimento, o modo de captar a natureza, se torna original. A imitação proposta por ele tem, portanto, um sentido platônico da mimese filosófica, pois o que interessa não está simplesmente na cópia, mas na idéia, na forma universal, no pensar como os gregos, em comportar-se como eles e exigir da arte uma missão semelhante àquela que ele atribuía aos gregos: tornar o divino sensível e o sensível divino. Como diz Winckelmann:

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; [...] O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam (WINCKELMANN, 1975, p. 47).

A imitação da arte grega proposta por Winckelmann se diferencia da cópia, pois diz respeito à captação da natureza em seu estado de perfeição, o divino e a representação desta perfeição através do sensível. Como diz Bornheim:

O artista realiza uma obra bela, apenas na medida em que o seu trabalho manifesta sensivelmente o divino na natureza. A arte deve, conseqüentemente, apresentar através do sensível aquilo que o transcende; trata-se, portanto, de fazer coincidir o plano físico da realidade com o metafísico; a arte tem por finalidade um processo

recíproco, de transcendentalizar a imanência e de imanentizar a transcendência (BORNHEIM, 1975, p. 20).

Conclui-se, portanto, que a imitação dos antigos não é uma mera cópia, um retrato, pois não é um fim em si mesmo, mas um meio para reproduzir o real mais rapidamente. Do mesmo modo, a volta aos antigos não significa apenas a volta ao passado, e sim a conquista para o homem de um estado natural perfeito, a sua atualização plena. Trata-se de uma imitação criadora que, segundo Winckelmann, tornaria os alemães tão inimitáveis quanto os gregos, conforme esclarece Machado:

Assim como os gregos imitaram uma natureza bela - que foi o modelo deles para criar o belo universal, os modernos deverão tomar os gregos como seus modelos não no sentido de copiá-los, mas de 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 (MACHADO, 2006, p. 13).

Winckelmann cita Rafael e Michelangelo como aqueles que voltaram aos gregos e imitaram as obras daqueles que souberam tão bem imitar a natureza criando o belo universal, pois sentiam a beleza com o gosto verdadeiro pela antigüidade e, assim, conseguiram exprimir em suas obras a grandeza e a serenidade de espírito, ideal da arte grega. Seguiam a lei suprema: “representar as pessoas com fidelidade e ao mesmo tempo mais belas do que são de fato”. Assim conclui Winckelmann:

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).

Um exemplo de obra que, para Winckelmann, segue este ideal de arte grega é *Laocoonte*, o célebre grupo de estátuas em mármore em que o troiano, sacerdote de Apolo, é asfixiado, juntamente com seus filhos, por duas imensas serpentes. Segundo ele, é possível visualizar nesta obra tanto a dor do corpo como a grandeza da alma, que se repartem equilibradamente em sua estrutura. Ou seja,

apesar das dores horríveis, que é visível em todos os músculos do corpo pelas mordidas das serpentes, a fisionomia e a face de Laocoonte se apresentam calmas e serenas, como se ele não sentisse dor alguma, não deixando transparecê-la em sua expressão, o que demonstra uma grandeza de alma que atesta a “nobre simplicidade e a serena grandeza” dos gregos, um estado de espírito apolíneo.

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 Grécia possuía artistas e sábios em uma só pessoa e mais de um Metrodor.²⁵ A sabedoria dava a mão à arte e se insuflava às suas figuras almas mais do que comuns. [...] Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

A arte grega, portanto, além de ser considerada superior em relação às artes de todos os tempos, inclusive a romana, deveria ser imitada como fonte de inspiração para a criação da arte moderna.

As idéias de Winckelmann exerceram grande influência sobre os intelectuais alemães. Goethe, por exemplo, marcado pelo projeto de Winckelmann de interpretar a arte grega como criadora da beleza ideal, amplia suas idéias e pensa o ideal de beleza também em relação à poesia ou arte dramática e não somente em relação à pintura e à escultura como propunha Winckelmann.²⁶ Acredita que as leis da arte são atemporais, isto é, que a natureza da arte é constante e imutável, e atribui uma posição privilegiada aos gregos por acreditar que eles inventaram as categorias que permitem avaliar qualquer obra de arte, de identificar o belo em outras épocas e lugares, e isso justifica tomá-los como ponto de partida e sempre retornar a eles, ou seja, que o ideal de arte em estado puro já se encontra nas obras de arte grega, pois os gregos são um povo que possuía por natureza a perfeição. Vejamos sua justificativa:

²⁵ Filósofo atomista grego do quarto século nascido em Quiós, uma ilha da costa jônica, na Ásia Menor, que desenvolveu temas gnosiológicos e que foram aproveitados pelo ceticismo pirrônico. Foi discípulo de Demócrito de Abdera (460-370 a.C.).

²⁶ Segundo Machado (2006, p. 14), Goethe foi profundamente marcado pelo projeto de Winckelmann, mas somente valorizou a noção de bela forma antiga, desejando se aproximar dela, depois de sua viagem à Itália entre 1786 e 1788.

A clareza da visão, a alegria da concepção, a leveza da transmissão são coisas que nos encantam; e se acrescentarmos que encontramos todas essas coisas nas obras autenticamente gregas, realizadas de maneira mais nobre, com o conteúdo mais precioso, com execução segura e perfeita, nos compreenderão porque sempre partimos dessa arte e sempre voltamos a ela. Que cada um seja um grego a seu modo! Mas que o seja (GOETHE, 2005, p. 94).

Goethe encontra uma grandeza harmoniosa nas obras de arte gregas, por estas terem conferido valor de eternidade ao curto período de perfeição da beleza, visto que o homem é finito e, conseqüentemente, a perfeição de sua beleza não dura muito, desenvolvendo todas as virtualidades do homem e elevando-o acima de si mesmo, tornando-o um ser completo em harmonia consigo mesmo e com o mundo, divinizando-o em um presente ao qual se unem o passado e o futuro.

Essa idéia da Grécia como perfeição artística e modelo da arte moderna pode ser evidenciada na correspondência entre Goethe e Schiller²⁷ e também na segunda versão da *Ifigênia*, de Goethe, de 1786, em que é possível compreender sua mudança de atitude em relação à arte no que se refere ao abandono das bases shakesperianas e uma volta às fontes clássicas gregas. Nesta peça, todos os obstáculos são vencidos graças à figura de Ifigênia que, diferente da Ifigênia de Eurípides, encarna a Grécia apolínea marcada pela serenidade, ou seja, a medida, o equilíbrio e a consciência de si e, com sua harmonia e pureza radiante, elimina todos os conflitos, permitindo a harmonia e a conciliação das divergências. Fica evidente aqui o ideal grego antigo defendido por Winckelmann: grandeza e serenidade.

É, porém, num texto escrito sobre Winckelmann, em 1805, que Goethe apresenta, de forma esclarecedora, seu elogio à Grécia. Vejamos um excerto: “A sorte dos gregos foi articular de modo equilibrado todas as suas qualidades, conjugar a totalidade de suas forças, sentindo-se no mundo como um grande todo, impregnado de beleza, dignidade e grandeza, com um prodigioso bem-estar que lhes proporcionava um prazer puro e livre dentro dos limites desse mundo de

²⁷ Parte dessa correspondência foi publicada no Brasil com o título: Goethe, Johann Wolfgang von; Schiller, Friedrich von. Goethe e Schiller: companheiros de viagem. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

beleza” (apud MACHADO, 2006, p. 22). A Grécia de Goethe é, portanto, um mundo em que o homem podia desenvolver-se de tal forma a se tornar um homem completo em harmonia consigo mesmo e com o mundo.

Diferentemente, no entanto, Schiller dirá mais tarde que esse caráter apolíneo das obras de Goethe caracteriza-as como poema épico e não como tragédia, visto que os efeitos por elas produzidos não são trágicos, e sim poéticos.

O próprio Goethe reconhece, numa carta a Zelter (apud SZONDI, 2004, p. 48), que não tinha nascido para ser poeta trágico devido a sua natureza conciliadora, achando um absurdo o caráter irreconciliável que marca o caso puramente trágico, ou seja, o conflito trágico não permite nenhuma solução, pois, a partir do momento em que houver uma solução, o trágico desaparece, não há mais trágico.²⁸

Preocupados em encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia em sua própria época, e tomando como modelo a tragédia grega antiga, estetas como Goethe, Schiller, entre outros, realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Essas análises baseavam-se no estudo de Aristóteles sobre a tragédia em sua obra *Poética*, inaugurando uma tradição poética da tragédia sob um ponto de vista formal e classificatório, cuja pretensão é determinar os elementos da arte trágica, ou seja, um estudo sobre a técnica poética em geral. Assim, portanto, toda poética desse período tinha como base a obra de Aristóteles, ou como adoração, ampliação ou sistematização, ou como equívoco ou crítica.²⁹

Aristóteles inaugura, com sua *Poética*, uma tradição de análise “poética” da tragédia que não leva em conta o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo, chamado de trágico pelos estetas modernos,

²⁸ Segundo Szondi (2004, p.49), talvez isso se explique pelo fato de Goethe experimentar o trágico de um modo profundo e doloroso nos acontecimentos da vida real, não vendo necessidade de uma origem na supremacia do divino ou do destino. Para ele, a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar ameaçando romper a unidade do Eu. É trágica a cegueira do homem, gerada pelo desequilíbrio entre o querer e o dever que o leva a querer o que não tem direito de querer.

²⁹ De acordo com Chaves (2006, p.16), o alemão Johann Christoph Gottsched funda, com seu *Ensaio de uma poética crítica*, uma interpretação da *Poética* que será decisiva naqueles tempos: “a *Poética* não se restringe ao que ela contém de reflexão teórica, mas constitui um conjunto de regras que deveriam orientar a prática do dramaturgo”.

mas toma a tragédia como uma imitação, assim como toda arte poética, e realiza uma análise de sua estrutura formal e de sua organização interna com o objetivo de diferenciá-la dos demais tipos de poesias, já que todas são imitações. Trata-se, portanto, de uma classificação das artes poéticas a partir de seu caráter mimético, ou seja, uma classificação pelos meios pelos quais imitam, os objetos que imitam e o modo como imitam.

Aristóteles utiliza parte do capítulo I, todo o capítulo II e III para fazer essa classificação e identificar quantas e quais são as diferenças da imitação poética, para depois tratar da origem da poesia e suas causas, quando recorrerá à mimeses dizendo que esta é uma atividade natural do homem e que este sente prazer imitando. Só então apresentará uma definição da tragédia, definição que se dará somente no capítulo VI. Eis a definição dada por Aristóteles:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (*Poética*, 1449b 24-27).

Embora Aristóteles não defina a mimeses em nenhuma parte da *Poética*, para ele a mimeses artística deixa de ser como era para Platão, a imagem de uma imagem, uma cópia degradada do mundo sensível, para ser na *Poética* a imitação de ações humanas pela linguagem, uma imitação que possibilita um aprendizado. Como diz Machado (2006, p. 25): “a mimeses é um processo de conhecimento ou, mais precisamente, de aprendizado. A produção mimética, que consiste em abstrair uma forma, possibilita um aprendizado, que é uma maneira de o homem se elevar do particular ao geral”. A imitação é, portanto, um processo de aprendizado que gera prazer, pois, sendo a imitação uma atividade natural do homem, é por meio dela que ele aprende as primeiras noções, que ele conhece, e isso lhe causa prazer.

Não basta, no entanto, distinguir a mimese trágica dos outros tipos de mimeses, como uma espécie entre as outras espécies do mesmo gênero. É preciso distinguir a finalidade da tragédia. É o que Aristóteles faz por último na sua definição: a purificação das emoções do medo e da compaixão, suscitadas pelo sofrimento do

personagem na representação. O efeito trágico da tragédia, portanto, é a catarse, a purificação, e um dos objetivos da análise poética é estudar a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir esse efeito trágico.

Através da imitação das ações, de apresentações, nas quais o espectador vê o sofrimento do personagem, a tragédia suscita o medo e a compaixão no espectador com o objetivo de purificá-lo dessas emoções. A compaixão surge quando o espectador se depara com a infelicidade imerecida do personagem representado e o medo é sentido ao pensar que o ocorrido ao personagem possa lhe acontecer também. Não basta, no entanto, somente o sofrimento do personagem para que a compaixão surja. É preciso que esse sofrimento seja imerecido, pois, segundo Aristóteles (*Poética*, 1453a 3-7), “A compaixão tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer”. Desta forma, os homens apresentados na tragédia não devem ser nem homens muitos bons que passem da boa para a má fortuna e nem homens muitos maus que passem da má para a boa fortuna, pois os primeiros suscitarão apenas repugnância e os segundos não apresentarão nada de trágico e, portanto, não suscitarão nem o medo e nem a compaixão. Resta, assim, uma “situação intermediária”, como diz Aristóteles, a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça e, se cai no infortúnio, é por força de algum erro e não porque seja vil e malvado. É o erro cometido pelo personagem por ignorância que suscitará a compaixão do espectador.

Entenda-se, no entanto, que sentir medo e compaixão não deve significar um sofrimento para o espectador, mas ele deve buscar o prazer ao sentir essas emoções. Como diz Aristóteles no capítulo XIV, o que o poeta deve procurar é o prazer que, pela imitação, provém da compaixão e do medo (Cf. *Poética*, 1453b 12). O prazer surge no lugar do sofrimento porque o espectador compreende que são somente apresentações, porque compreende as formas do medo e da compaixão tal como elas aparecem na catarse trágica. Por se tratar de uma representação, não desperta o sofrimento, mas o prazer, pois o medo e a compaixão são emoções suscitadas pelo mito, pela história. São emoções estéticas acompanhadas de prazer.

A concepção de Aristóteles da tragédia como uma purificação, uma catarse,³⁰ terá interpretações diferentes entre seus seguidores. Durante o Renascimento, a *Poética*, que havia ficado esquecida durante a Idade Média, conquista um lugar preponderante no pensamento sobre a arte poética do Ocidente, tornando-se uma autoridade principal, transformando-se numa espécie de manual de regras e de normas que deveria orientar a prática do bom dramaturgo. Trata-se de uma autoridade que, apesar das críticas, permaneceu inalterada. O pronunciamento de Christian Heinrich Schmid, em 1767, na sua *Teoria poética* nos dá uma idéia da situação da época:

Ao longo do tempo Aristóteles foi a única fonte fidedigna das regras teatrais. Os primeiros aperfeiçoamentos da moderna arte dramática aconteceram, justamente, segundo seus princípios. Os gênios que surgiram depois estavam agrilhoados a essa regra de honestidade, enquanto os críticos de arte, desde então, apenas pensavam em mostrar, a partir desse modelo, como as regras aristotélicas haviam sido utilizadas (apud CHAVES, 2006, p. 17-18).

Entre os seguidores e defensores da análise poética de Aristóteles, temos, na França, Corneille, um dos principais representantes da teoria e da prática da tragédia do século XVII e, na Alemanha, Lessing, o principal representante da poética no século XVIII alemão, que toma Corneille como seu principal inimigo na luta pela constituição do teatro burguês alemão.

³⁰ Em sua *Poética*, capítulo VI, Aristóteles define assim a tragédia: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] e que, suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação de tais emoções”. De acordo com a nota explicativa de número 27 da tradução aqui utilizada, no que se refere a esta definição, o genitivo “de tais emoções” pode ser entendido de quatro maneiras, e são estas possibilidades de interpretações diferentes que geraram os problemas e dificuldades de uma única definição: 1) genitivo objetivo: “catarse [operada por...] sobre tais emoções”; 2) genitivo subjetivo: “catarse [operada] por tais emoções [sobre...]”; 3) genitivo subjetivo e objetivo: “catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]”; 4) genitivo separativo: “catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais emoções)”. Decorrentes dessas diferentes interpretações surgiram outras diversas definições para a catarse, que o comentador apresenta desde Paccius até Lessing, perfazendo um total de quase duzentos anos. No século XIX, Bernahys propõe uma interpretação fisiopatológica da catarse, que foi recebida entusiasmaticamente pela maioria dos filólogos e desde então há um predomínio do significado separativo do genitivo ‘de tais emoções’. Desta forma, o efeito catártico da tragédia é a purificação, a purgação das emoções de Terror e Piedade.

Corneille³¹ apresenta a catarse como uma utilidade da tragédia impregnada de moralidade, ou seja, uma purgação moral. “Pela piedade e pelo temor ela purga de semelhantes paixões”. Por meio da tragédia, as paixões, que são consideradas más por sua própria natureza e não por seu excesso, são sentimentos desregrados, irracionais, que devem ser dominadas. Trata-se, portanto, de se purificar das paixões e não uma purificação das paixões como em Aristóteles. Isso é alcançado pela compaixão diante da infelicidade do herói que leva o espectador a temer cair na mesma infelicidade e, por isso, desejará evitar, refrear suas paixões, pois estas são as causadoras da infelicidade. Há, para Corneille, uma prioridade do temor em relação à compaixão, assim, mesmo que a infelicidade do herói seja tão grande e provoque a compaixão do espectador, se ele não sentir o temor de cair na mesma infelicidade, não será curado de nenhuma paixão, pois não tentará evitá-las. A catarse nunca se dá, portanto, sem o temor, mas pode se dar sem a compaixão. Essa concepção da catarse pelo temor o leva a dizer que, em geral, as tragédias gregas não produzem catarse, pois não levam ao temor, e sim à compaixão. Por isso apresenta sua tragédia *O Cid*³² como aquela que produz uma catarse no sentido moral, pois nela as personagens caem na infelicidade pela fraqueza humana, ou seja, pelas paixões, provocando uma compaixão dos espectadores, compaixão que os leva ao temor de cair na mesma infelicidade e, por isso, refreiam suas paixões.

Lessing, principal crítico alemão do teatro francês do século XVII, que era tido como modelo da época, teve um papel essencial no projeto de constituição de uma literatura propriamente alemã, levando em conta, em suas criações artísticas, as necessidades culturais de seu tempo e de seu país, antes de uma unificação política alemã. Critica a tragédia francesa na figura de Corneille e, contra o gosto francês, defende Shakespeare como aquele que os alemães deveriam seguir na busca de um teatro nacional burguês, um teatro cuja função indireta seria

³¹ A concepção teórica da tragédia que Corneille elaborou encontra-se nos *Discursos sobre a utilidade e as partes do poema dramático*, escrito em 1660, no final de sua carreira dramática.

³² Em *O Cid*, o conflito trágico se dá menos entre os duas personagens principais, Rodrigo e Ximena, do que no âmagos de cada um deles. Ao amor que sentem um pelo outro se opõe o amor filial, que leva Rodrigo a defender a honra de seu pai matando o pai de Ximena, o que a leva a ficar do lado do pai, procurando sufocar seu amor por Rodrigo. Assim, motivados pelo amor à honra e o amor filial, Rodrigo e Ximena agem em oposição ao amor que sentem um pelo outro.

criar uma opinião pública favorável à unidade da nação alemã ao mesmo tempo em que retratava o tipo de classe ideal ao futuro da Alemanha. O fato de Lessing defender Shakespeare por considerá-lo um poeta trágico superior a Corneille não o afasta do projeto cultural inaugurado por Winckelmann de valorização da arte grega. Quando pensa a tragédia, Lessing o faz a partir da poesia grega, sob a influência da *Poética*, de Aristóteles, considerada por ele como infalível, com a intenção de reconstruir a tragédia grega pura e autêntica, restabelecendo seus princípios, visto que, segundo ele, há diversas e equívocas interpretações das regras aristotélicas, especialmente a dos franceses.³³

A valorização da poética aristotélica por Lessing se dá especialmente pela teoria da catarse, que tem na compaixão seu elemento essencial e no temor o meio de atingir a compaixão e, portanto, a tragédia seria a imitação de uma ação digna de compaixão. Diferente de Corneille no que se refere à catarse, para Lessing a compaixão e o temor devem vir juntos, pois o mal apresentado na cena só se torna objeto de compaixão do espectador se ele temer que esse mal possa acontecer consigo mesmo. A compaixão surge a partir do temor por nós mesmos, que faz nos colocar no lugar do outro, por assemelharmos a ele, ou seja, este temor é a compaixão referida a nós mesmos. O temor e a compaixão são, portanto, afetos apresentados na tragédia e quem os sente são os espectadores e não as personagens e são estes afetos que devem ser purificados e não uma purgação de todas as paixões. Os afetos suscitados são os mesmos purificados, como indica Lessing: “A tragédia deve suscitar nossa compaixão e nosso medo tão-somente a fim de purgar estas e semelhantes paixões, mas não todas as paixões indistintamente” (LESSING, 1992, 77^a e 78^a partes).

Para Lessing, a finalidade da tragédia seria converter as paixões em qualidades virtuosas através da depuração de seus extremos, ou seja, remediar o que é de mais e o que é de menos, tanto na compaixão como no temor. Evidencia-se aqui uma relação entre tragédia e moral, visto que há, na tragédia e nas artes em

³³ O pensamento de Lessing sobre estas questões pode ser encontrado em seu livro publicado em 1769, *Dramaturgia de Hamburgo*, formado por textos que contribuíram para a criação do teatro nacional de Hamburgo, o primeiro teatro alemão permanente. Segundo Machado (2006, p. 38), estes textos constituem uma verdadeira poética do teatro, de inspiração aristotélica, pois foi sob a influência da *Poética* que ele procurou reconstruir o que teria sido a tragédia grega autêntica.

geral, uma finalidade moral, pois a arte teria como objetivo melhorar a humanidade, tornar o homem mais humano, despertar o amor à virtude e o ódio ao vício.

Apesar da grande influência da *Poética* sobre o classicismo francês e o século XVIII alemão, surge outro tipo de reflexão que desvia sua atenção do efeito trágico e a direciona para o fenômeno trágico, ou seja, toma o trágico como o que permite apresentar a situação do homem no mundo, chamada de filosofia do trágico. Assim, somente num segundo momento surge uma reflexão sobre a essência do trágico, essência que, segundo seus defensores, não fazia parte das análises feitas até então, as quais se preocuparam mais com a finalidade da tragédia do que com o que ela possibilitava, ou seja, não levava em conta o poema trágico como expressão de um tipo de visão do mundo ou de uma sabedoria chamada de trágica: o conhecimento do papel do homem e seu lugar no mundo. É nesse segundo momento, com a filosofia do trágico, que surge o pensamento de Nietzsche.

Peter Szondi afirma, em sua obra *Ensaio sobre o trágico*, que, dentre as várias interpretações existentes da tragédia, há dois pontos de vista profundamente diferentes: a poética da tragédia, que teria iniciado com Aristóteles e que influenciou as demais análises até então, e a filosofia do trágico, iniciada com Schelling, que se preocuparia com o fenômeno do trágico. Vejamos sua argumentação:

Desde Aristóteles, há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a idéia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia. [...] Desta poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada inicialmente por Schelling de maneira inteiramente não programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma (SZONDI, 2004, p. 23).

A reflexão sobre o trágico, segundo Szondi, é uma construção moderna, pois somente aí o trágico aparece como uma condição do homem no mundo. E, por refletir sobre a própria essência da condição humana, trata-se de um

pensamento filosófico no sentido ontológico, pois diz respeito ao próprio ser, à totalidade do que existe. Esta característica ontológica da reflexão sobre o trágico atribui uma certa continuidade entre as leituras e as diferentes posições sobre a tragédia desde o final do século XVIII. Desta forma, a tragédia é considerada um documento de filosofia primeira, ontológica, pois imita, apresenta a obra do próprio ser, entendida como identidade, espírito, vontade, unidade, etc.³⁴

Uma outra característica da tragédia, de acordo com os filósofos trágicos, é a oposição de princípios e a resolução dessa contradição que, de certa forma, liga o trágico à dialética, embora isso não seja unânime entre os pensadores da tragédia, sendo uma questão a ser investigada, a saber, como a interpretação ontológica de poesia trágica grega se realizou em termos de contradição ou de antagonismos de princípios.

Apresentaremos brevemente os principais representantes dessa reflexão ontológica sobre o trágico, destacando em cada um sua concepção de trágico ou tragédia. Começaremos por Schiller, que se mostrará ainda preso à tradição poética e prosseguiremos com Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e,

³⁴ Essa idéia de que é a interpretação ontológica da tragédia que dá continuidade às diferentes interpretações da tragédia elaboradas até então foi, segundo Roberto Machado, exposta por Jacques Taminiaux em seu livro *Théâtre des philosophes*, no qual afirma que foi pelo privilégio que os pensadores concederam a Platão em suas interpretações da tragédia, em detrimento de Aristóteles, que tornou essa interpretação ontológica possível. Não que para Platão a tragédia tenha a dignidade de documento filosófico, como lhe conferem os “filósofos trágicos”, pois ele instituiu uma separação entre filosofia e poesia, conhecimento e arte, desqualificando a mimese em nome de uma vida contemplativa do filósofo. No livro X da República, Platão expulsa o poeta da cidade ideal, pois sua atividade, a mimese poética, não é uma produção especializada, sendo seu ensinamento falso e imoral, pois imita qualquer coisa sem saber o que ela realmente é.

Sendo assim, Platão contesta a tragédia a partir de uma visão ontológica, iniciada por ele, que o leva à supressão da tragédia em nome de uma cidade ideal, verdadeira, pensada a partir do modelo de *Poeieses* especializada que exige uma existência teórica mais elevada e não relacionada à práxis, a ação, que é frágil e conflituosa. A tragédia é abolida por ser considerada uma mimese defeituosa, que não leva em conta a *Poeieses*, apenas imita aparências ambíguas e vazias e, como na cidade ideal a práxis é abolida por ser considerada uma ação confusa, a tragédia, que imita homens em ação, uma práxis confusa, torna-se supérflua e deve desaparecer.

Como explicar que os filósofos e artistas modernos, ao elaborarem uma teoria do trágico, privilegiaram a interpretação de Platão se encontraram na tragédia justamente a característica que Platão criticava nessa, como se ignorassem suas críticas? Segundo Taminiaux, houve uma inversão das conclusões de Platão que aboliu a tragédia em função de um teatro filosófico acessível somente aos filósofos julgando encontrar em suas críticas as características da tragédia verdadeira.

finalmente, Nietzsche, cuja concepção de tragédia mais nos interessa para esse estudo.

A reflexão de Schiller sobre a tragédia foge do exame exclusivamente formal da tragédia, tal como realizado na tradição poética e se encaminha para uma reflexão sobre o próprio fenômeno trágico, relacionando a situação trágica do homem no mundo com a tragédia.³⁵ Interpreta a teoria da tragédia a partir da teoria kantiana do sublime,³⁶ retomada a seu modo, deslocando a teoria do sublime que, em Kant, era centrada no privilégio da natureza, para o domínio da arte, vendo na tragédia uma arte que apresenta uma idéia da razão por intermédio da manifestação sensível. Imbuído da ética e da estética kantianas, pensa a tragédia a partir de

³⁵ Esse afastamento da tradição poética da tragédia deve-se primeiro ao fato de Schiller ter lido Aristóteles somente em 1797, depois de ter escrito seus textos entre 1792 e 1795, o que pode ser comprovado pelas análises de suas correspondências com Goethe nesse período, que foi quem o estimulou a ler a *Poética*. Segundo, pela importância que teve o pensamento de Kant para ele, principalmente pela leitura da *Crítica da faculdade do juízo*, que o levou a escrever seus textos filosóficos: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, dando origem à primeira filosofia do trágico que demonstra uma forte utilização dos conceitos kantianos (Cf. Machado, 2006, pg. 53).

³⁶ Para Kant, o sublime é uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está em face de algo de grande magnitude. Pode-se ter uma idéia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa idéia com uma intuição sensorial imediata, pois os objetos sublimes ultrapassam as capacidades sensoriais. O sublime é um estado subjetivo determinado por um objeto cuja infinidade se alcança com o pensamento, mas não se pode captar pela intuição sensível. É um fenômeno subjetivo e não objetivo, um sentimento daquele que julga e não do objeto que é julgado e pressupõe, portanto, um juízo de reflexão, um juízo estético. O objeto desperta em nós o sentimento de sublime, apresenta uma sublimidade que se encontra no espírito, no ânimo, nas idéias da razão. É nas idéias da razão que o sublime está contido e não no sensível apresentado pela imaginação. “O sublime consiste simplesmente na relação em que o sensível na representação da natureza é ajuizado como apto a um possível uso supra-sensível do mesmo”, (*Crítica do Juízo*, p. 113), ou seja, é decorrente da relação entre a imaginação (sensível) e a razão (supra-sensível). A imaginação, no entanto, forçada pela razão, tenta apresentar em uma intuição sensível essa totalidade com a qual se depara e isso a leva ao seu limite, ao fracasso, pois é impotente para apresentar uma grandeza absoluta como uma grandeza sensível, pois é uma faculdade sensível. Este fracasso, no entanto, serve para apresentar a inadequação que há entre a natureza sensível e as idéias da razão, possibilitando ao sujeito a consciência do poder ilimitado da razão e de suas idéias, da presença do supra-sensível. Desta forma, ao mesmo tempo em que a razão mostra os limites da imaginação, mostra também sua destinação: estar designada a agir em consonância com a razão. Isso é o sublime: sentir a infinitude não sensível do espírito e a impossibilidade de lhe dar uma apresentação adequada.

O sublime, portanto, resulta da relação entre a imaginação e a razão, uma relação conflituosa e desarmoniosa, devido ao abismo existente entre as duas. É, portanto, decorrente de um desacordo entre as faculdades e não de uma harmonia ou equilíbrio. Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira, diz Kant: “ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias” (Idem, p. 114).

antagonismos, da dualidade entre vontade humana e os instintos, entre vontade livre e determinação natural, liberdade moral e necessidade natural. Tanto o belo como o sublime são, para Schiller, expressões da liberdade, no entanto, no belo, o sentimento de liberdade provém da harmonia entre os impulsos sensíveis e a lei da razão, ou seja, o belo surge da harmonia entre a determinação moral e a natural. Já no sublime, o sentimento de liberdade provém da independência do agir da razão em relação aos impulsos, em sua relação de contradição e de adversidade, ou seja, a razão legisla independente da influência dos impulsos, o que possibilita uma completa liberdade moral e torna o sublime superior ao belo. Como diz Machado (2006, p. 70): “O sublime é a expressão de uma perda sofrida no nível do sensível e ultrapassada, superada, no nível da moral”.

Para Schiller, a arte tem como finalidade a apresentação sensível do supra-sensível e quem realiza este fim é a arte trágica através do sofrimento das personagens, ou melhor, na resistência aos sofrimentos, tornando sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza. O supra-sensível é entendido por Schiller como um princípio racional, moral, localizado no interior do homem, princípio que permite a resistência moral à paixão, ao sofrimento e não como uma entidade metafísica, um além-mundo, ou de um absoluto. Refere-se à subjetividade humana, ao homem pensado como vontade livre ou liberdade moral, pois é no fato de as personagens suportarem os sofrimentos sentindo-os plenamente que se manifesta sua liberdade, ou seja, o supra-sensível é a resistência moral aos sofrimentos apresentados. O sofrimento apresentado na tragédia é um meio para a apresentação do supra-sensível.

Ocorre, no entanto, que a filosofia do trágico de Schiller nos dá indícios de poder ser articulada com uma poética da tragédia, no que se refere à concepção da arte trágica como uma imitação de uma ação que causa sofrimento e a imitação de uma ação que tem como finalidade suscitar no espectador o prazer da compaixão, o que deixa transparecer a tese aristotélica da catarse, pois a tragédia proporciona o prazer moral mais elevado, deleitando através da dor porque nos mostra a autonomia legislativa da razão, pela vitória da lei moral sobre o sofrimento. A subjugação da dor pela dignidade moral na personagem produz compaixão no espectador, que se identifica com o sofridor, não por que ficou aterrorizado ou com medo que a situação se repetisse com ele, mas pela dor sentida pelo personagem.

Ou seja, a compaixão é suscitada por uma personagem quando, por ir contra sua inclinação natural, torna-se causa de sua infelicidade, ou sacrifica sua inclinação natural em favor do dever moral. Schiller manteve-se, portanto, fiel à tradição, pois toma como base as noções de efeito e de imitação e considera o trágico não como um fenômeno em si, mas em função do sentimento que a tragédia deve produzir no espectador. Mesmo assim, segundo Machado (2006, p.79), Schiller ocupa um lugar intermediário entre a *Poética* e a ontologia do trágico, pois cria uma filosofia do trágico mais moral do que metafísica, fundada na oposição de um princípio sensível e outro supra-sensível, ao mesmo tempo em que utiliza essa idéia para esclarecer problemas de uma poética da tragédia.

É Schelling o grande marco da reflexão sobre o trágico, pois sua análise da tragédia não retoma os conceitos utilizados pela *Poética*,³⁷ rompendo realmente com a tradição filosófica até então ao fazer uma leitura ontológica da tragédia no início da décima das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, na qual caracteriza a tragédia como um conflito entre liberdade e destino. Pensa a arte como capaz de apresentar o absoluto, ou melhor, de se constituir como apresentação sensível do absoluto. Pensa o absoluto a partir de Kant e Espinosa, intencionando dar à filosofia transcendental de Kant o sentido espinosista de uma imanência absoluta. O absoluto é um princípio incondicionado, uma unidade última absoluta em que ser e pensamento coincidem, em que não há oposição nem antagonismo, pois o absoluto é uma totalidade. “O absoluto é a identidade ou a unidade do sujeito e do objeto, do espírito e da natureza, da liberdade e da necessidade” (MACHADO, 2006, p. 81). A arte realiza essa apresentação do absoluto por possibilitar uma intuição intelectual, intuição que, diferente de Kant, é uma faculdade de que o homem dispõe para o conhecimento do absoluto. A intuição intelectual, por sua vez, é possibilitada por uma intuição estética, ou seja, só existe na arte. Decorre, portanto, que a arte é a relação direta, imediata, do espírito humano com o absoluto, é a reflexão privilegiada da identidade absoluta e tem o poder de apresentar o infinito de modo finito. A arte é o lugar em que o absoluto se revela por ser uma atividade ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, objetiva e subjetiva, consciente e inconsciente,

³⁷ A análise de Schelling sobre a tragédia também pode ser encontrada em sua obra *Filosofia da arte*.

tornando-se por isso o principal meio do exercício da filosofia, pois resolve uma contradição absoluta, pois, mais que uma apreensão da realidade, é uma produção de seu próprio objeto, uma produção artística, que é uma solução de um antagonismo que leva a uma harmonia que produz, por sua vez, uma satisfação infinita.

Para Machado, Schelling subordina a filosofia à arte, pois considera aquela condenada a não atingir o absoluto, sendo isso somente possível pela arte, que pode possibilitar a apresentação do absoluto, ou seja, apenas na arte o absoluto pode ser captado. Como diz Schelling:

Toda filosofia procede e deve necessariamente proceder de um princípio que, como princípio absoluto, é, ao mesmo tempo, o absolutamente idêntico. Algo absolutamente simples, absolutamente idêntico, não pode ser apreendido ou comunicado por descrição, nem, de modo algum, por conceitos. Pode ser apenas intuído. Tal intuição é o organon de toda filosofia. Apenas essa intuição, que não é sensível, mas intelectual, que não tem como objeto o objetivo ou o subjetivo, mas o absolutamente idêntico, nem subjetivo, nem objetivo em si mesmo, é uma intuição interna, que, por sua vez, não pode tornar-se objetiva por si mesma; só pode tornar-se objetiva por uma segunda intuição. Esta segunda intuição é a intuição estética (apud MACHADO, 2006, p. 94).

Schelling caracteriza a tragédia, que é a suprema manifestação da arte, como um conflito entre duas forças, a liberdade humana e o destino. Conflito este que somente se dá nas cenas da arte trágica, sendo, portanto, uma representação. Este conflito trágico leva um herói à morte; este, no entanto, não sucumbe sem antes combater e somente depois decide voluntariamente se entregar à punição, ao castigo, por cometer uma falta inevitável. Este é o sublime na tragédia: o inocente-culpado assume voluntariamente a punição, abstendo-se da liberdade em função da necessidade, do destino, uma maneira que tiveram os gregos de honrar a liberdade, como no caso de *Édipo rei*, de Sófocles, tragédia analisada por Schelling, em que o herói, mesmo tendo como destino fatal tornar-se um criminoso, luta contra esse destino, sendo terrivelmente punido. Esse lutar contra a fatalidade é necessário para que exista o conflito, pois é neste que se exterioriza a liberdade. “O maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém, ainda com uma declaração

de sua vontade livre” (SCHELLING, 2001, p. 318-319). Desta forma, a tragédia seria uma solução grega possibilitada pela arte para a contradição entre liberdade e determinismo. Decorre, portanto, que a interpretação de Schelling da tragédia é também moral, pois o herói só pode vencer o combate com o destino pela grandeza moral de sua alma. “O sujeito afirma sua liberdade pela perda da liberdade, perda que ele mesmo provoca ao aceitar o castigo por uma falta que não cometeu” (MACHADO, 2006, p. 99). Uma afirmação da liberdade à custa da própria morte.

Para Hegel, a arte é a mediadora entre a realidade sensível e finita e o pensamento puro ou liberdade infinita, por ser o primeiro momento da consciência de si do espírito, no qual o absoluto assume uma figura sensível, dá uma imagem de si mesmo. O belo é o espírito absoluto em sua existência sensível, pois o conteúdo espiritual só se torna consciente quando figurado sensivelmente. Assim, a estética é a ciência do belo artístico que é superior ao belo natural por ser espiritual, pois só o espiritual é verdadeiro. O fim último da arte é a conciliação entre o sensível e o espiritual.³⁸ Por isso, critica a imitação no sentido de reprodução da natureza, pois se a arte assim o fizer, ou seja, querer reproduzir fielmente as configurações naturais, rivalizando com a natureza, será sempre inferior à natureza. “A arte não pode ser pensada como imitação porque é o lugar de uma experiência metafísica: a manifestação do infinito no finito” (MACHADO, 2006, p. 111).

Hegel considera a tragédia grega como aquela que atingiu o grau mais elevado de perfeição por possibilitar essa conciliação entre o espiritual e sensível, por apresentar como tema originário o divino, tal como ele aparece no mundo, através da ação individual. Esclarece, no entanto, que essa manifestação do divino na ação individual é uma manifestação ética, ou seja, a substância ética é o divino realizado no mundo, é a base de toda ação individual, portanto toda ação trágica é uma ação ética no sentido de que não existe ainda diferença entre o querer e o realizar, entre a vontade e a ação, pois não diz respeito a uma subjetividade individual, ou seja, não há uma intenção do sujeito que age. Diferente da moralidade que é individual e diz respeito a uma subjetividade individual, a eticidade é social, ou seja, refere-se a uma sociedade com suas normas e regras estabelecidas. Desta

³⁸ As análises de Hegel podem ser encontradas em seu livro *Estética*.

forma, sendo a ação trágica uma ação ética, a culpa e a responsabilidade do herói independe de seu conhecimento, de sua consciência ou de suas intenções (Cf. *Estética*, IV, p. 236).

A teoria hegeliana do trágico se elabora em termos de contradição e de reconciliação, pois a manifestação do divino, ou seja, a manifestação das forças éticas no indivíduo provoca, num primeiro momento, uma oposição, mas no final uma harmonia, uma reconciliação.

A contradição trágica é decorrente do confronto entre forças substanciais, ou seja, entre as forças éticas assumidas por um indivíduo e entre as forças éticas assumidas por um outro indivíduo, provocando a quebra da harmonia, um rompimento com a unidade primordial da substância ética, gerando conflitos inevitáveis. Esse confronto ocorre porque a substância ética, ao se manifestar no mundo, na vida, se manifesta como *pathos* individual, como *pathos* ético determinado de um indivíduo, ou seja, se particulariza em cada indivíduo. Os conflitos daí decorrentes são inevitáveis, pois cada ação determinada por um *pathos* individual acarretará o *pathos* oposto levando a um isolamento do indivíduo. Não são esses conflitos, no entanto, segundo Hegel, que consistem propriamente no trágico da contradição, mas o fato de que, nestes conflitos entre as forças éticas, a ação é igualmente justificada, ou seja, é uma luta pela defesa de direitos igualmente legítimos. Segundo Hegel, portanto, o conflito é a consequência da justificação ética de uma ação, “o trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem legitimidade, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e de seu caráter apenas como negação e violação da outra potência igualmente legitimada, por isso, em sua eticidade e por meio dela tornam-se igualmente culpados (*in Schuld geraten*)” (*Estética*, IV, p. 237).

Para Hegel, não é a contradição o aspecto mais importante da tragédia, mas, sim, a solução desta contradição, a reconciliação trágica. A contradição entre as forças éticas não se mantém, mas leva à necessária solução do conflito, a uma reconciliação trágica, que consiste na eliminação do que há de unilateral nas reivindicações das partes em luta, do subjetivo, superando as oposições e restabelecendo uma harmonia entre as forças que dirigem as ações individuais. Assim, portanto, a reconciliação trágica é o retornar das forças éticas da

oposição à harmonia, é a vitória da substancialidade sobre a individualidade. Esse sentimento de reconciliação que a tragédia garante se dá por meio da visão da eterna justiça que perpassa o subjetivo em prol de um plano maior. “Acima do temor e da simpatia trágica está o sentimento de reconciliação [Versöhnung] que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça” (MACHADO, 2006, p. 137). Por isso, o fim supremo da tragédia não é o sofrimento, mas a satisfação do espírito. Sendo assim, segundo Szondi (2004, p. 32), “o trágico é compreendido mais uma vez como um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido e vice-versa”.

Diferente de Winckelmann ou Goethe, Hölderlin³⁹ não vê o mundo grego somente como harmônico, mas define o trágico a partir da contraposição entre um mundo grego harmônico, solar, e um mundo grego sombrio e mortífero. Tendo seu pensamento marcado, sobretudo, pela unificação do antagonismo, pensa a tragédia como a “metáfora de uma intuição intelectual”, entendendo a metáfora como transporte, transferência e a intuição intelectual no sentido de que a tragédia realiza uma transição, uma mediação entre a forma sensível e o conteúdo espiritual, uma apresentação sensível do absoluto. A tragédia, sendo a expressão de uma unidade íntima mais profunda, exprime a colisão entre uma força que une e uma força que divide, colisão que acarreta a morte do protagonista e a restauração do equilíbrio, o retorno ao um.

Hölderlin utiliza, assim como Nietzsche, nome de deuses para caracterizar a dualidade constitutiva do trágico, no entanto o que é caracterizado como dionisíaco em Nietzsche, para Hölderlin é representado pela figura de Apolo. Enquanto para este, Apolo é como a força que provoca o fogo do céu, o elemento estrangeiro da natureza, para Nietzsche, Apolo é o deus da beleza, da luminosidade. Contrapondo Apolo, Hölderlin apresenta Juno, a sobriedade, a medida, tal qual o apolíneo de Nietzsche. Também para ele foi preciso uma aliança entre Apolo e Juno, assim como entre Apolo e Dioniso para Nietzsche, pois, se os gregos não tivessem

³⁹ O pensamento de Hölderlin sobre o trágico pode ser encontrado em suas *Observações*, mais especificamente na terceira parte, que reflete sobre o sentido ou a essência mais geral do trágico e da tragédia.

alcançado essa “sobriedade”, promovida por Juno, seriam engolidos pelo “fogo do céu”.

Há, no entanto, uma mudança de postura do Hölderlin de *A morte de Empédocles* e o das *Observações*,⁴⁰ mudança essa não em relação aos princípios, que não mudam, mas a respeito da relação entre esses princípios. Enquanto no primeiro há um conflito que se resolve com uma aliança, no segundo há uma contradição irreduzível, que não se resolve, que não leva a uma reconciliação. A oposição entre natureza e arte que caracteriza o primeiro é compreendida no segundo como a relação entre deus e o homem.

Há uma diferença entre o trágico e a tragédia para Hölderlin. Enquanto o trágico é a experiência da *hybris*, a desmesura, a transgressão do limite que separa o humano do divino, a tragédia teria como função purificar a *hybris*, da falta trágica, estabelecendo limites, lembrando a finitude do homem e sua distinção com Deus. Assim, portanto, a tragédia para Hölderlin também tem como finalidade a purificação e a restauração da harmonia. Não há uma reconciliação com o divino, mas, ao considerar a própria separação como aquilo que purifica da tendência infinita de confundir deuses com mortais, de querer igualar-se aos deuses, há um afastamento proposital, ou seja, um “afastamento categórico”, um retorno ao próprio.

A teoria schopenhaueriana da arte é baseada no conceito de beleza: uma coisa é bela quando é objeto de nossa contemplação estética, uma contemplação desinteressada. A arte reproduz as idéias eternas por meio de uma contemplação pura. O conhecimento artístico possibilita que o homem se liberte da vontade e da individualidade e se eleve ao estado de puro sujeito que conhece. Esta é a condição subjetiva do prazer estético.

É preciso esclarecer alguns aspectos do pensamento de Schopenhauer para que se tenha uma compreensão da sua teoria da arte e, conseqüentemente, sobre a tragédia, especialmente porque teve uma grande influência sobre o pensamento do jovem Nietzsche.

⁴⁰ *A morte de Empédocles* é uma peça inacabada na qual Hölderlin trabalhou de 1797 a 1799. As *Observações* são: *Observações sobre Édipo* e *Observações sobre Antígona*.

Para Schopenhauer, o mundo se forma a partir de dois aspectos: como vontade e como representação. Tudo o que existe no mundo são formas de representação da vontade, são maneiras que a vontade encontra para se manifestar, se objetivar neste mundo. Para que haja representação é necessário um sujeito e um objeto, pois o mundo existe como um objeto em relação a um sujeito, sendo o sujeito e o objeto a forma mais geral da representação, no entanto, para que um objeto seja possível, que se dê a um sujeito, é necessário que apareça num determinado espaço e tempo e seja composto de matéria, que, por sua vez, está subordinada ao espaço e ao tempo por meio da causalidade. Estas três condições, que tornam o objeto possível (o espaço, o tempo e a causalidade), constituem o princípio da razão que se encontra *a priori* na consciência do sujeito, ou seja, o sujeito enquanto indivíduo a serviço da vontade toma consciência do objeto que aparece, do fenômeno, e o conhece subordinado ao princípio da razão.

A vontade é o elemento anterior à oposição sujeito-objeto, é a essência do mundo, a coisa em si que existe independente do tempo e do espaço e, por isso, é unidade, identidade ou indivisibilidade, ou seja, pressupõe uma unidade essencial de todos os entes. O mundo forma-se a partir da objetivação da vontade, ou seja, tudo o que existe, todos os entes que constituem o mundo são graus de objetivação da vontade. Isso pressupõe ao mesmo tempo uma unidade e uma multiplicidade, pois há de um lado uma vontade que é una e que constitui o mundo através de sua objetivação, mas que, no entanto, para se objetivar, para se efetivar, luta consigo mesma, o que sugere uma multiplicidade, ou seja, a existência de vontades individuais, que, no entanto, são somente graus de objetivação da mesma vontade, suas representações. A representação nada mais é, portanto, do que manifestação de uma única vontade, um resultado da luta das vontades individuais, que lutam entre si buscando a objetivação, buscando “um lugar ao sol”, num esforço sem fim, num agir cego. Não devemos, no entanto, entender a representação como uma condição para que a vontade se efetive, exerça sua atividade, mas como um resultado da atividade da vontade.

Outro aspecto importante para a compreensão da teoria da arte de Schopenhauer é a idéia. Além de o mundo se apresentar como vontade, que seria a própria essência do mundo, a coisa em si, e como fenômeno, que significa a manifestação da vontade, sua objetivação, também se apresenta como idéia que

também é uma representação, uma objetivação da vontade; no entanto, é uma objetivação imediata e adequada da vontade, ou seja, difere-se do fenômeno e é superior a ele, pois não está sujeita à pluralidade e à mudança, é inalterável e única, é forma eterna das coisas e, portanto, não está subordinada ao princípio da razão: espaço, tempo e causalidade, mas está submetida à distinção sujeito-objeto, a forma mais geral da representação, sendo assim, inferior à vontade, que é coisa em si.⁴¹

Diante disso, podemos nos perguntar se é possível ao sujeito conhecer as idéias, já que estas não estão subordinadas ao princípio de razão, e o conhecimento, de modo geral, para Schopenhauer, está submetido a esse princípio. Nas suas próprias palavras, “é o princípio de razão que põe os objetos nessa relação com o corpo, portanto, com a sua vontade, o conhecimento que serve a esta também estará exclusivamente empenhado em conhecer as relações dos objetos postos pelo referido princípio, logo, seguindo suas variadas situações no espaço, no tempo e na causalidade. Pois somente mediante estes o objeto é interessante para o indivíduo, isto é, possui uma relação com a vontade” (Cf. SCHOPENHAUER, 2001, p.185).

Podemos dizer que, para Schopenhauer, é possível um conhecimento além das coisas particulares ou de suas relações, ou seja, um conhecimento das idéias, no entanto não com este tipo de conhecimento que aborda o mundo pelo ângulo do princípio de razão, mas, sim, por um outro tipo de conhecimento, mais importante que este, no qual o sujeito se torna sujeito puro, livre do serviço da vontade, ou seja, liberta-se de sua condição de indivíduo e abandona o princípio de razão: um conhecimento intuitivo.

O conhecimento intuitivo é um conhecimento originário sobre o qual repousariam outros conhecimentos, como o abstrato, que é produzido pela razão, mas obtém seu conteúdo e significação por sua relação com a representação

⁴¹ A concepção da idéia de Schopenhauer é inspirada na doutrina platônica segundo a qual as idéias são a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos seriam apenas aparências. As idéias são propriedades universais dos objetos particulares, ou seja, o que dá forma a eles, não estando submetidas ao princípio da razão, sendo, portanto superiores aos fenômenos. Elas, no entanto, não se confundem com a vontade, com a coisa em si, pois são apenas a manifestação mais imediata desta e, portanto, inferiores a ela e submetidas à distinção sujeito-objeto, que é anterior ao princípio de razão.

intuitiva, ou seja, os conceitos derivam da intuição, da qual são abstraídos. Por sua vez, o conhecimento intuitivo é possível pelo entendimento, pois só ele conhece por intuição, que transforma as sensações em intuição, por isso uma intuição é sempre intelectual, está sempre ligada ao entendimento, é sempre representativa, o que implica uma estruturação do mundo a partir da subjetividade. Conclui-se que, para Schopenhauer, é a intuição a fonte de toda verdade e não a razão, mas só a intuição não basta, pois é preciso que ela seja transformada em conhecimento abstrato que permita uma aplicação segura na realidade desse tipo de conhecimento.

A arte é um tipo de conhecimento intuitivo das idéias, pois a contemplação estética é uma visão imediata pura, uma representação intuitiva pura, que contempla as idéias independentemente do princípio de razão, ou seja, está livre da individualidade e, conseqüentemente, da vontade particular. Por isso, a contemplação estética é uma contemplação desinteressada, pois não está submetida ao querer, à vontade e faz com que o mundo como vontade desapareça e só permaneça o mundo considerado como idéia. O artista, liberto do princípio da razão, se eleva ao estado de puro sujeito do conhecimento, ou seja, se desinteressa do mundo como vontade e como representação e atinge uma libertação ontológica.⁴² A finalidade da arte, portanto, é exprimir a idéia, que é a objetivação imediata da vontade, e o que distinguirá uma arte da outra será o grau de objetivação da vontade.

O fundamental do pensamento de Schopenhauer sobre a tragédia é determinar a visão trágica do mundo que esta apresenta, por isso se preocupa em apresentar seu conteúdo, sua finalidade e seu efeito trágico sobre o espectador. A tragédia apresenta, em seus atos, a natureza e a existência humana. Trata-se de um espetáculo que mostra o aspecto horrível e terrível da existência, ou seja, mostra uma vida marcada de infortúnios, de injustiças, de maldade e de sofrimento, e que, por isso, não significa nada, não vale nada. Como o mundo e tudo que existe são

⁴² Segundo Machado (2006, p. 177), é nesse sentido que o pensamento de Schopenhauer sobre a beleza e a arte não é propriamente uma estética, mas uma metafísica, uma teoria especulativa da arte. Essa teoria o coloca em continuidade com Schelling, Hegel e Hölderlin, apesar de todas as críticas que faz à metafísica idealista.

representações da vontade, todo esse sofrimento é o resultado da luta da vontade consigo mesma, um querer que leva ao sofrer.

Ocorre que o objetivo da tragédia não se restringe a mostrar todo esse sofrimento, mas deve também apresentar a purificação que esse sofrimento produz, um sofrimento necessário para obter a purificação. O que significaria essa purificação? A negação da vontade, ou seja, após a constatação de todo o sofrimento que o querer gera, surge o momento em que o desejo não mais se manifesta, não quer mais, renuncia ao seu fim para não mais sofrer, nega a vontade para dela se libertar e, assim, ultrapassar o mundo dos fenômenos, da aparência, da ilusão da individuação em favor de um plano maior, de uma vontade que é superior, que é a essência da coisa em si.

A compreensão da existência do conflito da vontade consigo mesma, um autoconhecimento, leva ao aniquilamento da vontade, à negação do querer, a uma resignação. A resignação, portanto, é a finalidade última da tragédia, pois o conhecimento perfeito do mundo que a tragédia possibilita, de que a vida é sofrimento, age como um calmante da vontade, conduz à renúncia, à abdicação da vontade de viver,⁴³ que funciona como uma expiação de um crime: o crime da própria existência. O efeito trágico da tragédia é, portanto, provocar no espectador o espírito de resignação através da apresentação do sofrimento da humanidade, ou seja, diante de tanto sofrimento não vale a pena querer essa existência, pois ela não tem valor, é insignificante, restando somente a renúncia a esta existência em favor de uma outra existência. A satisfação e o prazer obtido pela satisfação da vontade é uma realidade negativa, pois a satisfação de um desejo leva a outro desejo e assim por diante, gerando um tédio. A única realidade positiva é a falta, a dor, o sofrimento, os desejos nunca realizados; por isso, a constatação e a negação da vontade de viver não trazem sofrimento, mas levam a uma alegria, pois é a renúncia de um mundo de sofrimento que não vale nada, que é uma ilusão.

⁴³ Essa tese, a de que o verdadeiro efeito da tragédia seria a resignação, será duramente criticada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e nas obras posteriores.

Após esse trajeto, brevemente aqui apresentado, chegamos a Nietzsche com a intenção de localizar a sua concepção de tragédia e de trágico dentro do contexto apresentado.

Nietzsche insere-se no projeto de política cultural na Alemanha através de seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, no qual há uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha sob um ponto de vista que se contrapõe às leituras feitas até então e que, como veremos no próximo capítulo, é um resultado de uma série de reflexões do filósofo sobre a Grécia e sobre a tragédia. Este livro foi escrito na fase em que o jovem Nietzsche lecionava Filologia Clássica na Universidade da Basileia, na Suíça, entre 1869 e 1879, e faz parte de um ciclo de estudos do filósofo dedicado ao pensamento helênico. Na verdade, a obra reúne uma série de idéias já apresentadas em outros textos, idéias que evidenciam o modo como Nietzsche vai construindo seu pensamento sobre a tragédia, tais como: *Introdução à tragédia de Sófocles*, as conferências *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, e o texto *A visão dionisíaca do mundo*, todos da mesma época, 1870.

Segundo Chaves (2006, p. 8), todos esses trabalhos testemunham a confrontação crítica de Nietzsche com a tradição filológica na qual foi formado, o que não significa, no entanto, que tenha rompido com a filologia em si, mas com o tipo de filologia dominante na época, estabelecendo ao mesmo tempo um permanente diálogo e uma confrontação com suas raízes filológicas.

A filologia dominante da época que Nietzsche critica estava vinculada ao empreendimento historicista cujo objetivo era reconstruir cientificamente o passado através de métodos e de técnicas que assegurariam a verdade do conhecimento alcançado. Sendo assim, consideram os documentos escritos e as obras de arte como documentos históricos, sem uma preocupação com sua ligação com o presente, o que, segundo Nietzsche, apaga o que é fundamental nesses estudos: a ligação entre o passado e o presente e entre conhecimento e vida.

Podemos dizer que o interesse de Nietzsche pela tragédia, de acordo com Chaves (2006, p.14), é uma consequência de seus trabalhos como filólogo, de suas leituras de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer em 1865 e de seu encontro com o compositor Wagner em 1868. Nietzsche encantou-se com a música de Wagner e com seu drama musical, principalmente com *Tristão e*

Isolda e com *Os mestres cantores*, acreditando que suas obras eram o único produto da cultura alemã que poderia alcançar as culminâncias da arte da tragédia dos antigos gregos.

Embora inserido no projeto de renovação cultural da Alemanha iniciado por Winckelmann, Nietzsche decretará que este não atingiu seus objetivos. Em *O nascimento da tragédia*, considerando os gregos como “luminosos guias”, reconhece Winckelmann, Goethe e Schiller como aqueles que se esforçaram por aprender com os gregos na luta pela cultura, que com eles o espírito alemão entrou na escola dos gregos (GT/NT § 20). Já nos fragmentos póstumos desse período,⁴⁴ Nietzsche faz várias referências a estes autores, no entanto acrescenta que, desde então e mesmo com as influências que estes exerceram, a aspiração de chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos tornou-se cada vez mais fraca, lamentando o enfraquecimento do projeto de imitação da cultura helênica para a constituição da cultura alemã e reconhecendo que nunca a cultura e a genuína arte estiveram tão distantes como no presente da Alemanha. Nietzsche chega a afirmar, em sua conferência de 1870, *O drama musical grego*, que um heleno não reconheceria em nossa tragédia quase nada que correspondesse a sua tragédia, pois a *ópera*, que surgiu da imitação simiesca direta da Antigüidade, não passa de uma caricatura do drama musical antigo, pois não tem como origem a força inconsciente de uma pulsão natural, ou, como diz no *Fragmento póstumo 1[1] do outono de 1869*: “o mal das artes modernas é não terem nascido de uma fonte misteriosa como nos gregos antigos”, afirmação esta que se repete no *O drama musical grego*: “a infelicidade da arte moderna é de não ter emanado de tal fonte secreta” (Nietzsche, 2005, p. 55).

Essas constatações levarão o jovem filósofo alemão a concluir que, na verdade, nem mesmo esses considerados lutadores conseguiram penetrar no âmago do ser helênico, nem mesmo eles conseguiram arrombar a porta encantada que conduz à montanha mágica helênica. E Nietzsche pergunta-se: – Que esperança nos resta se nem eles conseguiram? – Deveríamos perder a fé em um iminente renascimento da Antigüidade grega? – Mas, sem essa fé, haveria

⁴⁴ Temos como exemplo os seguintes *Fragmentos póstumos*: 1[82] do outono de 1869; 3[76] do inverno de 1869 à primavera de 1870; 5[46] de setembro de 1870 a janeiro de 1871, e 7[76] do final de 1870 a abril de 1871.

esperanças de renovação e de purificação do espírito alemão? – Onde encontraremos uma raiz vigorosamente ramificada, um pedaço de terra sadia e fértil que nos ofereça alguma expectativa consoladora para o futuro, pois por toda parte há só areia, pó, rigidez, consunção?

Pensamos que Nietzsche se coloca como um crítico de toda essa tradição, tanto das análises poética da tragédia como das análises feitas pelos filósofos clássicos, tanto que afirmará, em seus últimos textos, ser o primeiro filósofo trágico e que uma nova teoria da tragédia exige um novo conceito de trágico, em que o conteúdo trágico deverá ser pensado sem referência à forma da tragédia, na qual as relações entre sofrimento e prazer devem ser modificadas.

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; [...] a isto chamei dionisíaco. [...] 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. Nesse sentido tenho o direito de me considerar o primeiro filósofo trágico - ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista. (EH/EH *O nascimento da tragédia*, § 3).

Diante das inúmeras interpretações da *Poética* de Aristóteles, interpretações que, além de moralizarem a tragédia, transformam a *Poética* mais em um manual prescritivo do que em uma reflexão, Nietzsche segue um caminho discordante e até contrário de Aristóteles em sua interpretação no *O nascimento da tragédia*, em que apresenta uma visão da tragédia grega que foge radicalmente à clássica interpretação dada por Aristóteles. Na verdade, já na *Introdução à tragédia de Sófocles* Nietzsche toma como fio condutor a comparação entre a tragédia antiga e a moderna, buscando apresentar a especificidade da antiga diante da moderna e, por conseguinte, apreciar o papel representado pela autoridade de Aristóteles. Constata que, nas tragédias modernas, as noções de falta e de punição assumem um papel oposto ao apresentado nas tragédias antigas, noções que, segundo ele, eram tratadas sob um ponto de vista estético enquanto que nas modernas assumem um ponto de vista moral e jurídico, sustentado na idéia de “justiça poética”, na qual a tragédia se assemelharia a um tribunal no qual os vícios seriam condenados e as

virtudes elogiadas. Por isso *O nascimento da tragédia* apresenta uma correção e um projeto contrário à definição feita por Aristóteles.

Segundo Nietzsche, os estetas caracterizam como trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia, uma purgação. E, ainda pior, consideram os ouvintes não como homens esteticamente excitáveis, mas como seres morais. O jovem filósofo constata que, desde Aristóteles, não foi dada uma explicação do efeito trágico da qual se pudesse inferir uma atividade estética do ouvinte: “Ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo” (GT/NT § 22).

Nietzsche alerta que é preciso demolir pedra após pedra do “artístico edifício da cultura apolínea” para vislumbrar seus fundamentos e descobrir qual foi a prodigiosa necessidade de que brotou tão luminosa sociedade de seres olímpicos (Cf. GT/NT § 3). E pergunta: – O que há por trás da grandeza e da serenidade grega, da harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos? – Seria a unidade do grego com a natureza um estado tão simples resultante de si mesmo e até inevitável? – Como, no entanto, um povo cuja plenitude é demasiada grande, foi capaz de criar a tragédia, uma obra de arte de pessimismo, que revela o quanto há de terrível, maligno e enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência?

Para Nietzsche, tanto o apolíneo como o dionisíaco são princípios constitutivos da arte grega, geradores da tragédia Ática, e por isso se distanciará dos pensadores que definem a arte somente pela serenidade, pela beleza, ou seja, pelo princípio apolíneo, pois, para ele, a Grécia só pode ser pensada a partir do fundo asiático do dionisíaco, que não foi levado em conta por esses pensadores como Winckelmann e Goethe. Assim começa Nietzsche o seu livro: “teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas

à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*]⁴⁵ de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (GT/NT § 1).

Nietzsche interroga: – O que significa para os gregos, “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver,” o mito trágico? (Cf. GT/NT *Tentativa de autocrítica*, § 1) E o descomunal fenômeno do dionisíaco? É dele nascida a tragédia? Segundo Nietzsche, enquanto não tivermos respostas para estes questionamentos, os gregos continuarão como antes, inteiramente desconhecidos e inimagináveis.

No próximo capítulo, investigaremos os conceitos nietzschianos presentes em *O nascimento da tragédia* e em textos similares, para identificar a visão de Nietzsche sobre a tragédia grega e entender como ele sustenta sua oposição aos filósofos clássicos.

⁴⁵ A palavra *Anschauung*, utilizada por Nietzsche em sua obra original, pode ser traduzida pela palavra “intuição”, que, de acordo com a nota 15 da tradução aqui utilizada, tem o significado de “conhecimento imediato”. Concordamos com o tradutor no que se refere ao significado da palavra intuição, no entanto, embora este tenha preferido utilizar o neologismo “introvisão”, optamos pela palavra “intuição”.

CAPÍTULO II

DIONISO E APOLO: “ANTAGONISMO E ALIANÇA”

Os primeiros escritos de Nietzsche, mais especificamente os que correspondem à fase de elaboração e de publicação do *O nascimento da tragédia*, seguem a tradição instaurada no final do século XVIII na Alemanha, tradição de analisar a tragédia sob um ponto de vista filosófico e pensar o trágico como uma dualidade de princípios metafísicos ou ontológicos. Assim, a tese de que o apolíneo e o dionisíaco, duas forças impulsivas na natureza e opostas, são os princípios constitutivos da tragédia se insere no tipo de pensamento característico da filosofia do trágico desde o final do século XVIII, que postula a divisão de uma Grécia marcada pela serenidade ou simplicidade, assim caracterizada por Winckelmann, e uma Grécia arcaica sombria e violenta, como aparece claramente em Hölderlin.

A originalidade de Nietzsche estaria na determinação do modo como os dois princípios, as duas forças impulsivas, o apolíneo e o dionisíaco, se relacionam e no fato de, segundo ele, pensar o trágico sem referência à forma da tragédia, tanto que se intitulará, em seus últimos escritos, como o primeiro filósofo trágico: “Nesse sentido tenho o direito de considerar-me o primeiro trágico - ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista. Antes de mim não há essa transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico: falta a sabedoria trágica”. (EH/EH, *O nascimento da tragédia*, § 3). Cabe, então, perguntar: – O que significa pensar o trágico sem relacioná-lo à tragédia? Pensamos que, de acordo com Nietzsche, significa analisar a relação existente entre os dois impulsos, apolíneo e dionisíaco, elementos essenciais da tragédia, como um meio para a definição da natureza do trágico. Já em seu texto *A visão dionisíaca do mundo*, texto anterior a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta o apolíneo e o dionisíaco como dupla fonte da arte grega e indica a oposição entre eles: “Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma contra a outra” (DW/VD, § 1). Essa oposição é reafirmada no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*: “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (GT/NT, § 1). Ocorre, porém que, nas duas obras acima citadas, Nietzsche indica uma possibilidade de união entre os dois

impulsos, não no sentido de anulação de um pelo outro, mas uma união na qual, cada um, expressando-se de forma máxima, produziria algo novo. – Qual o mistério dessa união? – “Que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisíaco, entram lado a lado em atividade?” (GT/NT §16). Segundo o filósofo, esta é a verdadeira meta de sua investigação, que passa a ser também a nossa neste capítulo: “que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva [*Anschauung*]⁴⁶ do mistério dessa união” (GT/NT § 5).

A visão de mundo do jovem Nietzsche é estética, pois ele acredita que, a partir do fenômeno da arte, poderá decifrar o mundo. Considera esta a via de acesso mais autêntica para a compreensão mais original, porque, segundo ele, a arte, além de ser “a verdadeira atividade metafísica do homem” (Cf. GT/NT *Prefácio para Richard Wagner*), permite o acesso à essência do mundo,⁴⁷ “o conhecimento básico da unidade de tudo que existe” (GT/NT § 10), tarefa essa que somente será possível de ser realizada pela arte trágica, como veremos adiante.

Sua proposta, já explicitada no início de seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, é realizar uma ciência estética (*Aesthetische Wissenschaft*), ou seja, a estética é o horizonte para a formulação dos problemas. E o ponto de partida para essa ciência estética é a intuição (*Anschauung*) e não os conceitos. É a partir da intuição (que, para Nietzsche, é uma iluminação) que os pensamentos fundamentais são formulados tornando compreensíveis os fenômenos, as coisas.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética (*Aesthetische Wissenschaft*) se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos (GT/NT § 1).

⁴⁶ Sobre a tradução desta palavra, conferir a nota 45 do primeiro capítulo.

⁴⁷ É por esta razão que Nietzsche denomina sua filosofia neste período de “metafísica de artista” cujo objetivo seria buscar compreender o mundo a partir do fenômeno da arte, pois, como diz Fink: “Só com os olhos da arte consegue o pensador mergulhar o seu olhar no coração do mundo” (FINK, 1988, p. 18).

Em oposição àqueles⁴⁸ que se empenham em derivar a arte de um princípio único, Nietzsche defende a origem da arte a partir de dois impulsos: o apolíneo e o dionisíaco, tendo como modelos as duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, reconhecendo neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em suas essências e metas.

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas (GT/NT § 16).

Toma emprestado o universo mítico dos gregos, pois percebe que estes, através de seu mundo artístico e com os seus deuses da arte, Apolo e Dioniso, expressam sua visão do mundo, e, portanto, a arte grega antiga torna-se a chave para a explicação do mundo, ou seja, por meio dela foi possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que os guiava. Os gregos, segundo ele, “tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão de arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (GT/NT § 1).

Nietzsche conclui que a arte grega foi uma maneira que o povo grego encontrou para transfigurar sua dor e assim justificar sua existência, marcada por dor e sofrimento. Num primeiro momento, os impulsos apolíneo e dionisíaco aparecem como impulsos artísticos dos Helenos, ou seja, são impulsos que engendram a arte helênica: a arte do figurador plástico (*Bildner*), a apolínea, cujo deus correspondente é Apolo, deus da clareza, da luz, da medida, que se manifesta através da produção de formas, da beleza, da composição harmoniosa e da individuação; e a arte não-figurada da música, a dionisíaca, cujo deus é Dioniso, o deus do caótico e do desmedido, que se manifesta como movimento de destruição de toda forma e individualidade. O apolíneo e o dionisíaco são, portanto, tomados como análogos dos impulsos estéticos antagônicos dos gregos: a plástica e a

⁴⁸ Oposição esta tratada no primeiro capítulo deste trabalho, entre os quais podemos citar: Winckelmann, Goethe, Schiller, entre outros.

música. Embora exista entre essas artes uma contraposição quanto às origens e objetivos, Nietzsche antecipa que esses dois impulsos caminham lado a lado, e, apesar de lutas constantes, necessitam um do outro, ou seja, é necessária periódica aliança para que ambos se expressem de forma máxima em sua finitude, união essa que será possibilitada pela arte trágica, de que trataremos mais adiante.

Os gregos, que, com seus deuses, dizem e, ao mesmo tempo, calam a doutrina secreta de sua visão do mundo, erigiram duas divindades, Apolo e Dionísio, como dupla fonte de sua arte. Na esfera da arte esses nomes representam antítese estilística que caminham uma junto à outra, quase sempre lutando entre si, e uma só vez aparecem fundidas, no instante do florescimento da 'vontade' helênica, formando a obra de arte da tragédia Ática (DW/VD § 1).

Em verdade, no entanto, os deuses não são somente nomes de categorias estéticas sintetizados pelos gregos, mas são, acima de tudo, símbolos das próprias forças da natureza artística, ou seja, são primeiramente relacionados a impulsos cósmicos. O mundo, sendo tomado como um caos amorfo e indiferenciado, se utiliza desses impulsos, num fluxo contínuo de movimento, por meio do qual se organiza e se diferencia através da criação de formas, de imagens, que pode ser relacionada ao apolíneo, mas também pela destruição dessas formas, imagens, que pode ser relacionada ao dionisíaco. Há que se entender, no entanto, que tais impulsos, sendo cósmicos, ocorrem de forma imediata, ou seja, sem a intervenção do artista humano, e podem ser comparados com as manifestações fisiológicas do sonho e da embriaguez, que se contrapõem tal qual o apolíneo e o dionisíaco. O sonho cria formas, constrói um mundo de imagens, "a bela aparência", que constitui a condição de toda arte plástica. A embriaguez é um estado de êxtase em que temos o sentimento da queda de todas as barreiras, de sairmos de nós mesmos, de nos tornarmos um com o todo. Como diz Nietzsche:

Por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (GT/NT § 2).

É fato que, no período do *O nascimento da tragédia*, Nietzsche foi influenciado por Schopenhauer. Assim, muito dos conceitos utilizados por ele são pensados a partir de conceitos schopenhauerianos, esses conceitos recebendo ora o mesmo nome, ora assumindo outra nomenclatura. É o caso dos impulsos dionisíaco e apolíneo, que são pensados a partir dos conceitos de vontade e de representação de Schopenhauer,⁴⁹ só que chamados, respectivamente, de Uno-Originário e de aparência.

Nietzsche denomina este mundo como Uno-Primordial (*Ur-Eine*), cujo sentido é o mesmo da vontade schopenhaueriana, o “verdadeiramente existente”

⁴⁹ Há diversas discussões acerca dos termos utilizados por Nietzsche em sua obra *O nascimento da tragédia* que corresponderiam a termos schopenhauerianos, visto que, neste período, Nietzsche sofreu grande influência da filosofia de Schopenhauer. Exemplo disso são os conceitos de apolíneo e de dionisíaco, que são identificados como o duplo aspecto schopenhaueriano do mundo: vontade e representação. Não acredito haver problemas nessa analogia, o problema aparece quando evocamos um outro termo utilizado por Nietzsche, o Uno-primordial, pois ora a vontade aparece identificada ao Uno-primordial, ora ao dionisíaco. Há interpretações que defendem que a vontade e a representação schopenhauerianas seriam o Uno-Primordial e a aparência em Nietzsche respectivamente, e outros que seriam o dionisíaco e o apolíneo.

Concordamos com Machado (2006) quando afirma que o próprio Nietzsche muda de posição em relação ao conceito de vontade nos fragmentos póstumos do período de *O nascimento da tragédia* em relação a esta obra. Nos fragmentos 12[1] do início de 1871 e 7[174] do final de 1870 a abril de 1871, a vontade aparece como um fenômeno e, portanto, diferente do Uno-Primordial: “Toda a vida impulsiva por sua vez, o jogo dos sentimentos, sensações, objetos, atos da vontade não nos são conhecidos - eu devo aqui acrescentar contra Schopenhauer - até na introspecção mais precisa, é como representação e não segundo sua essência: e isso nos permite dizer que a vontade de Schopenhauer é ela mesma a forma fenomênica mais geral de alguma coisa que de resto é para nós indecifrável” (12[1]), “a vontade não é nada mais do que aparência [*Schein*] e o Uno-Primordial tem nela apenas um fenômeno” (7[14]).

Levando em conta as obras *Visão dionisíaca do mundo* e *O nascimento da tragédia*, o Uno-Originário é pensado como um princípio ontológico oposto à aparência fenomenal, assim como a vontade schopenhaueriana que é única, eterna e incondicionada. Podemos verificar essa posição nos seguintes parágrafos: “Qual era a intenção da vontade - que afinal é uma - ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos contra a sua própria criação apolínea?” (DW/VD § 2); “Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma vontade que, como apolínea, ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si outra forma de aparição, a vontade dionisíaca” (DW/VD § 3). “Com esse espelhamento da beleza [os Olímpicos], a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer” (GT/NT § 3); “De tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a ‘vontade’ unilateralmente apolínea procura constranger a helenidade” (GT/NT § 9); “O feio e o desarmônico é um jogo artístico que a vontade joga consigo mesma” (GT/NT § 24).

Assumimos aqui a seguinte posição: o Uno-Primordial de Nietzsche tem o mesmo sentido da vontade schopenhaueriana, significam essência do mundo, a coisa-em-si, e o apolíneo e o dionisíaco seriam a dupla forma pela qual o Uno-Primordial se efetiva no mundo da aparência. O dionisíaco, portanto, não seria a vontade e nem o Uno-Primordial, mas seria a forma fenomênica mais geral do Uno-Primordial, assim como a idéia schopenhaueriana é a forma mais adequada de objetivação da vontade.

(*Wahrhaft-Seiende*), a totalidade da natureza, “um formidável organismo que se gera e se mantém a si próprio” (*Fragmento póstumo 5* [79], setembro de 1870 a janeiro de 1873), numa necessidade de vir a ser. A essência do mundo é marcada por dor e contradição, “mundo da dor e da contradição” (*Fragmento póstumo 7* [174], final de 1870 a abril de 1871), um sofrimento originário que somente é aliviado através do devir, caminho que o Uno-Primordial busca para se gerar e se manter a si próprio e assim aliviar seu sofrimento original.

Esta concepção se contrapõe à tradicional concepção ontológica de um ser eterno e imutável por trás de toda a aparência, pois, mesmo sendo concebido como causa de toda multiplicidade do mundo fenomenal, o Uno-Primordial não é o ser absoluto, pois é em sua essência devir, um processo contínuo de vir-a-ser. Tudo o que é determinado o veio a ser por meio do devir. A unidade de todos os entes individuais é a unidade do fluxo total do vir-a-ser e não a unidade do ser.⁵⁰

O devir, portanto, é um movimento global composto de dois movimentos contrários compreendidos unitariamente: como movimento de geração dos entes individuais a partir da unidade primordial, ou seja, a individuação é uma exigência e uma necessidade do Uno-Primordial para se manifestar, sendo esse o único meio possível; e, como movimento de dissolução, destes mesmos entes, novamente no seio daquela unidade, sendo esta também uma exigência do próprio Uno-Primordial como condição de seu pleno desenvolvimento, pois este não pode ser resultado de uma intensificação arbitrária e unilateral de um ou dos dois movimentos, mas de um equilíbrio entre os dois.

⁵⁰ É possível notar a influência dos filósofos pré-socráticos na filosofia de Nietzsche. A idéia do Uno-Primordial, por exemplo, como um ser primordial que gera a partir de si os seres individuais, assemelha-se à busca dos pré-socráticos de explicarem o surgimento dos seres individuais a partir de um ser primordial. A necessidade da dissolução dos seres individuais no seio do ser primordial também remete aos pré-socráticos, pois estes procuravam explicar o surgimento da pluralidade a partir da unidade, do determinado a partir do indeterminado. É Heráclito, no entanto, que Nietzsche elege como aquele que afirmou o devir como essência última do existente, aquele que pôde compreender o devir em toda sua radicalidade. Nietzsche torna-se porta-voz de Heráclito e diz: “Não vejo nada além do vir-a-ser [Werden]. Não vos deixei enganar! É vossa curta vista, e não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme em alguma parte do mar do vir-a-ser e do perecer” (PHG/FT § 5). O mundo como um eterno vir-a-ser é governado pelo seu próprio desdobramento em duas atividades diferentes, forças opostas que lutam pela reunificação e que de certa forma funcionam como medida. “Da guerra dos opostos nasce todo vir-a-ser: as qualidades determinadas, que nos aparecem como durando, exprimem apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas com isso a guerra não chegou ao fim, a contenda perdura pela eternidade” (PHG/FT § 5).

Segundo Nietzsche, o construir designa o movimento plástico e formador pelo qual o Uno-Primordial, como artista primordial,⁵¹ se alivia de seus tormentos e contradições internos, dando geração a todas as formas particulares nas quais a vida se manifesta. Já o destruir será o movimento pelo qual o Uno-Primordial continuamente dissolve e nega toda individuação particular. Desta forma, o Uno-Primordial é o verdadeiro criador desse mundo, no qual os homens e as outras individualidades não passam apenas de imagens e projeções artísticas para o verdadeiramente existente.

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 [*Ur-Eine*], enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela conscientes, 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 (GT/NT § 4).

O mundo da individuação, a realidade empírica e a natureza são, portanto, somente aparências, capa ilusória, véu de Maia que recobre a unidade primordial, concebida como verdadeiramente existente, que necessita, por sua vez, da aparência para sua manifestação. O mundo da aparência (*Schein*) é uma imagem artística do Uno-Primordial, através da qual ele pode transfigurar sua dor e contradição. Assim, os dois impulsos primordiais: o apolíneo e o dionísíaco podem ser comparados aos movimentos de criação e de destruição de imagens na natureza, formas pelas quais o Uno-Primordial se efetiva no mundo da aparência. São, portanto, dois aspectos diferentes do mesmo vir a ser.

⁵¹ A concepção do Uno-Primordial como deus-artista de Nietzsche é semelhante ao Zeus-artista de Heráclito, na qual o mundo é o jogo de Zeus: “Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhum discernimento moral, eternamente na mesma inocência, têm, neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói e destrói, em inocência - e esse jogo joga o *Aion* consigo mesmo” (PHG/FT § 7).

O conceito de apolíneo pode ser entendido a partir do *principium individuationis* schopenhaueriano, cujo sentido é a criação de individualidades. Tal qual o movimento de criação de formas na natureza, o apolíneo é o princípio de individuação a partir do qual as coisas ganham forma na multiplicidade da aparência, ou então, processo pelo qual o Uno-Primordial se representa nos entes individuais. O impulso apolíneo é uma necessidade para a manifestação do Uno-Primordial. Através desse movimento, também chamado de *principium individuationis*, o caos sem sentido, amorfo e indiferenciado, se organiza e se delimita em unidades individuais. Nele e somente nele se realiza “o alvo eternamente visado pelo Uno-Primordial, sua libertação através da aparência” (GT/NT § 4).

Segundo Nietzsche, para o grego homérico, afirmar-se como individualidade significava viver, mesmo que para isso fosse preciso morrer. Por isso, eles se exultavam com as cenas de combate porque nelas se via a valorização do *agon*,⁵² da disputa, que trazia alegria e sentido à existência. Através do combate individual buscava-se a glória, que dava brilho à existência, que tornava a vida do indivíduo digna de ser vivida, pois o tornava conhecido, lembrado, simbolicamente imortal.

É de se entender, no entanto, que essa apologia da individualidade, da criação de indivíduos heróis que são apresentados como modelos ideais a serem seguidos pelos gregos, é decorrente da criação dos deuses olímpicos, que, por sua vez, serviam de modelos aos indivíduos heróicos. Então cabe perguntar: – O que há por detrás desse mundo encantado dos deuses olímpicos? – Por que um povo marcado por uma grande harmonia precisou de tais deuses? As “raízes da montanha mágica do Olimpo” nos mostram que o grego conheceu e sentiu os temores e horrores da existência, e, por isso, teve que colocar entre si e a vida a resplendente criação dos deuses olímpicos, um mundo intermediário que lhes permitia viver. “Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses” (CV/CP, *A disputa de Homero*). Trata-se de um mundo intermediário que tornava a vida possível e desejável, ou seja, um espelho

⁵² Essa questão é trabalhada por Nietzsche em *A disputa de Homero*, in: *Cinco prefácios a cinco livros não escritos*.

transfigurador de sua vida de sofrimento, pois mostrava uma glória mais alta. “De que outra maneira aquele povo infinitamente sensível e tão brilhantemente dotado para o sofrer poderia suportar a existência, se a ele não se mostrasse essa mesma existência nimbada de uma glória mais alta nos seus deuses!” (DW/VD § 2). O brilho dos deuses, de um modo geral, iluminava os homens e, quanto mais gloriosos os indivíduos se tornavam, mais brilhantes eram.

Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem - a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação (GT/NT § 3).

Em decorrência disso, o substrato do mundo apolíneo da beleza é a terrível sabedoria do Sileno,⁵³ sabedoria que grita que a vida não vale nada e que o melhor é morrer logo, e a cultura apolínea existe porque já realizou sua tarefa: já derrubou um reino de Titãs, já matou monstros e através de poderosas ilusões oculta uma horrível visão de mundo e de sofrimento (Cf. GT/NT § 3). A arte apolínea é uma proteção que torna a vida suportável, pois, ao encobrir os horrores da vida, cria uma ilusão protetora contra o caos, a criação do indivíduo. “A justificação do mundo da *individuatío* [...] constitui o cimo e a suma da arte apolínea” (GT/NT § 23). Sua importância, portanto, é ser um antídoto capaz de inverter a sabedoria do Sileno, criando um véu de beleza que encubra o sofrimento, que leve ao não querer abandonar a vida, pelo menos de modo breve.

O mundo da beleza, da bela aparência, é uma necessidade, é uma ilusão similar à que a natureza emprega para atingir seus objetivos. O Uno-Primordial tem necessidade da bela aparência para sua libertação, uma libertação da dor pela aparência, tem necessidade do apolíneo como consciência de si. “A individualidade, a consciência, é uma aparência, uma representação do uno

⁵³ Semideus, preceptor e servidor de Dionísio. Conta a lenda que, perseguido e capturado na floresta pelo rei Midas, foi por ele interrogado sobre qual seria dentre as coisas a melhor e mais preferível para o homem. O Sileno, forçado, assim respondeu: “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” (Cf. GT/NT § 3).

originário [...] desejo originário de aparência que possibilita a muralha capaz de resistir à sabedoria pessimista de Sileno" (MACHADO, 1984, p. 23).

Para Nietzsche, Apolo⁵⁴ é o deus que melhor personifica a idéia de indivíduo, é a imagem divina do *principium individuationis*, pois considera que “o mesmo impulso que se materializou em Apolo, engendrou todo o mundo olímpico” (GT/NT § 3). Apolo, deus do Sol, o resplandecente, ilumina os homens com seu brilho. À medida que é o deus da representação onírica, liga-se à arte plástica devido a sua afinidade com a visão, tornando-se o deus da imagem, obtendo uma arte figurada. “Ele é o aparente por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho” (DW/VD § 1), e tendo a beleza como seu elemento, reina nas belas aparências do mundo do sonho, da fantasia.

O mundo apolíneo é concebido como brilhante e como proteção contra o mundo das trevas: a vida sombria e tenebrosa. “Apolo ultrapassa o sofrimento do indivíduo pela glória da luz” (GT/NT § 16). Trata-se de uma “ilusão artística” que desvia o olhar da realidade tenebrosa, do sofrimento; trata-se de um mundo de Titãs, para contemplar o mundo brilhante dos deuses, o mundo Olímpico: ele é, portanto, uma proteção. A arte apolínea cria um véu de beleza, a bela aparência, que acaba encobrindo esse mundo de sofrimento. Nietzsche adverte, no entanto, para o fato de que o deus da bela aparência precisa ser, ao mesmo tempo, o deus do conhecimento verdadeiro, o que significa que, ao lado da necessidade estética da

⁵⁴ Filho de Zeus e da “divindade” oriental Leto, Apolo agrega a seu nome diversos atributos e funções tão diversificadas que se tornou uma figura mítica complicada. Segundo Brandão, na *Mitologia Grega*, o Apolo homérico é uma personagem divina em evolução, ainda longe do deus da luz, do equilíbrio, do conhece-te a ti mesmo do Apolo grego. “O Apolo homérico ainda se comporta como uma divindade de santuário, provinciano e sobremodo orientalizado” (BRANDÃO, 2000, Vol. I, p. 136-137). O Apolo grego do Oráculo de Delfos é, na realidade, resultante de um vasto sincretismo e de uma bem elaborada depuração mítica. (Cf. BRANDÃO, 2000, Vol. II, p. 84-85). Somente após uma longa evolução da cultura e do espírito grego, que Apolo foi reconhecido como *deus* solar, um deus da luz, de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparadas ao sol e a seus raios. “O deus-Sol, todavia, iluminado pelo espírito grego, conseguiu, se não superar, ao menos harmonizar tantas polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria” (Idem, p. 85).

Assim, mitologicamente, temos Apolo como sendo o “Deus brilhante da claridade do dia, revelava-se no Sol. Zeus, seu pai, era o Céu de onde nos vem a luz, e sua mãe, personificava a Noite de onde nasce a Aurora, anunciadora do soberano senhor das horas douradas do dia. [...] Apolo, soberano da luz, era o Deus cujo raio fazia aparecer e desaparecer as flores, queimava ou aquecia a Terra, era considerado como o pai do entusiasmo, da Música e da Poesia. [...] Deus da Música e da Lira, Apolo tornou-se, como conseqüência natural, o Deus da Dança, da Poesia e da Inspiração” (Cf. MEUNIER, 1976).

beleza, há uma medida que precisa ser observada, a medida das fronteiras do indivíduo, e, para que esta medida seja observada, é preciso ser conhecida. Por isso os preceitos apolíneos: “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento” (GT/NT § 4).

O sonho é um jogo do indivíduo com o real, ou seja, um furtar-se da realidade por meio do mundo ilusório do sonho. Há, no entanto, um limite a ser observado no sonho, qual seja, é preciso senti-lo como aparência, como ilusão, do contrário o sonho, em vez de exercer sua força curativa, atuará de modo patológico, ou seja, passará a ser confundido com a realidade. “Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua aparência” (Cf. GT/NT § 1; DW/VD § 1). Também para Apolo não pode faltar o tênue limite que a imagem do sonho não pode ultrapassar: “aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranqüilidade do deus plasmador” (GT/NT § 1), do contrário a aparência não só iludirá, mas agirá patologicamente e enganará como realidade grosseira. O indivíduo deve saber que é um belo reflexo do deus da beleza e da medida que ele mesmo criou. A serenidade apolínea é a característica da perfeição individual. Independente do mundo dos tormentos, o homem individual deverá permanecer calmo e confiante no princípio de individuação, pois, preso a este *principium*, sente todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com sua beleza.

Entende-se, assim, que o fim último da cultura apolínea era encobrir a verdade, a aparência real, qual seja, um mundo de dor e de contradição, um mundo de Titãs: “A meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser senão o velamento da verdade.⁵⁵ ao incansável investigador a seu serviço apitava-se como advertência, assim como ao superpotente titã, nada em demasia” (DW/VD § 2). A observação das linhas fronteiriças entre os indivíduos, através do autoconhecimento e do comedimento, os leva à tranqüilidade, pois estão aí seguros e confiantes no *principium individuationis*.

⁵⁵ A verdade aqui tratada não é a verdade teórica no sentido otimista socrático, mas é a realidade como um fluxo contínuo de criação e de destruição de formas, “fundo de dor de todo o mundo”.

Ocorre que, para Nietzsche, somente a visão apolínea do mundo não basta, pois se trata de uma visão limitada por dois motivos: primeiro pela impossibilidade de que o apolíneo se apresente como uma alternativa à racionalidade, pois, sozinho, estratificado, transforma-se em saber racional e, segundo, porque a visão apolínea não é uma afirmação integral da vida, pois sendo uma proteção contra o terrível da dor, do sofrimento, da morte, acaba ignorando a outra força artística da natureza: o dionisíaco.

Tem que se entender, portanto, que, ao mesmo tempo em que significa uma necessidade vital, o *principium individuationis* pode levar ao enfraquecimento da vida como unidade orgânica, pois a intensificação do impulso apolíneo teria como conseqüência uma segregação entre os indivíduos, um afastamento da unidade orgânica, rompendo com a unidade do organismo. Na *Visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche caracteriza o surgimento do *principium individuationis* como um estado persistente de fraqueza da vontade universal, pois “quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve” (DW/VD § 1). Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão não afirma essa tendência explicitamente como fraqueza da vontade, mas alerta para a preponderância da tendência apolínea quando compara o mundo a um grande lago onde a tendência apolínea se esforçaria em prescrever às ondas singulares seu curso, podendo comprometer, com isso, o movimento do lago inteiro, necessitando, assim, da maré alta do dionisíaco para interromper essa cristalização (Cf. GT/NT § 9).

Levando-se em conta a dinâmica do devir, caracterizado por construção e destruição, um eterno vir-a-ser, a individuação deve ser superada quando ultrapassar seus limites e não mais permitir a transfiguração da dor primitiva. Os limites da individuação são regidos pelos preceitos apolíneos “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Quando esses limites não são observados, a aparência não só ilude, mas também engana, confundindo-se com o real, tornando-se a própria realidade, pois ela já não é sentida como aparência, como ilusão. Como diz Nietzsche, “o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real” (DW/VD § 1). Desta forma, a arte apolínea, ao substituir a realidade do mundo, um fluxo contínuo de vir-a-ser,

fundo de dor e sofrimento, pelas belas formas, ao encobri-lo com o véu de Maia, acaba intensificando a tendência apolínea e desconsidera o outro impulso cósmico, o dionisíaco. Segundo Nietzsche, uma cultura que nega o lado sombrio e tenebroso da vida, pela criação do indivíduo heróico, é impotente contra um saber aniquilador da vida, tal como se apresenta no culto a Dioniso.

O mundo da bela aparência, assim construído e protegido artificialmente, é invadido pelo som extático do culto a Dioniso, o culto das bacantes, um culto que revela a desmesura da natureza ao mesmo tempo como prazer, como sofrimento e como conhecimento, e derruba por terra os preceitos apolíneos revelando-os como artificiais. “Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a desmedida desvela-se como verdade”⁵⁶ (DW/VD § 2).

A arte dionisíaca repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dionísio que se liga à música e à arte não figurada. O dionisíaco é o movimento de destruição, por meio do qual une os seres isolados e os deixa se sentirem como um único. O dionisíaco ultrapassa o mundo do sofrimento causado pela individuação, pelo mergulho à unidade do próprio universo, uma experiência metafísica que leva ao inconsciente, ao esquecimento de si. “Uma arte que, em sua embriaguez extática, dizia a verdade, afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si, dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente” (DW/VD § 2).

A experiência dionisíaca rompe com o *principium individuationis*, o subjetivo desaparece, é a perda de si mesmo que sela o laço que une pessoa a pessoa e reconcilia o homem com a natureza. “O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos” (GT/NT § 4). O culto místico a Dioniso significa a negação dos valores principais da cultura apolínea. Em vez da individuação há um processo de reconciliação entre as pessoas e das pessoas com a natureza, uma harmonia universal. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço

⁵⁶ A respeito do conceito verdade, conferir nota 55 deste capítulo.

de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada, volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem” (GT/NT § 1). A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao Uno, ao ser. O dionisíaco rasga o véu de *Maia* rompendo com a ilusão apolínea, o que permite um acesso à verdadeira natureza da realidade, qual seja, a desmesura, que a verdade é desmesura, que o mundo no fundo é pura dor e sofrimento. Que a existência, apesar de toda beleza e medida, repousava sobre um substrato de sofrimento e de esquecimento.

Chega-se, então, ao entendimento de que o estado dionisíaco permite o conhecimento do mundo: uma manifestação do Uno-Primordial gerada em cada momento, assim como também nossa existência empírica. “O único fundamento do mundo: a ‘aparência’ [*Schein*] é aqui reflexo [*Widerschein*] do eterno contraditório, pai de todas as coisas”, o Uno-Primordial (GT/NT § 4). Sendo assim, nossa realidade empírica, cotidiana, é o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), pois é um interrupto vir a ser no tempo, espaço e causalidade, pois não passa de representação, de aparência do verdadeiramente-existente (*Wahrhaft-seiende*), o Uno-Primordial, aparência que é necessária para a transfiguração de sua dor primordial (Cf. GT/NT § 4). Para o homem dionisíaco já não há mais consolo no mundo resplendente dos deuses, ou num além-mundo imortal. Ele sabe que tudo é aparência, máscara da horrenda verdade, o que o leva a não mais querer sua própria existência. Diante disso, o que impediria que a sabedoria dionisíaca levasse à negação da própria existência, ao pessimismo prático, quando se constata o aspecto horroroso e absurdo do ser? Apresenta-se, então, a pergunta: - Como aceitar essa realidade tão cruelmente revelada e ainda buscar uma alegria por detrás dela?

Nietzsche se pergunta mais especificamente: – Qual é a intenção da vontade universal ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Por outro lado: – Será que é possível para a vontade abafar ou reprimir o estado dionisíaco? (Cf. DW/VD § 24)

Para responder a estas questões, Nietzsche faz uma análise da história do povo grego para reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos os impulsos artísticos da natureza: o dionisíaco e apolíneo. Conclui que estes impulsos estiveram sempre presentes na história helênica, que na

verdade sempre dominaram, alternadamente, o caráter helênico em criações sempre novas e sucessivas que sempre os reforçaram mutuamente. Nietzsche até divide a história da luta desses dois princípios hostis em quatro grandes estádios artísticos: o primeiro refere-se à Idade do Bronze com suas titanomaquias, um período dominado pelo impulso dionisíaco, marcado por sofrimentos e tormentos, um período gerido pela sabedoria do Sileno, uma sabedoria que não pregava a vida, mas a morte. Se os gregos seguissem essa sabedoria que gritava que “o melhor, em primeiro lugar, é não ser, e em segundo lugar é morrer em breve”, não suportariam sua existência. Como uma forma de encobrir esse mundo titânico surge a arte homérica com a criação dos deuses olímpicos, iniciando um novo período, um período de domínio apolíneo. A criação do mundo olímpico foi uma estratégia da vontade para poder viver, pois o mundo olímpico é um mundo de beleza, calma, gozo, um mundo ilusório que seduz para continuar vivendo, pois, nele, a vida é mostrada como digna de ser almejada, pois se mostra sob o claro brilho solar dos deuses. “Ver sua existência, tal como ela é inelutavelmente, em um espelho transfigurador e proteger-se com esse espelho contra a medusa - essa foi a genial estratégia da ‘vontade’ helênica para poder viver” (DW/VD § 2). O mundo olímpico, portanto, é um espelho transfigurador. “Com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer, da sabedoria do sofrer” (GT/NT § 3).

Nietzsche cita Homero como o artista “ingênuo” (*Naïf*) no sentido utilizado por Schiller ao indicar a unidade do ser humano com a natureza, por este ter alcançado, em suas obras, esse total engolfamento na beleza da aparência.

Para onde olháramos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e proteção da mão de Homero? Olháramos apenas para a noite e o terror, para o produto de uma fantasia acostuada ao horrível. Que existência terrestre refletem os medonhos perversos mitos teogônicos? Uma vida dominada pelos *filhos da noite*, a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte (CV/CP *A disputa de Homero*).

Nietzsche esclarece que isso só foi possível pelo supremo efeito da cultura apolínea, ou melhor, ao triunfo completo da ilusão apolínea que encobre os horrores da existência pela bela aparência. “A qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas

ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível e profundeza da consideração do mundo [Weltbetrachtung] e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento” (GT/NT § 3).

Mesmo assim, esse mundo artificialmente protegido é invadido pelo som extático da celebração de Dioniso, a invasão bárbara que chegou aos gregos por todos os caminhos da terra e do mar, iniciando um novo reinado do dionisíaco. “E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado” (GT/NT § 4). Estes festejos dionisíacos, originados da Ásia, eram um culto à natureza que entre os asiáticos significava o mais cru desencadeamento dos impulsos mais baixos. Durante cinco dias de festas eram rompidos todos os vínculos políticos e sociais, uma reconciliação entre os homens e destes com a natureza.

Quase por toda a parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepõem toda a vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se afigurou ser (GT/NT § 2).

Como Apolo poderia salvar a helenidade? Seria possível abafar ou reprimir eternamente o estado dionisíaco? “Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: ao mesmo tempo que o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, no tempo de Fídeas, o outro interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, exprimindo na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da vontade em e para além de todos os fenômenos” (DW/VD § 1).

Embora a invasão bárbara do dionisíaco tenha sido um momento de maior perigo para a helenidade, também significou o momento em que a sabedoria do Apolo délfico se mostrou mais radiante. Se este novo mundo revelado pelo dionisíaco não poderia ser encoberto completamente, a solução era subtrair o olhar para o brilhante mundo olímpico colocado junto a ele, ou seja, o elemento dionisíaco deveria ser atraído ao mundo da bela aparência. “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 deste mundo olímpico” (DW/VD § 2).

Este período caracteriza o quarto estágio artístico da luta desses dois impulsos na helenidade e corresponde, segundo Nietzsche, à arte dórica, onde é possível vislumbrar a majestosa e rejeitadora atitude de Apolo que se restringiu a retirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, o que, no devido tempo, resultará numa aliança entre esses dois oponentes. Vale, portanto, dizer que o Estado dórico e a arte dórica são explicados por Nietzsche como: “um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza cruel e brutal” (GT/NT § 4).

Há ainda, segundo Nietzsche, um quinto momento, o qual sugere ser a finalidade desse devir e desse operar, que seria a Tragédia Ática. Depois de muitas lutas e resistências, a tão esperada harmonia aconteceu: a aliança dos dois adversários. “Uma aliança [*Versöhnung*]⁵⁷ concluída no devido tempo”, que respeita as linhas fronteiriças de cada um. Dioniso fora atraído ao mundo da bela aparência, pois “Apolo não podia viver sem Dioniso” (GT/NT § 4). “A ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras” (GT/NT § 2). “Agora, as coisas em torno de Dioniso, que no mundo apolíneo jaziam veladas artificialmente, ganham som” (DW/VD § 2), “Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado. Essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático” (DW/VD § 1).

Quando vislumbramos o substrato da cultura apolínea, a terrível sabedoria do Sileno, compreendemos que a aparência é uma necessidade fundamental para o indivíduo, assim como é para o Uno-Primordial que só encontra alívio para seu sofrimento, sua dor e contradição originária, através da aparência. Ocorre, no entanto, que o impulso dionisíaco nos mostra o quão também é fundamental todo o mundo de sofrimento. Há uma necessidade recíproca entre o sofrimento e a aparência, entre a arte apolínea e a sabedoria do Sileno, entre o

⁵⁷ Tradução modificada por nós. Embora o termo *Versöhnung* normalmente seja traduzido por reconciliação, preferimos traduzi-lo aqui por aliança, pois, em nossa interpretação, a relação apolíneo-dionisíaco é melhor caracterizada como uma aliança fraterna que ocorre entre dois adversários com a rigorosa determinação de respeitar os respectivos limites.

apolíneo e o dionisíaco, pois é devido aos tormentos e aos sofrimentos que o indivíduo busca alívio na aparência, na individuação.

Ele [Apolo] nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranqüilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar (GT/NT § 4).⁵⁸

A permissão da entrada dos elementos dionisíacos, embora seja uma necessidade tão fundamental como o apolíneo, levou a vontade universal aos seus limites, pois, diante dos efeitos do dionisíaco, uma negação da vontade era evidente. Tratava-se, no entanto, de mais um recurso da vontade que, tendo como objetivo último a afirmação da existência, de uma existência mais elevada, permitiu sua outra forma de aparição, a vontade dionisíaca, a qual era contrária à sua ordenação do mundo helênico de forma apolínea. “A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar uma possibilidade mais elevada da existência e também nessa possibilidade de chegar a uma magnificação ainda mais elevada [por meio da arte]” (DW/VD § 3).

Isso não seria, no entanto, possível pela arte da aparência, mas através da arte trágica, que, ao integrar o elemento dionisíaco em vez de reprimi-lo, transforma o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo do ser em representação capaz de tornar a vida possível. Neste momento de “supremo perigo da vontade” surge a arte trágica, a “feiticeira da salvação e da cura”, para transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais pudesse viver (Cf. GT/NT § 7). Essas representações são o sublime e o ridículo (cômico). O sublime sujeitaria,

⁵⁸ Esse ficar sentado tranqüilamente em uma canoa em meio ao mar é uma referência de Nietzsche a uma citação de Schopenhauer na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*, que Nietzsche cita no início do *O nascimento da tragédia*, na qual compara a confiança na embarcação à confiança no *principium individuationis*. “Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, [...] 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*” (Cf. GT/NT § 1).

domesticaria artisticamente o horrível, e o ridículo como descarga artística da náusea do absurdo.

Assim como a arte apolínea precisou da arte dionisíaca, evitando a cristalização da individuação, Apolo precisa vir em socorro de Dioniso, restaurando a individuação quase aniquilada, traduzindo a verdade dionisíaca em imagens apolíneas, possibilitando a transfiguração da dor original por meio da individuação. “Apolo e Dioniso se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte-dionisíaco-trágica não é mais verdade” (DW/VD § 3).

Como vimos, o acesso direito ao dionisíaco puro é impossível, pois pode levar à negação da vida pelo conhecimento da verdade do mundo: um fundo de dor e de contradição, no entanto, segundo Nietzsche, deve ser permitido viver o dionisíaco de alguma maneira. “O puro dionisíaco é impossível, mas ele deve poder ser vivido”, o que é possibilitado pela tragédia, a arte simbólica em que a verdade é simbolizada, ou seja, expressa a verdade dionisíaca através da aparência, da ilusão apolínea da beleza, sendo, portanto, “o remédio natural contra o dionisíaco” (*Fragmento póstumo* 3[32] do inverno de 1869 à primavera de 1871).

A força apolínea arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica, do seu quase despedaçamento, da universalidade dionisíaca, encantando-o para os indivíduos, restaurando-o, com um bálsamo terapêutico: o engano, a ilusão, que, com a força descomunal da imagem do conceito, faz desfilar a sua frente imagens de vida, satisfazendo sua necessidade de grandes e sublimes formas e levando-o à ilusão de ver uma única imagem do mundo e que esta pode ser vista mais intimamente através da música.

Por mais violenta que seja a compaixão que nos invade, em certo sentido, no entanto, o compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, como imagem similiforme, nos salva da contemplação imediata da suprema idéia do universo, assim como o pensamento e a palavra nos salvam da efusão irrepresada do querer inconsciente (GT/NT § 21).

A arte trágica resulta da “união fraterna” desses dois impulsos contrários, Dionísio e Apolo, “o terrível sob a máscara do belo” (*Fragmento póstumo* 3[74] do inverno de 1869 à primavera de 1870), a transformação do dionisíaco puro,

selvagem, titânico, em um fenômeno artístico; a transformação do saber dionisíaco em arte, em saber artístico. O sublime e o ridículo ultrapassam o mundo da bela aparência, mas não levam à verdade, pois esta é vivenciada através de representações. “Nós temos neles, portanto, um mundo intermediário entre beleza e verdade: nesse mundo intermediário é possível uma união de Dioniso com Apolo” (DW/VD § 3). Assim como a verdade é simbolizada, é símbolo de verdade, ou seja, se utiliza das artes da aparência, é representada, a aparência também não é mais gozada como aparência, mas como símbolo de verdade, perdendo suas eternas pretensões e soberanas exigências. “Todo o real dilui-se em aparência e atrás desta se manifesta a natureza unitária da vontade, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em um brilho ofuscante. A ilusão, a alucinação está em seu apogeu” (DW/VD § 3).

A impressão que temos é que na tragédia há uma vitória do apolíneo sobre o dionisíaco, uma redenção apolínea na aparência, uma elucidação máxima do drama em detrimento da música, em que “Dioniso fala a linguagem de Apolo”, afinal a tragédia é definida como “um coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (GT/NT § 8).

Nietzsche esclarece, no entanto, que a relação entre o dionisíaco e o apolíneo⁵⁹ na tragédia não é marcada por vitória individual, que não há a negação de um pelo outro. O que ocorre é uma aliança fraterna entre os dois adversários com a

⁵⁹ Concordamos com Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*, quando o filósofo francês nega que a relação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco se dê na forma dialética hegeliana, pois, segundo ele, para formar uma dialética, “depende do papel do negativo nesta relação” (DELEUZE, 2001, p. 15). Em *O nascimento da tragédia*, o próprio Nietzsche opõe a visão trágica do mundo à dialética (Cf. GT/NT *Tentativa de autocrítica*), e, considerando esta obra, “ver-se-á claramente que Nietzsche não é dialético” (Idem, *Ibidem*, p. 19). O que o distingue do dialético hegeliano é a maneira como concebe a contradição e a solução desta. Se o apolíneo e o dionisíaco desempenhassem o papel de princípios essenciais conforme a dialética hegeliana, a antítese teria necessidade de ser resolvida, de ser transformada em unidade. A oposição entre Dioniso e Apolo não se dá em termos de contradição, mas como dois modos diferentes de resolver a oposição, como um antagonismo. Enquanto Apolo resolve, mediatamente, na contemplação estética, Dioniso resolve, imediatamente, na reprodução, no símbolo musical da vontade. (Idem, p. 21). A tragédia é o símbolo dessa reconciliação, pois possibilita a solução da antítese numa volta à unidade, que, por sua vez, não é marcada por negação, mas por afirmação da multiplicidade, da vida. E, portanto, não perfazem contradição, que é necessária à dialética hegeliana. “O trágico consiste apenas na multiplicidade, na diversidade da afirmação como tal. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria pluralista. Esta alegria não é resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação” (Idem, p. 28), mas de uma afirmação do devir, que é múltiplo.

rigorosa determinação de respeitar os respectivos limites. Assim, o drama que se estende diante de nós, com o auxílio da música não é mais aquele “engano apolíneo”, característico da arte apolínea, mas, na tragédia, o drama alcança, como totalidade, um efeito superior a todos os efeitos artísticos apolíneos, pois, assim como Dioniso fala a linguagem de Apolo, este, no fim, também fala com a sabedoria dionisíaca negando a si mesmo como aparência.

No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com a sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea (GT/NT § 21).

Esta aliança constitui, para Nietzsche, o momento mais importante da história do culto grego, por ser uma união que respeita as fronteiras de cada adversário ao mesmo tempo em que permite a ambos se expressarem de forma máxima. Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo fala a linguagem de Dioniso.

O dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação [...] Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte (GT/NT § 25).

Embora considere a origem da tragédia um problema não levantado seriamente até então e, conseqüentemente, sem solução, Nietzsche resolve, mesmo assim, percorrer esse labirinto e encontrar sua saída, ou seja, desvendar a origem da tragédia, pois acredita que aí encontrará respostas ao mistério da união de Apolo e Dioniso. Se a tragédia, segundo a tradição, nasceu do coro, era em sua origem somente coro, é necessário definir como surgiu e evoluiu o coro. Ou seja, se a tragédia nasceu do coro, havia uma ligação do coro com o culto dionisíaco. Então: – Como se estabeleceu esta relação num primeiro momento e, depois, como o coro se constituiu em drama propriamente dito? – Qual é o mistério da união do apolíneo com o dionisíaco na tragédia?

Nietzsche rejeita a interpretação política de Hegel que toma o coro como a representação da sabedoria do povo, como expressão do coletivo em contraposição ao individual, “o coro deve representar o povo em face da região principesca da cena” (GT/NT § 7). A base desta interpretação é Aristóteles, que salienta o caráter universal da tragédia, para o qual coro deve ser considerado como um dos atores (Cf. *Poética*, 1456a 25). Segundo Nietzsche, não há essa contraposição na formação originária da tragédia, pelo motivo de não fazer parte de suas fontes primeiras, puramente religiosas, a época constitucional dos gregos (Cf. GT/NT § 7). O mais importante: a apropriação política da tragédia é o que propiciará sua posterior degradação.

No que se refere à explicação de Schlegel, embora Nietzsche a considere mais célebre que a de Hegel, acha-a incompatível com a configuração primitiva da tragédia, com o próprio coro, pois, na sua consideração de coro como o “espectador ideal”, como o perfeito espectador que deixa o mundo da cena atuar sobre ele de modo empírico e não esteticamente, jaz a idéia de um público sem espetáculo, o que é um absurdo, pois este, o espectador, deve ter consciência de estar assistindo a uma obra de arte, deve aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente, o que exige um espetáculo.⁶⁰

Para Nietzsche, o nascimento da tragédia não pode ser explicado por uma superestimação da inteligência moral da massa e nem pela noção do espectador ideal, o espectador sem espetáculo. A interpretação do coro, aceita e considerada por ele a mais valiosa por apresentar uma resposta satisfatória para a constituição do coro, é a que Schiller faz no prefácio à *Noiva de Messina*, quando considera o coro “como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (GT/NT § 7). Assim como os helenos criaram o Olimpo, o grego construiu para o coro primitivo da tragédia, o coro satírico grego, um terreno “ideal”: um fingido estado natural, no qual colocou fingidos seres naturais, e que, por isso,

⁶⁰ Quando Nietzsche se referir ao coro com um papel mais importante que a ação na origem da tragédia, vai aceitar, no entanto, neste aspecto, a explicação de Schlegel do coro como espectador ideal, aquele que não atua. “O coro é o ‘espectador [*Zuschauer*] ideal’, na medida em que é o único *vedor* [*Schauer*], o vedor do mundo visionário da cena” (GT/NT § 8).

estava desobrigado de retratar servilmente a realidade. Um mundo dotado da mesma credibilidade que o Olimpo, onde eram cultuados Dioniso e seus seguidores, como Sileno e os sátiros. O sátiro, um ser natural fictício, significava para o grego a natureza em seu estado mais autêntico, ainda intocada pelo conhecimento, era a proto-imagem do homem, a expressão de suas mais altas e fortes emoções, e por isso retratava a existência de maneira mais veraz que o homem civilizado, anunciando a verdadeira sabedoria dionisíaca, pois era o mais apto para suportá-las, pondo em questão a cultura apolínea que reduz o homem a uma caricatura mentirosa.

O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro (GT/NT § 7).

O grego, nos cultos dionisíacos, se via transformado pelo encantamento musical em sátiro, como se tivesse entrado em outro corpo, em uma personagem, e como sátiro quer a verdade da natureza em sua máxima força. “Sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dioniso; e o poder dessas disposições e cognições os transformam, diante de seus próprios olhos, de modo que vêem a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurados, como sátiros” (GT/NT § 8). Segundo Nietzsche, o coro constituído na tragédia posteriormente é a imitação artística desse efeito musical primitivo, e somente então ocorreu a separação entre os espectadores dionisíacos e os encantados servidores dionisíacos, sem que, no entanto, ocorresse uma separação, na tragédia Ática, entre público e coro: “pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros” (GT/NT § 8).

Desta forma, o coro, na fase primitiva da tragédia, pode ser considerado como “o auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco” (GT/NT § 8), um fenômeno artístico primordial que pode ser visualizado com maior clareza no processo do ator, no drama. É o que Nietzsche chama de “protofenômeno dramático”, o coro dos transformados, cujo pressuposto é o encantamento, o qual

permite ver-se a si próprio transformado como sátiro, diante de si mesmo, uma nova visão fora de si, atuar como se fosse o próprio sátiro e, assim, contemplar o deus, o mestre Dioniso, vendo seu padecimento e glorificação e tornando-se seu servidor intemporal, fora do tempo e das camadas sociais.

O drama, ou seja, introdução do diálogo e da encenação no coro é a intromissão do elemento apolíneo no culto dionisíaco, a objetivação de estados dionisíacos, “a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”. Pois, as palavras e os conceitos são como imagens ou formas e, portanto, mediação (representação) e individuação. Sendo assim, a tragédia grega deve ser entendida como sendo “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (GT/NT § 8). É a necessidade dos gregos, sob o efeito do encantamento, de, além se sentirem o deus, também o verem presente em suas celebrações, que leva ao drama. Assim, portanto, o encantamento é o pressuposto de toda arte dramática, pois, em sua origem, a tragédia é só coro e não drama, ou seja, Dioniso não estava verdadeiramente presente, mas sentido como presente. Mesmo assim, no entanto, num momento posterior, os gregos quiseram ter a visão do deus também, abrindo, desta maneira, caminho para que a “personagem” aparecesse: “é assim que começa o drama”.

Esse substrato da tragédia [o coro] irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial (GT/NT § 8).

O drama possibilita a entrada do mito trágico na cena dionisíaca. O tema da tragédia é o mesmo, continua celebrando os sofrimentos de Dioniso, porém este aparece agora sob as máscaras de outros deuses e heróis, sob a máscara apolínea da personagem, a qual é necessária para que o olhar possa ver o que há de mais íntimo e horroroso na natureza sem se sentir ofuscado tal como se sente o olhar ao fitar o sol.

As aparências apolíneas, nas quais Dioniso se objetiva, não são mais “um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente”, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a

partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero (GT/NT § 8).

Isso justifica a importância maior atribuída por Nietzsche ao coro trágico em relação ao drama, à ação, considerando-o como origem da tragédia. Segundo ele, isso seria impossível se comparássemos o coro da tragédia com a posição do coro no palco moderno, em especial o coro de ópera e se nos guiássemos somente por aqueles que testemunham que o coro era originalmente composto apenas de seres servis e baixos, “sátiros caprinos”. Para Nietzsche, o coro é mais importante que o drama porque ele era no espetáculo a única “realidade”, era a partir dele que a visão era gerada, que a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente como visão.

Nessa explicação da importância do coro também encontramos a justificativa para a afirmação de Nietzsche que diz que, no momento em que o coro perde seu papel principal, com a evolução da arte trágica, esta entrará em decadência e será destruída, pois não será mais uma metáfora da essência da natureza, tornando-se um mero reflexo desta, aparência da aparência. É desse tema que trataremos adiante.

Segundo Nietzsche, somente a música, como uma arte não figurativa, tem o poder de fazer renascer a força dos mitos gregos. Somente ela torna a imitação do dionisíaco possível, pois, sendo uma arte essencialmente metafísica, não se restringe ao mundo dos fenômenos, ao contrário estabelecendo uma relação imediata com o Uno-Primordial. Sendo expressão imediata do Uno-Primordial, transmite a certeza de que existe um prazer superior para além do mundo dos fenômenos. Segue-se que a música é o meio mais importante de que o homem dispõe para se desfazer da individualidade e entrar em comunhão com o Uno-Originário, e assim expressar a dor e o prazer da vontade com a intensificação máxima de todas as suas capacidades simbólicas.

Nietzsche identifica Schopenhauer como o único pensador que percebeu a imensa oposição entre a arte plástica (apolínea) e a música (dionisíaca), mesmo não as caracterizando de acordo com o simbolismo dos deuses helênicos como apolínea e dionisíaca. E fez isso quando reconheceu à música um caráter

exclusivo que difere de todas as outras artes, qual seja, ser um reflexo imediato da vontade mesma e não um reflexo do fenômeno como as demais artes o são. E, num segundo momento, Nietzsche reconhece Richard Wagner como aquele que selou esta oposição ao estabelecer, em seu *Beethoven*,⁶¹ que a música não deveria ser medida segundo a categoria da beleza, mas por princípios estéticos diferentes de todas as artes figurativas, sob o caráter do sublime.⁶²

A música, sendo tomada no sentido schopenhaueriano como linguagem imediata da vontade, expressa a essência interna do mundo, enquanto as outras artes, o mundo fenomenal ou a natureza são também expressões do mundo, porém são expressões mediatas, ou seja, necessitam da mediação dos conceitos. Cabe, então, perguntar: – Como a música se comporta com a imagem e o conceito para que possa ser essa expressão do mundo? A resposta é: Sendo uma linguagem universal, de forma intuitiva, sem o conhecimento da razão e sem a mediação dos conceitos. Se não for assim, de acordo com Schopenhauer, “a música não expressa a essência interna, a vontade mesma, mas apenas arremeda de maneira insuficiente o seu fenômeno, como faz toda música propriamente imitativa” (GT/NT § 16).

⁶¹ Trata-se de um ensaio escrito em 1870 para a comemoração do centenário do nascimento do compositor Beethoven.

⁶² Segundo Nabais (1997, p. 62), é Wagner que oferece o melhor caminho para compreender como a teoria estética de Nietzsche se relaciona com a metafísica de Schopenhauer. Apesar de não ser transparente se Nietzsche teria influenciado Wagner ou este Nietzsche, ou se houve uma apropriação por parte de Wagner das teses de Nietzsche, o ensaio *Beethoven* funciona como uma ponte entre Schopenhauer e Nietzsche. Neste ensaio, com a tese da condição sublime da música, Wagner pretende resolver um problema estético: determinar a natureza metafísica do drama musical. “Pensando o sublime como a representação do irrepresentável na representação, o sublime permite a articulação chave da obra de arte total, ou seja, a unidade da música e do drama”.(Cf. Idem, p. 68-69) É a música que faz do drama uma representação, não uma representação ou imitação da realidade cotidiana, mas de algo absoluto, em si mesmo irrepresentável. “A música é ela mesma a essência do mundo, isto é, a sua idéia. Mas porque em si ela é irrepresentável, a idéia só se dá a ver no drama como sua expressão” (Idem, p. 69).

Similar ao drama musical de Wagner é a tragédia grega, de acordo com Nietzsche. Os símbolos da diferença entre Belo e Sublime serão Apolo e Dioniso e, embora o tema sublime quase não apareça no *O nascimento da tragédia*, ele fala a linguagem de Schopenhauer e de Wagner. Os efeitos gerados pelo sublime seguem, no entanto, um caminho diferente para Nietzsche: o terror diante da essência do mundo, da crueldade da existência, não leva a uma resignação, a uma negação da vontade, aspirando uma outra existência, pois que, no auge do sublime, se pode aspirar ao belo, ou seja, pode-se regressar à serenidade das formas. Dioniso precisa de Apolo para se manifestar, para revelar a essência íntima das coisas, que, por ser insuportável, necessita novamente de Apolo, do prazer da aparência, do belo (Cf. NABAIS, 1997, p. 70-71).

Seguindo a doutrina de Schopenhauer, Nietzsche entende que a música, assim caracterizada, como linguagem imediata da vontade, incita-nos a representá-la de alguma forma através da imagem e do conceito, a corporificar em um exemplo análogo o sentimento em nós provocado pela música dionisíaca, em manifestá-lo por meio de imagens apolíneas, a expressá-la simbolicamente.

Decorre daí que, na tragédia, é a música que gera o mundo apolíneo de imagens, o mito trágico, como diz Nietzsche: A tragédia é o “coro dionisíaco que se expande, projetando fora de si imagens apolíneas” (GT/NT § 21). Apolo ensina a medida a Dioniso, no sentido de que, na tragédia, a imagem apolínea impõe beleza ao impulso dionisíaco, transfigurando a orgia musical, transformando o veneno em um remédio, tornando o fundo dionisíaco possível de ser vivido. A música é, portanto, o elemento supremo da tragédia, pois é ela que faz com que o mito trágico seja uma transposição da sabedoria dionisíaca, instintivamente inconsciente, para a linguagem das imagens. A tragédia é o momento em que a música dionisíaca se une às artes apolíneas.

Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à intuição [*Anschauung*] similitudinosa da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similitudinosa emerga 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).

Por conseguinte, a própria música luta por revelação figurativa e mítica. Por manifestar-se em imagens apolíneas, sua essência própria, ou seja, a música em sua suprema intensificação, também procura atingir uma suprema figuração, e essa expressão simbólica é-lhe possível na tragédia, no conceito de trágico, pois, a partir da arte concebida segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, é impossível derivar o trágico.

Somente a partir do espírito da música entendemos a alegria diante do aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna

para além de toda aparência e apesar de todo aniquilamento (GT/NT § 16).

A partir das considerações acima, podemos compreender a gênese do mito trágico, pois, se o conteúdo do mito trágico é em primeiro lugar um acontecimento épico, com a glorificação do herói lutador, por que o sofrimento é apresentado como destino do herói e é sempre representado de várias formas com tanta predileção, ou seja, por que o feio e o desarmônico são conteúdos do mito trágico? Como o aniquilamento do herói pode suscitar um prazer estético? Justamente porque deve haver por detrás um prazer superior que não se resume a imitar a vida que também se apresenta assim desta forma trágica, pois, assim sendo, a arte se resumiria à imitação da realidade natural. Contrariamente, se tomarmos a arte não como uma mera imitação da realidade para então justificá-la, mas justamente como uma necessidade primordial, “um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocado junto dela a fim de superá-la” (GT/NT § 24), compreenderemos a sua verdadeira função.

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento (GT/NT § 16).

É possível evidenciar aqui a tese já apresentada por Nietzsche anteriormente com a sua metafísica da arte: “que a existência e o mundo aparecem justificadas somente como fenômeno estético”, ou seja, o feio e o desarmônico suscitam um prazer estético, pois são somente aparências, ilusões, “um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria” (GT/NT § 24). Não passam de imagens criadas e destruídas em favor de um prazer originário, a redenção na aparência, que se satisfaz tanto na criação como na destruição de imagens, “o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer” (GT/NT § 24). Em conclusão, o apolíneo, por meio do dionisíaco, é a expressão do Uno-Primordial.

Nietzsche chama de aptidão dionisíaca de um povo “esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente

percebida”, “esse querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar” (GT/NT § 24). Trata-se de aptidão que pode ser de igual maneira expressa através da música e do mito trágico de um povo, que procedem de um domínio artístico que está além do domínio apolíneo e são inseparáveis uma do outro. Essa aptidão pode ser entendida, de acordo com o filósofo alemão, por meio do significado da dissonância musical. A dissonância, de modo geral, pode ser entendida como uma falta de consonância ou falta de harmonia, uma discordância.⁶³ Na teoria musical, a dissonância é, porém, uma combinação de sons simultâneos que não apresentam harmonia,⁶⁴ todo intervalo que não satisfaz a idéia de repouso e pede resolução em uma consonância, ou seja, todo som que parece exigir um outro som logo em seguida,⁶⁵ ou, de acordo com Nietzsche, quando “queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir” (GT/NT § 24). Desta forma, o prazer gerado pelo mito trágico, apesar de apresentar uma imagem terrível do mundo, do sofrimento do herói, é semelhante à sensação prazerosa da dissonância na música, pois deixa transparecer que há um prazer maior que este individual e que deve ser buscado. Assim, o que há em comum tanto na música como no mito trágico é este prazer primordial que está além do mundo das aparências e que pode ser percebido inclusive através da dor e da dissonância.

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, confiando em suas artes mágicas sobremaneiras poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do “pior dos mundos” (GT/NT § 25).

⁶³ Cf. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 12ª ed. Enciclopédia Britânica do Brasil. 1990. v. 1. p. 617; *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Verbetes “dissonância”.

⁶⁴ Cf. ELLMERICH, Luis. *História da música*. 2. ed. [S.l.]. Boa Leitura editora, 1964. p. 44.

⁶⁵ Ou, de modo mais completo: “Perturbação de um conjunto harmonioso por um ou mais sons que representam conjuntos diferentes. Resulta dos intervalos de segunda e de sétima e de suas alterações (segunda maior ou menor), bem como de todos os acordes que contenham tais intervalos. As dissonâncias não impressionam o ouvido como uma unidade sonora, mas enquanto tendentes à divergência ou a exigência de resolução em consonância” (*Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, loc. cit.).

A esse respeito, ver também: KAMIEN, Roger. *Music: an appreciation*. 5th ed. New York: Mc Graw-Hill, 1992. p. 56.

A vida do povo grego sempre foi intimamente relacionada aos mitos, tanto que involuntariamente os gregos relacionavam suas vivências aos mitos, buscando, a partir desta vinculação, uma compreensão para sua existência. Buscava compreender o presente a partir do eterno, do intemporal, como uma forma de encontrar um alívio para o fardo da existência, um repouso do peso e da avidez do instante, ou seja, um impulso metafísico que imprimia em suas vivências o selo do eterno e, com isso, por meio dessa desmundanização tem a intuição (*Anschauung*) “acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico da vida” (GT/NT § 23).

A tragédia é importante para Nietzsche, pois se apresenta como analogia do mundo, ou seja, é a própria vida. Por meio dela foi possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que os guiava. A arte grega, e em especial a tragédia, impedia o aniquilamento do próprio mito. Por isso, o ocaso da tragédia representava também o ocaso do mito e estava em consonância com uma degeneração e uma transformação do caráter do povo grego.

A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito (GT/NT § 21).

Segundo Nietzsche, a verdadeira tragédia teve vida curta, pois somente uma cultura forte suportaria as manifestações do apolíneo e dionisíaco, e, com a decadência de Atenas, a tragédia desapareceu. A destruição da tragédia pode ser apontada como o sexto momento da história das lutas dos dois impulsos artísticos: apolíneo e dionisíaco. Apesar da aliança entre ambos, promovida pela tragédia, com a destruição desta, essa união foi rompida, voltando a prevalecer o domínio de um dos impulsos em função da negação do outro.

“A tragédia está morta!”. Eis o anúncio e o doloroso lamento que se ouve no mundo helênico. Morreu tragicamente por suicídio. Com sua morte restou um enorme vazio, pois já não há mais alívio para os tormentos da existência, não há justificativas para a afirmação da vida, não há mais música, não há mais consolo. Por que a música calou-se na tragédia? Quem foi o responsável pelo fim da tragédia?

Eurípides é acusado por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, de ser um dos responsáveis pela destruição da tragédia ao negar o espírito dionisíaco e promover a exacerbação do espírito apolíneo na cultura grega. É, porém, Sócrates que Nietzsche elege como protagonista deste drama, como verdadeiro responsável pelo fim da tragédia. Ele encarnou o espírito de Apolo, e levou a sua preponderância na cultura grega, contribuindo assim para a negação do espírito dionisíaco. Sócrates é assumido como o modelo do homem contemplativo (teórico), avesso às paixões e a tudo aquilo que tenha a ver com o corpo. Foi ele quem descobriu e apontou um sentido para a vida humana: a salvação da alma, o que implicava a renúncia dos prazeres corporais, dos instintos.

Eurípides e Sócrates, embora espectadores da tragédia, não a estimavam, pelo simples fato de não a compreenderem em sua totalidade. Uniram-se numa luta contra ela, tendo como objetivo principal a eliminação da música, isto é, do espírito dionisíaco, pois este, segundo eles, conduzia à perda da individualidade, ao sofrimento, ao incomensurável. Guiado pelo socratismo estético, Eurípides elimina da tragédia o dionisíaco para reconstruí-la puramente sobre o discurso racional: “tudo deve ser inteligível para ser belo”. O drama euripídiano introduz uma nova forma de arte que se guia por uma estética racionalista: “Tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”. Desta forma o prólogo é introduzido no início da cena para explicá-la, calando assim a música. Ocorre, porém, que o drama euripídiano, libertando-se do elemento dionisíaco, não conseguiu fundar-se unicamente no apolíneo, tornando-se “algo frio e ígneo, capaz de gelar e queimar”, não atingindo o efeito apolíneo do *epos*. Já não há êxtases dionisíacos e nem intuições (*Anschauungen*) apolíneas, há somente frios pensamentos e afetos ardentes, já não há mais arte. “Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas - tal é a tendência de Eurípides [...]” (GT/NT § 12). “E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou” (GT/NT § 10).

A tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimistas: isso quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música. O socratismo que penetrou na tragédia impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo. [...] A música calou-se na tragédia (NIETZSCHE, 2005, p. 91).

A tragédia é a arte que melhor expressa a constituição primeira do mundo como vir-a-ser. Segundo Nietzsche, a sua época estruturou o mundo de tal maneira com suas máscaras civilizatórias que transformou essa força dionisíaca primária em representações excessivas de medidas e de valores, de tal maneira que essa força não é mais reconhecida. Tendo como base a razão como constitutiva do ser, o otimismo teórico, instaurado a partir de Sócrates, se guia pela crença de que a razão não só tem acesso à realidade, mas também é capaz de corrigi-la. Uma crença na posse da verdade absoluta das coisas. Para Nietzsche, o poeta trágico grego não foi enfraquecido pela historicidade mascaradora, pois assume Dioniso como a única máscara aceitável, uma máscara menos distanciada do humano. O dionisíaco o leva ao “fundo das coisas”, ou seja, ao conhecimento do mundo como um eterno vir-a-ser, desmesurado, cheio de sofrimento e mesmo assim o aceita e o celebra através da arte.

Nietzsche critica o socratismo estético e o denuncia como princípio assassino da tragédia, tendo como marco Eurípidés e Sócrates, por introduzir na arte o pensamento e o conceito, subordinando a criação artística à capacidade racional, a beleza à razão. Eurípidés, guiado pelo socratismo estético, elimina da tragédia o dionisíaco para reconstruí-la puramente sobre o discurso racional: “tudo deve ser inteligível para ser belo” e “só o sabedor é virtuoso”. Se algo só é bom se for consciente, se há relação necessária entre saber-virtude-felicidade, o saber trágico, que é um saber inconsciente, se encontra necessariamente desclassificado. (Cf. MACHADO, 1984, p. 36). O racionalismo socrático contra o “instinto” nega a possibilidade de expressão que não seja consciente. Essa postura é uma ilusão metafísica que acredita ser o conhecimento racional a única maneira de ter acesso à natureza, às coisas. Despreza o instinto em nome da criação artística consciente, que tem como critério a razão, a clareza do saber. “Eis o novo antagonismo [*Gegensatz*]:⁶⁶ o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (GT/NT § 12).

⁶⁶ Tradução modificada por nós. Preferimos traduzir *Gegensatz* por antagonismo e não por contradição porque, em nossa interpretação, a relação entre o dionisíaco e o socrático refere-se a um conflito e não a uma contradição lógica. Entender essa relação no âmbito da lógica significaria colocar o próprio dionisíaco na visão teórica socrática.

De acordo com Nietzsche, com a negação do dionisíaco, perde-se também o apolíneo, pois a tragédia é o tipo de arte que permite que o dionisíaco e o apolíneo, embora distintos e antagônicos, se unam possibilitando a expressão de ambos de forma máxima. Somente a música dionisíaca é o veículo para o mito trágico, pois sem a primeira não há mito e, sem este, não há música. Na consideração teórica do mundo, em que o espírito da ciência penetrou com sua crença na sondabilidade da natureza e na força terapêutica do saber, o mito foi aniquilado e a música não mais exprimia a vontade mesma, mas a aparência de modo insuficiente, um retrato imitativo da aparência.

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, 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).

No novo ditirambo ático, o espírito da ciência enfrentou hostilmente a música dionisíaca, a força criadora de mitos, substituindo por uma música interiormente degenerada, própria de uma cultura degenerada, despojada de sua força criadora de mitos. Uma música mediada por conceitos que quer nos excitar apenas nos obrigando a relacionar acontecimentos da vida e da natureza a determinadas figuras rítmicas e determinados sons peculiares da música. Neste estado de ânimo, provocado por esta música degenerada, a concepção mítica é impossível, pois o mito não é “sentido instintivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade”, e deste modo, a música não é mais reflexo da vontade mesma, mas reflexo da aparência, uma cópia que se mostra mais pobre que a própria aparência e que, por sua vez, rebaixa ainda mais a aparência mesma, levando nossa fantasia a ficar detida na superficialidade.

A música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo: o evento intuitivo que se refrata nesse espelho amplia-se desde logo para o nosso sentimento, até tornar-se imagem reflexa de uma verdade eterna. [...] A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo (GT/NT § 17).

Este novo ditirambo, do qual, segundo Nietzsche, Eurípides é um adepto apaixonado, constituiu-se em uma vitória do espírito não-dionisíaco, pois distanciou a música de si própria, reduzindo-a à condição de escrava da aparência. Também é possível evidenciar a ação e a força desse espírito não-dionisíaco na tragédia a partir de Sófocles,⁶⁷ pela prevalência da representação de caracteres e do refinamento psicológico, na qual, de acordo com o filósofo alemão, é notável o triunfo da aparência sobre o universal. O caráter atua individualmente de tal forma que o espectador já não sente de forma alguma o mito, mas, sim, a poderosa verdade da natureza e a força intuitiva do artista enquanto indivíduo, ser particular.

Desta forma, o gênio da música fugiu da tragédia, pois já não mais encontrou nela um meio de se expressar simbolicamente, deixando apenas sombras, música de excitação ou de recordação: um estimulante para nervos degenerados. Já não é possível sentir nos novos dramas o consolo metafísico que se fazia sentir na tragédia antiga. “Agora, que o gênio da música fugiu da tragédia, a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá tirar agora aquele consolo metafísico”? (GT/NT § 17). E Nietzsche conclui:

Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente

⁶⁷ Na verdade, esse é um processo que se inicia desde a origem da tragédia, conforme foi mostrado na introdução deste trabalho. Num primeiro momento era somente o ditirambo, um grande e apaixonado canto de improviso popular que narrava os acontecimentos da vida de Dioniso nas festas dionisíacas. Após um tempo esse canto passou a receber versos, constituindo um coro que cantava em um único tom. Progressivamente, o coro foi dividindo-se, primeiro em duas partes, onde cada parte perguntava e respondia à outra alternadamente, sob a coordenação do corifeu, o qual cantava e dançava com mais desenvoltura que os demais. Ainda não havia discurso dramático, só canto. Num quarto momento, surge mais um elemento, o exarconte, que responde às perguntas dos coreutas. Posteriormente, a função do exarconte receberá novos aspectos até chegar à representação, recebendo então o nome de *Hypokrités* (ator), o outro. Nesta fase, os acompanhantes não são somente os seguidores de Dioniso, mas a Platéia, os espectadores que participavam cantando com o coro, concordando ou discordando, aplaudindo ou atirando pedras. Quando a tragédia atinge esse formato, estamos no século V a.C. e, a partir dessa configuração, cada vez mais a música perde espaço para o discurso, o que significa, para Nietzsche, o início da decadência da tragédia. Ésquilo (525-456 a.C.) criou o segundo ator (deuteragonista) e o diálogo, que agora se fazia entre os próprios atores. Sófocles (496?-406? a.C.) rompe com o esquema de trilogias criado por Ésquilo (apresentação de três peças ligadas por um mesmo mito na mesma festa) e introduz o terceiro ator (tritagonista). Eurípides (480?-406 a.C) inicia um período racionalista da tragédia, no qual suas peças refletem a situação de declínio por que passava Atenas e suas personagens eram guiados pela razão.

aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela destruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente (GT/NT § 21).

O que se nota é que a crítica de Nietzsche ao socratismo estético e à ciência não é somente uma questão estética, mas remete ao problema da “verdade”. O antagonismo entre o espírito científico e a experiência trágica é uma crítica da prevalência da verdade como valor superior pregado pela metafísica racional que é guiada por uma crença, uma “profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela 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). O racionalismo socrático julga ser capaz não só de ter acesso à verdade inerente ao ser, mas também de poder corrigi-lo. Entende-se, portanto, que o saber trágico não foi vencido pela verdade, mas por uma crença na verdade, uma ilusão metafísica ligada à ciência que se origina da não-aceitação do nada saber, do não querer ser enganado. Queremos saber e precisamos achar que sabemos. Para o homem teórico, o que importava mais era a busca da verdade do que a verdade mesma, portanto, uma crença.

A má interpretação do ensinamento mítico de Apolo, o “conhece-te a ti mesmo”, provocou o fim da harmonia entre as partes e o todo, pois levou à exacerbação o impulso apolíneo enquanto o dionisíaco foi eliminado desde sua essência. Somente pela união do apolíneo e do dionisíaco na tragédia era possível uma representação do Uno-Primordial, um conhecimento da verdade cruel do mundo e sua plena aceitação, o que conduzia a uma afirmação da vida, ao invés de sua negação. Estando separados, e restando apenas o impulso apolíneo combinado com a razão, as formas apolíneas representam a natureza, a vida humana e o cotidiano e, portanto, outras formas, deixando de ser um conhecimento, uma redenção, tornando-se um mero reflexo da aparência, imagem da imagem. Ao perder seu companheiro, o apolíneo não representa mais a totalidade e, assim, perde sua força representativa e de produção de conhecimentos metafísicos do mundo.

CAPÍTULO III

O TRÁGICO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA

Vimos até aqui que a reflexão sobre o trágico ou a filosofia do trágico é uma construção do final do século XVIII na Alemanha, pois somente aí há uma preocupação com o fenômeno do trágico, somente aí o trágico aparece como uma condição do homem no mundo. O que existia até então eram estudos diversos sobre a arte trágica em geral, cuja base era a *Poética* de Aristóteles, tendo como objetivo determinar os elementos constitutivos da tragédia visando o cumprimento de sua finalidade, ou seja, a catarse. Nisto acompanhamos Peter Szondi que afirma, em sua obra *Ensaio sobre o trágico*, que, dentre as várias interpretações existentes da tragédia, há dois pontos de vista profundamente diferentes: a poética da tragédia, que teria iniciado com Aristóteles e que influenciou as demais análises até então, e a filosofia do trágico, iniciada com Schelling, que analisa a tragédia sob um ponto de vista filosófico (Cf. Szondi, 2004, p. 23).

O pensamento trágico enquanto reflexão filosófica sobre a condição humana faz parte de todo um movimento de valorização da arte grega antiga e a necessidade de sua retomada pela arte alemã. Trata-se, na verdade, de um projeto de renovação cultural, cujo precursor foi Winckelmann, que tinha a arte grega como arte original, um modelo a ser seguido para que fosse possível uma genuína arte na Alemanha de seu tempo. É claro que Winckelmann não foi o único, ele dá o primeiro passo de uma longa caminhada ao atribuir um ideal estético ao classicismo e será seguido por muitos outros artistas e intelectuais da época como Herder, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel e Hölderlin, dominados pela “nostalgia da Grécia”.

Apesar disso, Nietzsche se apresenta em seus últimos textos como o primeiro filósofo trágico (Cf. EH/EH *O nascimento da tragédia*, § 3). Qual a novidade apresentada por Nietzsche na sua interpretação do trágico que o definiria como primeiro filósofo trágico, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único?

Podemos vislumbrar já com Winckelmann um processo de afirmação do sujeito diante do mundo que será uma característica desse período, visto que a condição do homem moderno frente à natureza, ao mundo, era de estranhamento, de ruptura, de sujeição. Acreditava-se que na Antiguidade havia uma relação

saudável e harmônica entre homem e natureza, obtida através da arte, e, portanto, esta deveria servir como exemplo para os homens modernos.⁶⁸ A arte, portanto, seria um meio para que os artistas modernos revertissem sua condição e restabelecessem um vínculo vivo com a natureza, por isso, a valorização da força criativa do artista. Neste sentido, que tipo de relação deveria ser estabelecido entre a arte alemã e a arte clássica grega? Esse rompimento com o vigente e o retorno à Antiguidade seria no sentido de retornar aos velhos modelos que deveriam ser simplesmente imitados ou o restabelecimento de novas regras ou ainda teria um significado mais profundo?

Há um rompimento com as bases miméticas da arte vigente e uma valorização da faculdade criadora do artista que se apresenta como um novo “eu” em relação ao mundo, características estas do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), formado por jovens intelectuais da época, inclusive Goethe, que se opunham ao classicismo francês na busca de uma inversão do racionalismo das Luzes e que lançariam as bases para o romantismo na Alemanha. Segundo Rosenfeld (1991, p. 9), o movimento, que tinha como pano de fundo a sociedade absolutista da época, é marcado por um pessimismo profundo no que se refere à sociedade e à civilização. No entanto, acreditando haver um conflito inevitável e fatal entre indivíduo e sociedade, em vez de os jovens “*Stuermer und Draenger*” lutarem contra os abusos e em favor de uma sociedade mais justa, exaltam a emancipação do indivíduo de modo anárquico e excessivo.

⁶⁸ Nietzsche trabalha esta questão da dualidade homem natureza em *A disputa de Homero*, defendendo a tese que na realidade esta distinção não existe, mas a fazemos quando entendemos humanidade como algo que separa e distingue o homem da natureza e que, portanto, todo homem de natureza possui atitudes desumanas. “O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituem o solo frutífero de onde pode brotar toda a humanidade, em ímpetos, feitos e obras” (CV/CP *A disputa de Homero*, p. 65). Isso explicaria porque o povo grego, considerado o “mais humano da Antiguidade”, possuía traços de crueldade, pois havia nele a valorização da disputa, pois esta estimulava para o agir, para o crescimento. Por isso, se exultavam com as cenas de combate porque nelas se via a valorização do *agon*, da disputa, que trazia alegria e sentido à existência. Através do combate individual buscava-se a glória, que dava brilho à existência, que tornava a vida do indivíduo digna de ser vivida, pois o tornava conhecido, lembrado, simbolicamente imortal, o que significa viver, mesmo que para isso fosse preciso morrer.

Essa exaltação de modo excessivo da subjetividade conduz ao culto do “gênio original”, o arquétipo do grande homem, do poeta criador, que, dotado de forma criadora, atua como mediador da relação da finitude humana com o infinito divino, pois o gênio não imita, ele cria. Assim como Deus cria a natureza, o gênio produz obras originais inspirado em sua subjetividade. Os jovens poetas desta época chamavam de Gênio o dom natural, o princípio criador do artista que deveria substituir o processo de imitação da natureza pela criação livre. Por isso, de acordo com Rosenfeld (1991, p. 13), este período também é chamado de “Era do Gênio” (*Geniezeit*), pois o indivíduo, sofrendo da dor do mundo (*Weltschmerz*), ou seja, sua incompatibilidade com a sociedade, luta pela sua liberdade. Desta forma, os jovens poetas buscarão expulsar o gênio românico para que se tornasse possível o desabrochar do gênio alemão em toda sua potência artístico-criadora.

O gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “*medium*” da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. Obedecendo à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produz obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma exterior, mas dotada de unidade íntima, de “forma interna” e de força característica, como tais bem mais importantes do que o ideal da beleza (ROSENFELD, 1991, p. 14).

Um exemplo desse novo “eu” frente ao mundo é o poema *Prometeu* de Goethe, um símbolo de força e de vida, de uma força que incita à criação.⁶⁹ Assim como Prometeu, que se pôs contra os deuses roubando-lhes o fogo, que simboliza toda força criadora, para tornar-se ele mesmo um criador, sem a necessidade de um deus, o artista deve livrar-se de toda dependência, seja ela moral, política ou religiosa e tornar-se senhor de si mesmo e de sua criação e, assim, gerar vida, a qual se torna sinônimo de arte. O gênio, como sinônimo de originalidade e potência, poderia livrar o homem do jugo de deus e elevá-lo à categoria de deus, ou seja, de um criador. Vejamos uma parte do poema:

⁶⁹ Segundo Rosenfeld (1991, p.21), a produção poética é mais importante e mais característica do movimento do que a produção narrativa, tendo como seu expoente máximo o jovem Goethe com poemas como *Canto de Maomé, Águia e Pombo, Ganymed e Prometeu*. Apesar disso, o gênero mais cultivado pelos jovens será o dramático.

Eu venerar-te? E por quê?
 Suavizaste tu jamais as dores do Oprimido?
 Enxugaste jamais as lágrimas
 Pois não me forjaram Homem o Tempo todo poderoso
 e o Destino eterno, meus senhores e teus?
 Pensavas tu talvez
 Que eu havia de odiar a vida e fugir para os desertos
 Lá porque nem todos os sonhos em flor frutificaram?
 Pois aqui estou! Formo homens à minha imagem,
 Uma estirpe que a mim se assemelhe:
 Para sofrer, para chorar,
 Para gozar e se alegrar
 E para não te respeitar,
 Como eu! (GOETHE, *Prometeu*, versos 51-57)⁷⁰.

Para Goethe, o retorno à Antiguidade é no sentido de busca do original, do tempo em que havia uma harmonia entre o homem e o mundo, entre o humano e o divino, quando a arte estava ligada ao natural. A Grécia idealizada por Goethe, conforme escreve num texto sobre Winckelmann em 1805,⁷¹ é um mundo em que o homem, desenvolvendo plenamente suas habilidades, pode tornar-se um homem completo, em harmonia consigo mesmo e com o mundo, pois suas “forças não estavam cindidas, fragmentadas; o grego era um ser uno consigo mesmo e em unidade com a totalidade do mundo”. O artista, quando liberto das amarras das regras baseadas no princípio da mimese, pode criar livremente a partir de si mesmo, pode estabelecer um novo princípio criador. Não estando mais dependente de um deus, o artista volta-se para si mesmo e encontra aí seu centro orientador, o impulso à ação que o liga com o mundo externo, mas agora por meio de uma relação harmônica. “O homem... só atinge o que é único e excepcional se todas as suas qualidades entrarem em acordo harmonioso. Este era o destino feliz dos antigos e particularmente dos gregos em sua mais bela época” (Goethe apud Machado, 2006, p. 22).

⁷⁰ GOETHE. *Prometeu*. Disponível em: <<http://deltagata.blogs.sapo.pt/arquivo/1040190.html>> Acesso em: 11 mai. 2008.

⁷¹ “Winckelmann”, in Herder e Goethe, *Le tombeau de Winckelmann*, p.79, 85. (apud Machado, 2006, p. 22).

Portanto, somente a partir de fins do século XVIII que surge essa visão trágica do mundo, essa análise filosófica da tragédia, denominada “filosofia do trágico”, que apresentaria, conforme inferimos de Machado 2006, p. 42ss, as seguintes características: a) trata-se de uma interpretação ontológica da tragédia, ou seja, a tragédia grega é vista como livro filosófico, ontológico, que apresenta a obra do próprio ser e não se refere somente à práxis política; b) é uma análise baseada na oposição de princípios, num conflito e, c) na resolução desse conflito. Essa resolução será possível para a maioria dos autores trágicos e paradoxal para outros, como é o caso de Hölderlin. De modo geral, as teorias da tragédia aparecem como um modelo de resolução das oposições, uma resolução do conflito trágico, e este, por sua vez, é pensado a partir da discussão kantiana sobre a separação entre sujeito e objeto, sensível e ideal, finito e infinito, numa tentativa de completar e até de ultrapassar o projeto kantiano. O trágico, portanto, é pensado a partir do sublime kantiano,⁷² tem como modelo a idéia de sublime de Kant, a idéia de um acordo discordante que, no final, leva a uma resolução. Todas as teorias são variações da idéia kantiana do sublime: a apresentação do inapresentável, o sensível do supra-sensível. No entanto, o modo como o antagonismo, o conflito será resolvido é o que diferenciará as concepções de trágico dos pensadores e estetas deste período.

Podemos dizer que a influência kantiana leva a uma superação deste antagonismo de modo dialético, como é o caso de Schiller em seu ensaio de 1795, *Poesia ingênua e sentimental*, no qual é possível ver o desejo de produzir uma reconciliação das oposições, no sentido de tentar ultrapassar dialeticamente a oposição do ingênuo e do sentimental, de modo que o sentimental deixe de ser apenas o contrário de ingênuo.⁷³ De acordo com essa lógica dialética há uma conversão do negativo em positivo pela reduplicação do negativo, como no caso de Schelling em que o herói sucumbe proclamando sua liberdade, ou seja, prova a sua liberdade pela perda da liberdade, na afirmação da vontade de perder a própria

⁷² Conforme nota 36 do primeiro capítulo deste trabalho.

⁷³ O poeta ingênuo, ou grego ou o antigo, seria aquele que, estando unido à natureza, mantém com esta uma relação harmônica, ou de acordo com Lacoüe-Labarthe, seria um “ser de natureza”, um poeta que é natureza. Já o poeta sentimental, ou moderno, é aquele que perdeu essa união com a natureza, pois conta com uma arte que comporta a divisão, que não mais harmoniza e unifica, os chamados de “seres de cultura”, que buscam e desejam a natureza, sentindo-a como algo perdido (Cf. LACOUE-LABARTHE, 2000, pg. 203).

liberdade. Essa lógica dialética caminhará para um idealismo absoluto, que pensa a tragédia como um processo especulativo que permite a apresentação sensível do absoluto, do qual comungará Schelling, Hegel e o primeiro Hölderlin.

Hölderlin, que num primeiro momento comungará desse idealismo absoluto, defendendo a resolução da oposição de princípios, se colocará contra esse idealismo inaugurando uma concepção de tragédia diferente, na qual a oposição de princípios não se resolve, mas leva a um paradoxo. É pelas diferenças apresentadas na sua concepção de trágico em relação à tradição e por encontrarmos muitas semelhanças entre o pensamento de Hölderlin e Nietzsche que julgamos pertinente fazer um estudo comparativo entre os dois buscando diferenças e semelhanças.

Segundo Lacoue-Labarthe (2000, p. 211), quando Hölderlin começa a escrever, a questão da imitação ainda rondava a Europa como um fantasma. Ou seja, apesar de toda a evolução teórica conquistada pela Alemanha “pensante” com Schiller, Schelling, Herder, Kant e outros, e que fortalecia a crença de a Alemanha “estar em dia” na história, e apesar de todo um movimento que buscava superar as bases miméticas da arte vigente, ainda a imitação era um problema, ainda permanecia a oposição do Antigo e do Moderno. Portanto, ainda é Winckelmann quem domina toda essa cultura com sua proposta de imitação dos Antigos.

Em seu livro *A imitação dos modernos*, Lacoue-Labarthe chama a atenção para algo que raramente é percebido nas teorias deste período: que no fundo elas acabam traduzindo historicamente a definição de arte (*tékhne*) que Aristóteles fez em sua *Física* (194a): “Por um lado a *tékhne* realiza o que a *phýsis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita”. Desta forma, a mimese pode ser assim entendida: enquanto que a imitação realizada pelos antigos referia-se ao segundo sentido da arte, ou seja, se limitaria a imitar a natureza, a imitação dos modernos liga-se ao primeiro sentido da arte, qual seja, realizar, completar o que está incompleto, num sentido de aprofundamento, de superação, ou seja, imitar os gregos, superando-os. Portanto, todas essas teorias teriam como base a releitura da mimetologia aristotélica. Vejamos em suas próprias palavras:

A arte, enquanto imita a natureza, é especificamente – e de acordo com Winckelmann – a arte grega: a mimese é grega. Cabe em compensação aos Modernos realizar, levar a cabo ou a bom termo,

terminar o que a natureza não pode efetuar. Pertence conseqüentemente aos Modernos dar um passo além dos gregos – e completá-los. Ou seja, também ultrapassá-los ou superá-los (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 213).

Embora a grande questão em relação à Antiguidade diga respeito à imitação ou não dos gregos pelos modernos, este não parece ser um problema central para Hölderlin, que indica que o verdadeiro conflito que constitui o processo histórico real é a tensão entre natureza e cultura, conflito este que é uma característica comum entre os gregos e os hespéricos (modernos).⁷⁴ Desta forma, cada qual está dividido entre natureza e cultura, entre *physis* e *techné*, próprio e impróprio, essa tensão constitui a própria essência de cada cultura,⁷⁵ e o que caracteriza cada uma, tornando-as diferentes, é o seu modo de resolver este conflito.

Hölderlin considera os gregos imprescindíveis para os modernos, não no sentido de modelos estáticos que deveriam ser imitados, mas como exemplos pelo modo como resolveram esse conflito, o modo como relacionaram vida e destino, como ele mesmo indica em uma carta a Böhlendorff: “sei agora que não devemos tentar igualar em nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino” (Hölderlin apud DASTUR, 1994, p.154).

Em um fragmento de 1799, intitulado *O ponto de vista sob o qual devemos encarar a Antiguidade*, Hölderlin insiste na diferença entre os gregos e

⁷⁴ Segundo Dastur (1994, p.207), Hölderlin chama os modernos de hespéricos para sublinhar o caráter ocidental dos modernos em contraste com a natureza oriental dos gregos. A palavra *Hesperia* deriva de *hespera*, a noite, com a qual os gregos indicavam a Itália, a região do poente em relação à Grécia.

⁷⁵ Tanto Lacoue-Labarthe como Dastur colocam a afirmação da existência desta tensão como a novidade trazida por Hölderlin. Para o primeiro isso é visível quando o poeta anuncia que a Grécia, ela mesma, como a conhecemos, não existe, ou o que conhecemos dela, ou o modo como esta se manifestou, não era o que realmente ela era. Ou seja, sob a Grécia apolínea havia uma Grécia sombria, dionisíaca, tendo como ser próprio a transgressão dos limites (Cf. LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 217-219). É este o paradoxo fundador da cultura: “o enigma da impossível aproximação do próprio” (Idem, p.23). Para Dastur, Hölderlin é original em sua concepção da relação entre a antiguidade e a modernidade quando não opõe o grego ao hespérico, diferenciando-os como a natureza e cultura, mas afirmando que há um conflito que ocorre internamente a cada um, “cada um está, em si mesmo, dividido entre natureza e cultura, *physis* e *techné*” (Cf. DASTUR, 1994, p. 155).

modernos e como estes se sentem subjugados em relação aos gregos, por sofrerem uma ação e uma pressão de um mundo passado, estranho, que jamais se tornará o seu, seja por ensinamento ou por experiência, pelo fato da Antiguidade já estar formada, contrariando, assim, o desejo moderno por autonomia, de instaurar o novo, o original. Uma relação assim assemelha-se quase a uma escravidão.

Parece que, realmente, quase não se oferece outra escolha senão deixar-se soterrar pelo já assumido, pelo positivo, ou, com a mais violenta soberba, contrapor a vida de nossas forças a tudo o que foi dado, aprendido, a todo o positivo. O mais difícil é que a Antiguidade parece opor-se inteiramente ao nosso instinto originário de dar forma ao informe, de aperfeiçoar o originário e natural (HÖLDERLIN, 1994, p.21).

Há, segundo Hölderlin, uma inversão da relação entre natureza (*physis*) e cultura⁷⁶ (*téchne*) para os gregos e os modernos. O que era natureza

⁷⁶ Em seus textos Hölderlin refere-se sempre a uma tensão existente entre natureza e arte, *physis* e *téchne*. A palavra cultura como oposta à natureza, raramente é por ele utilizada. No entanto, é comum encontrarmos em seus comentadores a utilização da palavra cultura no lugar de arte. Talvez isso decorra do fato de a arte representar o elemento estranho do qual o povo grego se apropriou no seu progresso de formação cultural, indicado por Hölderlin na sua primeira carta a Böhlendorff, que vale a pena citar aqui uma parte: “[...] no progresso da formação cultural, o propriamente nacional será o menos privilegiado: Por isso, os gregos não são tanto mestres do *pathos* sagrado, já que este lhes era inato. Foram, ao contrário, desde Homero, exímios quanto ao dom da apresentação, [...]” (HÖLDERLIN, 1994, p. 132).

Dastur (1994, p.153), por exemplo, apresenta um esquema (ver fig. 1) sugerindo uma inversão da relação de natureza e cultura entre os Gregos e os Modernos. Enquanto para os gregos o *pathos* sagrado ou fogo do céu é o elemento próprio, a natureza, para os modernos isso se caracteriza como cultura. Do mesmo modo, enquanto para os modernos a clareza de apresentação e a sobriedade de Juno se caracterizam como o elemento próprio, a natureza, para os gregos este era o elemento estranho.

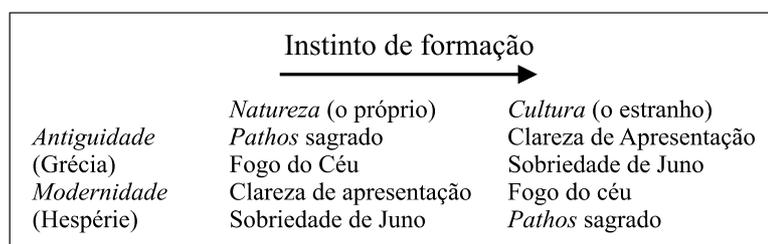


Figura 1

Encontramos algo semelhante em Beda Allemann em seu livro *Heidegger e Hölderlin*, citado na introdução do livro de Lacoue-Labarthe, mas na forma de um “gráfico hiperbólico” que apresenta a mesma inversão sugerida por Dastur, no entanto os termos utilizados são arte e natureza e não natureza e cultura. Também para Allemann os gregos tem como próprio ou natural o “fogo do céu”, a proximidade para com o divino, e, como tendência cultural, oposta ao próprio, a “sobriedade junoniana”, o império supremo da razão, e, de modo inverso também os modernos. No entanto, Allemann alerta que este esquema da tendência cultural não se reduz a uma

para os gregos, o ser próprio, é a cultura, o elemento estranho para os modernos e vice-versa. O que era próprio, natural, para os gregos era a ternura ilimitada, o impulso ao ilimitado, a abertura ao estranho, a capacidade de se deixar comover pelo que lhe ultrapassa, de tal forma que possa acolhê-lo e dele se apropriar, chamado por Hölderlin de *pathos* sagrado e o fogo do céu⁷⁷. Também para Hölderlin, foi necessário outro impulso que protegesse os gregos de sua ternura ilimitada, precisaram do princípio estranho da diferenciação, da limitação, da clareza da representação,⁷⁸ que recebe o nome de Juno e representa o caráter terrestre em oposição ao ilimitado, a sobriedade junoniana em oposição ao fogo do céu, o elemento estranho que os gregos souberam se apropriar tão bem a ponto de se tornarem mestres da representação, tendo como exemplo a genialidade de Homero.

Diferente dos gregos, a modernidade caracteriza-se pela individualidade fechada em si mesma. O que lhe é próprio, natural, é a clareza da apresentação e a sobriedade de Juno, e o que lhe é estranho é o *pathos* sagrado e

simples relação de reciprocidade inversa, mas aponta para um paradoxo fundador da cultura, por isso hiperbólico: “o enigma da impossível aproximação do próprio”, ou seja, tanto para os gregos como para os modernos é impossível atingir aquilo que lhes é próprio e natural (Cf. Lacoue-Labarthe, 2000, p. 23).

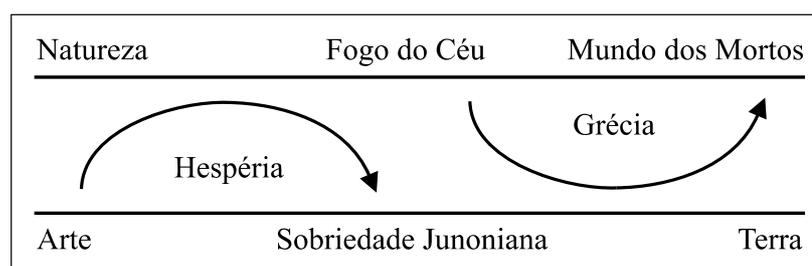


Gráfico de Beda Allemann

Neste trabalho, quando a referência é Hölderlin, a palavra cultura será sempre utilizada como sinônimo de arte, *techné*, por entendermos que, para Hölderlin, a arte pertenceria a um processo cultural, e que, no caso dos gregos, seria o elemento estranho que se opõe ao que lhe é próprio, a natureza.

⁷⁷ Aqui vemos uma semelhança com impulso dionisíaco em Nietzsche, como um impulso natural do ser humano que se direciona para o ilimitado. Devemos, no entanto, entender se esta natureza definida por Hölderlin tem o mesmo sentido que para Nietzsche, ou seja, refere-se a existência como um todo, ao próprio mundo, ou já está relacionada às individualidades, que para Nietzsche já se caracteriza como uma natureza empírica.

⁷⁸ Semelhante ao impulso apolíneo em Nietzsche, mas que afasta a arte da natureza, pois a toma como um elemento estranho que ao ser assimilado no processo de formação cultural não se relaciona com a natureza, mas a esconde, mascara.

o fogo do céu, que para os gregos era o próprio e natural. Também os modernos se apropriaram daquilo que lhes era estranho, pois, segundo Hölderlin, o comum entre esses povos é apreenderem melhor o que lhes são distante e estranho, mas com maior dificuldade o que lhes são próximo, de tal forma que o próprio e natural corre o risco de ser esquecido e até desconhecido. Assim aconteceu com os gregos, se apropriaram de tal forma do elemento estranho, da clareza da apresentação e sobriedade de Juno, da arte, que não conseguiram mais retornar ao que lhe era próprio, à sua natureza, ou seja, a mistura não se deu na justa medida, no equilíbrio, pois se esqueceram de sua natureza em função da cultura, morrendo de excesso de arte, sendo esta a razão para a decadência da Grécia, pois não foram capazes de retornar ao que lhes era propriamente seu, ao que lhe era pátrio.

Nada é mais difícil de aprender do que o livre uso do nacional. Acredito que, para nós, a clareza da apresentação é, originariamente, tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu [...]. No progresso da formação cultural, o propriamente nacional será o menos privilegiado. Por isso, os gregos não são tanto mestres do *pathos* sagrado, já que este lhe era inato. Foram, ao contrário, desde Homero, exímios quanto ao dom da apresentação, pois esse homem extraordinário possuía uma alma suficientemente plena para apresar, em seu reino apolíneo, a sobriedade ocidental de Juno e, assim, apropriar-se verdadeiramente do estranho (HÖLDERLIN, 1994, p. 132).

Por isto, Hölderlin insiste que não podemos imitar os gregos, pois nossa arte deve responder a uma natureza que nos é própria e, portanto, oposta à dos gregos. Os gregos são inimitáveis e não podem nos socorrer em nossos conflitos com a natureza porque os seus conflitos eram outros, referiam-se a uma natureza diferente da nossa. Do mesmo modo, o que resta dos gregos, a sua arte, não era aquilo que lhes era próprio, mas aquilo do qual se apropriaram, seu elemento estranho, como diz Lacoue-Labarthe (2000, pg. 222): “a arte grega é inimitável porque ela é uma arte”; assim, “o próprio dos gregos é inimitável porque ele nunca aconteceu [...] Eles nunca se apropriaram do que tinham de próprio, nada do ser grego, irreversivelmente evadido, perdido, esquecido, poderia ser reencontrado”. No entanto, Hölderlin considera que os gregos merecem uma atenção especial, ou mesmo que sirvam de exemplo, não por produzirem obras de arte para serem imitadas ou por criarem normas perfeitas para toda arte futura, mas por abrirem possibilidades de vida pelo modo como resolveram o conflito entre

natureza e cultura, próprio e impróprio. Portanto, esta exemplaridade não deve ser compreendida como um modelo para reprodução, e sim, como um exemplo para a reflexão moderna acerca da relação entre natureza e cultura, entre vida e destino.

Diferente de Winckelmann e Goethe, que acreditavam que a volta aos antigos significava a volta a uma Grécia originalmente harmônica e solar, Hölderlin vê o mundo grego a partir da contraposição entre um mundo harmônico, solar, e um mundo grego sombrio e mortífero. Ou, como diz Lacoue-Labarthe (2000, pg. 219): “sob a medida e a virtuosidade, a habilidade da arte grega, Hölderlin vê uma Grécia selvagem, presa ao divino a ao mundo dos mortos, submetida à efusão dionisíaca ou à fulguração apolínea, entusiasta e sombria, negra de tão brilhante e solar”. Neste sentido, a volta aos antigos significaria tomar como exemplo o modo como eles conciliaram estes dois mundos para que pudessem viver. Isso é visível através da arte trágica, na qual, segundo Hölderlin, ocorre, momentaneamente, a reconciliação entre a natureza e arte, entre a *techné* e *physis*, finito e infinito, homens e deuses. Portanto, a tragédia é a arte mais elevada por conduzir a natureza à aparência quando põe em cena o próprio conflito dinâmico entre natureza e cultura. A arte (*téchne*) é um processo que vai contra a natureza, mas não para destruí-la, mas para fazê-la aparecer, realizar o que a *physis* é incapaz de efetuar, como diz Aristóteles em sua *Física*, ou no mesmo sentido Hölderlin no *Fundamento para Empédocles*: “Na pureza da vida, arte e natureza só podem se contrapor harmonicamente. A arte é a florescência, a plenitude da natureza” (HÖLDERLIN, 1994, p. 82). Portanto, a ligação entre arte e natureza é de complementaridade, cujo objetivo é cada um ser aquilo que deve ser e, na ligação de ambas, complementar o que falta a cada uma para cada qual ser o que tem de ser e o que pode ser.⁷⁹

Em seu fragmento *O significado da tragédia*, escrito entre 1798 e 1800, tendo como ponto de partida o conceito de natureza, Hölderlin esclarece o significado da tragédia a partir de um paradoxo:

⁷⁹ Não podemos enxergar aqui uma relação semelhante ao apolíneo e dionisíaco de Nietzsche? Também para Nietzsche há uma relação de complementaridade entre o impulso apolíneo e o dionisíaco na tragédia, a qual permite que ambos se expressem de forma máxima em sua finitude.

Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza (HÖLDERLIN, 1994, p.63).

Sendo assim, a natureza não podendo aparecer de maneira original, em sua força original, o faz em sua fraqueza, através da mediação de um signo na arte, o herói trágico. O signo, o herói, é insignificante e ineficaz, pois não pode fazer nada contra a natureza ou contra o destino e ainda será no final destruído por ela, ou seja, ela sairá vitoriosa. Como no caso de Empédocles que, infeliz pelo fato de estar ligado à temporalidade, por não ser um deus, sofre com isso e, não suportando mais esse sofrimento, escolhe unir-se à natureza pela morte, abismando-se no vulcão Etna.⁸⁰ Quando isso acontece, quando o herói declina, ou seja, morre, a natureza se apresenta em sua maior potência. Nisto consiste o trágico, o herói deve morrer para prestar serviço à natureza, para que ela se manifeste adequadamente e ocorra a reconciliação entre natureza e arte, o que confere ao homem uma posição de servo da natureza ao mesmo tempo em que mostra a dependência da natureza em relação ao homem, à arte para se manifestar. Portanto, o impulso artístico e formativo é propriamente um serviço que os homens prestam à natureza, a arte é uma necessidade.

Para Hölderlin, o herói trágico por excelência é Édipo.⁸¹ Consciente de sua finitude e dos limites que o separa do divino, Édipo, impulsionado pelo seu

⁸⁰ Conta a lenda que Empédocles, no século V a.C., teria se suicidado atirando-se nas crateras do Etna.

⁸¹ Segundo a análise de Dastur a escolha de Hölderlin por Sófocles e não por Ésquilo ou Eurípides é por considerá-lo como aquele que chegou mais perto do trágico, sendo que o trágico para ele diz respeito ao limite entre o humano e o divino, entre a arte e a natureza. Enquanto os demais trágicos apresentam a existência carregada de culpa, a desmedida como um crime que deve ser expiado para que a ordem seja restabelecida, os heróis sofoclianos ultrapassam seus limites não com pleno conhecimento de causa, “ultrapassam os limites humanos sem saber que caminha para o desastre: sua *moira*, o destino que lhe está reservado, não está claramente delimitado”. Ao contrário, são movidos por um desejo que lhes é próprio, o desejo de entender o ser humano, de saber o limite que separa deuses e homens. Quanto mais o herói busca romper a fronteira que o separa dos deuses, mais estes se afastam, se retiram, abandonam o homem a sua própria sorte, tornando-se indiferentes ao mundo humano. E é nisto que consiste o trágico

desejo especulativo - o anseio de ultrapassar os limites-, excede sua natureza humana, sua finitude, ao querer se igualar aos deuses, ser dono de seu próprio destino, colocando em cena o conflito entre vida e destino. No entanto, esse seu ato, a transgressão da *hybris*, constitui uma traição, uma ofensa aos deuses que, guiados pela revolta divina, afastam-se do herói para castigá-lo. É o que Hölderlin chama de dupla infidelidade, um duplo virar de faces: do homem em relação ao divino, ao tentar equiparar-se aos deuses, e dos deuses em relação ao homem ao abandoná-lo. A reconciliação só será possível pelo cumprimento do destino, ou seja, quando Édipo cumpre aquilo que de algum modo lhe fora predestinado, mas agora por uma escolha sua, o que o reconcilia com os deuses.

No entanto, essa transposição do limite é compreendida ao mesmo tempo como uma purificação, pois a separação dos deuses conduz a um retorno do homem ao pátrio, à sua finitude, ao cumprimento do seu destino, sendo isto que salva os gregos. Sendo assim, a tragédia seria em si mesma o remédio para a monstruosidade que faz aparecer: a união ilimitada do humano e do divino, a *hybris* da transgressão dos limites da finitude. Ela purifica da falta trágica, da transgressão da *hybris*, estabelecendo o limite, apresentando a necessidade da separação entre o homem e o divino, lembrando da finitude humana.

A apresentação do trágico repousa, predominantemente, no fato de que o monstruoso, surgido quando deus e homem se pareiam ilimitadamente, quando, na ira, a força da natureza e a interioridade humana se tornam uma só, concebe que o ilimitado de tornar-se um apenas se unifica mediante a separação ilimitada (HÖLDERLIN, 1994, p. 99).

Embora tivesse intenção de escrever uma tragédia moderna cujo tema seria o da morte de Empédocles, Hölderlin desiste após três tentativas sucessivas que resultaram em três versões diferentes, todas incompletas. Talvez o motivo de sua desistência⁸² seja porque concluisse que na modernidade o conflito entre

para Hölderlin, afirmar esse modo de existência errante, sem a garantia e a ordenação estabelecida pelos deuses (Cf. DASTUR, 1994, p. 182-183).

⁸² Esta é uma questão tratada por Dastur em seu estudo *Hölderlin: tragédia e modernidade*, no qual busca saber o porquê Hölderlin renunciou a escrever uma tragédia moderna. Para Dastur, ele desistiu porque compreendeu, durante a tentativa de elaboração da tragédia, a necessidade

natureza e cultura fosse irreduzível, pois, embora mantenha nas *Observações sobre Édipo e Antígona* a dualidade de princípios apresentada em *A morte de Empédocles*, assumirá a posição de uma contradição absoluta, que evoluirá para a oposição entre o humano e o divino sem possibilidade de reconciliação. A oposição de princípios não leva a uma reconciliação, a uma harmonia como pensava o primeiro Hölderlin que compartilhava do idealismo absoluto, mas leva a um paradoxo. O “segundo Hölderlin” se põe contra o idealismo absoluto inaugurando uma concepção de tragédia diferente, na qual há uma diferenciação entre trágico e tragédia. O trágico é a desmesura, a transgressão, tendo como exemplo o idealismo absoluto, que se caracteriza como uma transgressão, pois significa uma tentação da filosofia moderna de ir além de seus limites, o que é próprio do ser humano. A tragédia seria a arte que purificaria o homem da falta trágica, do desejo especulativo, da tendência do homem moderno de querer se igualar aos deuses. Como a tragédia faz isso? Estabelecendo limites, mostrando a separação ilimitada entre o humano e o divino. Vê na tragédia uma proibição de uma postura metafísica que ela própria apresenta, a união entre o humano e o divino, para depois se distanciar. A tragédia purifica⁸³ da unificação mostrando a necessidade da separação entre homens e deuses.

de sustentar a separação do humano e do divino e de compreender que os hespéricos devem retornar à sua sobriedade natural. Como diz Dastur: “o fracasso de Hölderlin (sua incapacidade de compor uma tragédia moderna) poderia aparecer como algo positivo, no sentido em que ele nos permitiria, talvez, compreender que a poesia lírica é mais apropriada à exposição do retorno ao pátrio característico dos hespéricos do que a tragédia, um retorno ao pátrio que parte do ilimitado para a retomada dos limites. Não se pode manter a forma poética da tragédia, que é a forma poética mais rigorosa, quando se trata de expor a ausência de destino dos modernos” (DASTUR, 199, p. 179).

⁸³ De acordo com Dastur (1994, p.190), parece que, à primeira vista, quando Hölderlin apresenta o efeito trágico como uma purificação, simplesmente retoma a tese da catarsis aristotélica, ou seja, estaria de acordo com Aristóteles, em sua *Poética*, ao definir a tragédia como uma imitação que, ao suscitar temor e piedade, realiza a catarse, a purificação destas paixões. Afirma que há sim uma retomada por parte de Hölderlin, da catarsis aristotélica, mas dando-lhe um sentido ontológico. Seguindo uma lógica hiberbólica, a lógica hölderliniana da purificação não é dialética, pois não resolve as contradições negando as diferenças, subordinando-as à identidade, mas há um equilíbrio no duplo excesso: cada qual reconhece suas diferenças em relação ao outro. Trata-se de uma lógica paradoxal que não tem nada a ver com o sentido aristotélico de catarsis, pois coloca-se “no terreno do espetáculo, do jogo sem perigo da arte”, no qual, os dois princípios antagonísticos não dão lugar à reconciliação, é uma contradição sem conciliação, um movimento pelo qual é reafirmada a oposição levando os opostos ao extremo da contrariedade.

Machado (2006, p.162), tomando como base os estudos de Lacoue-Labarthe, afirma que este assinala em vários textos que a lógica hölderliniana da purificação não é dialética, mas uma lógica paradoxal na qual não há a resolução ou conciliação da contradição, mas a equivalência

Portanto, nas tragédias analisadas nas *Observações*, não há um celebrar do tornar-se um pela união com o divino, mas um estabelecimento de uma separação ilimitada entre deus e homem, que, por sua vez, produz uma purificação da tendência de se confundir deuses e mortais, mantendo unidos deuses e homens. O afastamento dos deuses obriga o homem a voltar-se à terra, ao que lhe é próprio, à sua finitude. O homem, sendo “abandonado pelos deuses”, sabendo que os deuses são indiferentes à vida humana e que, portanto, não são responsáveis pela sua ordenação, pelo seu equilíbrio, traz para si a responsabilidade. O herói trágico não só aceita, mas afirma esse modo de existência errante, sem a garantia e a ordenação estabelecida pelos deuses, é nisto que consiste o trágico para Hölderlin.

dos contrários levados ao extremo da contrariedade. O que me parece uma posição equivalente à apresentada por Dastur.

No que se refere a Lacoue-Labarthe (2000), por um lado, defende a tese de que a totalidade da tragédia implica uma dialética e, que, portanto, toda interpretação filosófica da tragédia teria dado origem ao pensamento especulativo, à dialética. “A tragédia, uma certa interpretação da tragédia, ao explicitar-se como filosófica e, sobretudo, ao querer-se como tal, é a origem ou a matriz do que se convencionou chamar, no período pós-kantiano, de pensamento especulativo: isto é, o pensamento dialético”(p. 181). Isso implica que o efeito da tragédia, o efeito trágico, também estaria preso a uma dialética. E se pergunta: Até que ponto nos é permitido dizer que foi a tragédia, a reelaboração da concepção filosófica ou poética (aristotélica) da tragédia que forneceu o esquema matriz do pensamento dialético (Cf. p.187). “A filosofia do trágico é ainda, na realidade, uma teoria do efeito trágico, o que pressupõe a *Poética* de Aristóteles, e que só o silêncio com o qual se trata essa filiação permite com que se erga, para além da mimetologia e da catártica aristotélica, como a verdade desvelada do fenômeno trágico. Não é um discurso diferente de Aristóteles quando examina o que é preciso visar ou evitar na construção da fábula para permitir à tragédia produzir o efeito que lhe é próprio: o efeito da catarse do medo e da piedade” (Cf. p. 190). No entanto, em seu texto *A cesura do especulativo*, Lacoue-Labarthe, mesmo reconhecendo Hölderlin como especulativo e dialético, propõe que este conseguiu se livrar desse esquema especulativo e da lógica dialética através de sua lógica paradoxal, hiperbólica da tragédia, que não leva a uma resolução, mas há uma troca indefinida entre o excesso de presença e o excesso de perda, na qual o excesso do especulativo se transforma no próprio excesso de submissão à finitude. Desta forma, teríamos a seguinte lição da tragédia: “quanto mais o trágico se identifica com o desejo especulativo do infinito e do divino, mas a tragédia o expõe como a rejeição na separação, na diferenciação, na finitude. A tragédia é, em suma, a catarse do especulativo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 205).

Acreditamos que a teoria da tragédia do Hölderlin das *Observações*, é ainda dialética e tem como efeito trágico a purificação no sentido aristotélico. Mesmo que o Hölderlin deste período afirme que o antagonismo não é resolvido, que a tragédia não leva a uma resolução, há, de certo modo, a solução do conflito. Se a tragédia mostra a impossibilidade de uma reconciliação entre o humano e o divino através da representação da transgressão dos limites pelo homem, o que gera, como consequência, o afastamento dos deuses, está, de certa forma, apresentando uma solução para o conflito, pois tem como objetivo eliminar a tendência humana de buscar o ilimitado, de aspirar ao divino, colocando-a como uma transgressão, um crime cometido, que deve ser evitado, do contrário, os deuses virarão as costas para os homens. Portanto, a tragédia objetiva purificar o homem da transgressão da *hybris*, dos limites, resolvendo, assim, o conflito.

Em que Nietzsche se difere de Hölderlin? Nós poderíamos apresentar num primeiro momento algumas semelhanças: Hölderlin, assim como Nietzsche, também explica o trágico a partir da oposição de dois princípios; também oferece um tipo de solução para este conflito que, como em Nietzsche, não se encaminhará para uma reconciliação no sentido dialético da negação das diferenças em favor de uma unidade; ambos não seguem um esquema dialético hegeliano e também se utilizam do efeito trágico no sentido estético e não moral. Ou seja, ele não se inclui na tradição criticada por Nietzsche justamente por estes aspectos. No entanto, apesar de termos alguns indícios de que Nietzsche conhecia Hölderlin e, aparentemente, entusiasma-se com ele,⁸⁴ parece que este simplesmente inclui Hölderlin entre aqueles que realizam uma interpretação moral da tragédia, visto que em nenhum momento o exclui de sua crítica. Qual a novidade apresentada por Nietzsche na sua interpretação do trágico para justificar sua autonegação como o primeiro filósofo trágico? Em que exatamente se diferencia de Hölderlin para se declarar como primeiro filósofo trágico em seus últimos escritos, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único? Qual o sentido da compreensão do trágico em Nietzsche?

Como já foi tratado anteriormente, Nietzsche faz parte daqueles que realizam uma filosofia do trágico, mas se coloca como um crítico de toda essa tradição, tanto da análise poética⁸⁵ da tragédia como das análises feitas pelos filósofos trágicos chegando a afirmar que nunca a cultura e a genuína arte estiveram tão distantes como na Alemanha de sua época. Nietzsche acredita que a tragédia

⁸⁴ Em 19/10/1861 Nietzsche escreveu um texto, aparentemente uma carta dirigida a um amigo não identificado, na época em que estudava em Pforta (1858-1864), cujo título era: "Carta a meu amigo, para recomendar-lhe que leia meu poeta favorito". O poeta que Nietzsche se refere é Hölderlin e nesta carta ele se mostra surpreso com algumas idéias que este amigo teria expressado sobre o poeta, que a seu ver se mostram duras e injustas. E passa então a defender o poeta (Cf. Nietzsche, 1994, p.149).

Temos também informações que Nietzsche escreveu em 1861, quando estudava em Pforta, um artigo sobre Hölderlin para a matéria de seu professor de literatura, August Koberstein que teria feito a seguinte observação sobre o artigo: "se ater a um poeta alemão mais saudável e claro". Nesse mesmo artigo, Nietzsche fez comentários sobre o fragmento de Empédocles, de Hölderlin, que motivou anos mais tarde, em 1871, o projeto de escrita de um drama sobre Empédocles, correspondente aos fragmentos 5[116-117], 7[15], 8[30-35], entre outros do outono de 1869 à primavera de 1872. (Agradeço à professora Anna Hartmann Cavalcanti pela contribuição nas informações acima citadas).

⁸⁵ Tema esse tratado no primeiro capítulo deste trabalho.

sempre foi interpretada erroneamente e tratada sob um ponto de vista moral, na qual a finalidade última da tragédia seria a purificação de ações “socialmente” incorretas. Os estetas, além de caracterizarem como trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia, uma purgação, ainda consideram o ouvinte não como homens esteticamente excitáveis, mas como seres morais. Portanto, o jovem filósofo constata que, desde Aristóteles, não foi dada uma explicação do efeito trágico da qual se pudesse inferir uma atividade estética do ouvinte.⁸⁶ Suas reflexões têm o objetivo de evidenciar as deficiências destas análises e propor uma nova análise da tragédia, o que exigirá, segundo ele, um novo conceito de trágico que poderá ser evidenciado nos textos preparatórios ao *O nascimento da tragédia* e de forma mais acabada nessa obra.

Segundo Nietzsche, o ideal de arte que Winckelmann encontrou nas artes gregas, a “nobre simplicidade e a calma grandeza”, no que foi seguido por Goethe e outros, levaria em conta somente a existência de um impulso, o apolíneo, desconsiderando o impulso dionisíaco. Aliás, qualquer outro impulso era tratado como transgressão que deveria ser punida para que se voltasse à harmonia original. Portanto, na perspectiva nietzschiana, os investigadores anteriores se referiam somente à arte apolínea. Hölderlin parece se diferenciar dos demais em suas análises quando contrapõe a uma Grécia harmônica e solar, uma Grécia sombria e conflituosa, a uma força que une, uma força que divide, o fogo do céu à sobriedade de Juno, e que, portanto, leva em conta a existência dos dois impulsos. No entanto, parece que o modo como entendeu a relação desses impulsos e a resolução dos conflitos o diferenciará de Nietzsche e o aproximará da tradição.

Nietzsche se opõe àqueles que se empenham em derivar a arte de um princípio único, e defende, no início de *O nascimento da tragédia*, a origem da arte a partir desses dois impulsos: o apolíneo e o dionisíaco, tendo como modelos, ou símbolos, as duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, reconhecendo neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes que

⁸⁶ Para Hölderlin, não são os espectadores que são afetados pelas *catarsis*, mas as personagens envolvidas. Em Nietzsche, já há uma preocupação com o ouvinte estético.

expressam a visão do mundo do povo grego. A arte grega antiga torna-se a chave para a explicação do mundo, por meio dela foi possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que os guiava.

Tendo como ponto de partida de suas investigações a pretensa “serenojovialidade” (*Heiterkeit*)⁸⁷ dos gregos e da arte grega, da harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, Nietzsche questiona por que um povo tão bem sucedido, tão invejado pela sua grandeza e beleza, teve necessidade da arte, da experiência onírica. E conclui que há algo por detrás desta serenidade ainda não conhecida pelos modernos. O povo grego sentiu os temores e horrores da existência, colocaram os olhos sobre o abismo da existência e para que pudessem viver criaram o mundo mágico do Olimpo, o mundo dos deuses, um mundo intermediário que tornava a vida suportável e desejável (Cf. GT/NT § 3). Portanto, os gregos não eram naturalmente apolíneos, ou seja, a arte apolínea não era uma representação da natureza, pois esta não era bela.⁸⁸ A arte apolínea foi uma necessidade para que os gregos pudessem viver, uma rosa entre os espinhos, que os ajudou a suportar a moira impiedosa, a sabedoria do Sileno, enfim, que os permitisse viver. A arte grega foi uma maneira que o povo grego encontrou para transfigurar sua dor e, assim, justificar sua existência, marcada por dor e sofrimento, “um espelho transfigurador” para desviar seu olhar do que é mais terrível no mundo. No entanto, Nietzsche alerta que a criação dos deuses olímpicos não deve ser entendida como um meio de elevação moral, espiritualidade, santidade, censura ou imperativo. Quem assim o fizer, ficará decepcionado, pois “aqui não há nada que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau” (GT/NT § 3).

⁸⁷ Embora a tradução mais freqüente para *griechische Heiterkeit* tem sido “serenidade grega”, J. Guinsburg, em sua tradução de *O Nascimento da tragédia*, achando essa tradução insuficiente e redutora por suprimir os demais sentidos do termo, opta pelo acoplamento de dois sentidos principais da palavra alemã *Heiterkeit*: serenidade e jovialidade, formando assim o termo “serenojovialidade” (Cf. nota nº 2 da tradução aqui utilizada).

⁸⁸ Podemos comparar essa afirmação com o que Hölderlin chama de próprio e impróprio, nacional ou estrangeiro dos gregos. Para ele, a arte é a apropriação por parte dos gregos daquilo que lhes era estranho, a “clareza da apresentação e a sobriedade de Juno” em oposição àquilo que lhes era natural, o “pathos sagrado”, o “fogo do céu”. A arte não pode ser a imitação da natureza, pois não era esta a natureza dos gregos.

Portanto, o que levou os gregos a criarem esse mundo ilusório, belo e glorioso tão diferente da horrível existência marcada pela dor e sofrimento, era a presença neles de um impulso artístico responsável pela criação de formas, da bela aparência, que caracteriza toda a arte plástica: o impulso apolíneo, cujo deus correspondente é Apolo, deus da clareza, da luz, da medida, que se manifesta por meio da produção de formas, da beleza, da composição harmoniosa e da individuação. O impulso apolíneo, através das belas formas, permitia a aceitação da realidade marcada por dor e sofrimento. No entanto, Nietzsche identifica outro impulso artístico presente nos gregos, o impulso dionisíaco, responsável pela destruição de formas, e que caracteriza a arte não figurada da música. Este impulso conduz o homem a buscar o que está por detrás da bela aparência das formas do mundo apolíneo, levando-o a ter acesso à verdadeira realidade⁸⁹ que se esconde sob a bela aparência: um mundo de dor e sofrimento, desmesurado, permite, portanto, o acesso ao conhecimento vivencial da realidade que o cerca.

Esses impulsos, agindo separadamente, encontram suas limitações. O impulso apolíneo conduz a um estado de tranquilidade, segurança, pois encobre a realidade, a dor e o sofrimento de tal maneira que esta nova realidade criada, a bela aparência, passa a valer como verdadeira realidade. O dionisíaco, por sua vez, ao promover o conhecimento da realidade, ao mundo que se esconde sob a bela aparência, um mundo marcado por dor e sofrimento, pode levar a uma negação da vida pelo desgosto causado pelo horror e absurdo do ser.

Fazendo uma análise da história do povo grego, Nietzsche conclui que estes dois impulsos sempre estiveram presentes, mas agindo separadamente, dominando alternadamente o caráter helênico (Cf. GT/NT § 4). No entanto, em um determinado período, na tragédia ática, foi possível, depois de muitas lutas e resistências, a aliança dos dois adversários, a ação em conjunto dos dois impulsos, o que contribui para o pleno desenvolvimento do povo grego. Trata-se de uma aliança que respeita a fronteira de cada um, na qual não ocorre a negação de um pelo outro, mas a plena efetivação dos dois. Na arte trágica, o conhecimento

⁸⁹ A verdade aqui tratada, conforme já indicado, não é a verdade teórica no sentido otimista socrático, mas é a realidade como um fluxo contínuo de criação e de destruição de formas, “fundo de dor de todo o mundo”.

possibilitado pelo impulso dionisíaco, que pode levar à negação da vida pelo conhecimento da verdade do mundo - um fundo de dor e contradição -, é transformado em representações que impedem a negação da vida, tornando a vida possível e desejada de ser vivida. Não há um velamento da verdade como na arte apolínea, mas a possibilidade do conhecimento desta verdade através de representações, a expressão da verdade dionisíaca através da aparência, da ilusão apolínea da beleza, sendo, portanto, “o remédio natural contra o dionisíaco” (*Fragmento póstumo* 3[32] do inverno de 1869 à primavera de 1871).

Queremos propor que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por significar, ao mesmo tempo, uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao conhecimento socrático e uma redenção enquanto justificação da existência. Afinal, esses aspectos acima relacionados são suficientes para sustentar a afirmação de que Nietzsche teria sido propriamente o primeiro filósofo trágico? Acreditamos que, entendendo a tragédia desta forma, Nietzsche pode ser considerado original como filósofo trágico e embora seja difícil tratar destes aspectos separadamente, ousaremos fazê-lo nesse momento abordando, em primeiro lugar, o aspecto metafísico.

Os impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco, que movem o homem em sua relação com o mundo, são antes impulsos cósmicos que regem o mundo, ou seja, simbolizam as próprias forças estéticas do mundo. Nietzsche toma o mundo como um caos amorfo e indiferenciado que se utiliza dessas forças, desses impulsos para se organizar, se diferenciar através da criação de formas ou imagens, movimento que pode ser relacionado ao apolíneo, mas também pela destruição dessas formas ou imagens, movimento que pode ser relacionado ao dionisíaco. Este mundo, denominado por Nietzsche de Uno-Primordial (*Ur-Eine*), é o “verdadeiramente existente” (*Wahrhaft-Seiende*), marcado por dor e contradição, um sofrimento originário que busca ser aliviado através do devir, um processo contínuo de criação e destruição de formas. A criação de formas, de individualidades, enfim, a natureza empírica é aparência que recobre a unidade primordial, ou melhor,

conjunto de aparências necessárias para a manifestação do Uno-Primordial,⁹⁰ o artista primeiro, para se livrar de sua dor e contradição original, a libertação através da aparência. Por outro lado, a negação e destruição das formas, das individualidades, é necessária para que o todo não se perca nas partes, pois são formas provisórias que, no momento seguinte, devem ser destruídas para que o devir não seja interrompido, não permitindo assim o retorno ao um.

Nesta fase, tendo Schopenhauer como sua principal referência para seus estudos e projetos, a sua concepção de gênio também se inspirará na terminologia schopenhaueriana da contradição entre coisa em si e aparência, vontade e representação. No entanto, enquanto que para Schopenhauer o gênio é o sujeito puro do conhecimento, que se arranca por breves instantes do mundo da representação, um estado raro em que o intelecto se volta contra a vontade, contra a ordem da natureza, para Nietzsche, o próprio ser quer se tornar representação, ou melhor, necessita da aparência para sua redenção, para aliviar seu tormento original. Sendo assim, tudo o que acontece na vida humana são representações, espelhamentos do Uno-Primordial. O gênio é a justificação suprema da natureza, o alvo da vontade helênica.

O Uno-Primordial contempla o gênio, o qual vê de modo puro a aparência como aparência: esse é o cume de encantamento do mundo. Mas à medida que o próprio gênio é somente aparência, ele deve ingressar no devir [...]. Na medida que é um espelhamento adequado do Uno-Primordial, ele é a imagem da contradição e da dor. Toda aparência é, ao mesmo tempo, o próprio Uno-Primordial: todo sofrer e sentir são sofrimento primordial, apenas visto, localizado, através das aparências, na rede do tempo (*Fragmento póstumo 7* [157] do final de 1871 a abril de 1871).

De acordo com Araldi (2008), Nietzsche compreende o gênio (*der Genius*) tanto em sua acepção individual quanto universal e se aproximará dos pré-

⁹⁰ Vemos aqui claramente que esta necessidade da aparência para a efetivação do Uno-Primordial é semelhante à necessidade que a natureza tem da arte para se manifestar apresentada por Hölderlin em seu fragmento *O significado da tragédia*. A natureza não pode aparecer em sua força originária, mas através de um meio, a arte, do mesmo modo que os gregos se apropriaram do elemento estranho à sua natureza, a arte, para resolver os conflitos com a existência e assim justificá-la: “na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza” (Cf. Hölderlin, 1994, p. 63).

românticos e românticos quando afirma que o gênio individual deve se abrir ao gênio supremo, universal, criador do mundo através da criação artística. O gênio individual (apolíneo) necessita libertar-se das amarras da subjetividade e fundir-se ao gênio universal, a Dioniso, o artista primordial do mundo, o verdadeiramente existente. Somente o artista trágico, entendido como gênio, poderia atingir a essência mais íntima da arte, à medida que no ato da criação ele se funde com o artista primordial do mundo.

A vontade helênica, no estádio apolíneo, anseia pela existência. Diante dos horrores do conhecimento dionisíaco, o mundo homérico e sua criação onírica dos deuses olímpicos são a materialização do impulso apolíneo à beleza. As aparências, a arte plástica, os indivíduos são meios que a vontade utiliza para atingir seu objetivo: contemplar-se a si mesma na transfiguração das obras de arte; redimir sua dor e contradição primordial. Servem para autoglorificação da vontade.

Nos gregos a vontade queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da intuição [*Anschauung*] atuasse como imperativo ou como censura (GT/NT § 3).

Segundo Nietzsche, trata-se de um fenômeno eterno o fato de a ávida vontade universal sempre procurar e encontrar meios de prender as suas criaturas à vida, de estimulá-las a continuarem vivendo e nunca negá-la, como em Schopenhauer,⁹¹ mesmo que para isso seja necessário iludi-los. E cita como exemplos a Cultura Socrática (alexandrina), que cultiva o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida da existência; a Cultura Artística (helênica), que agita diante dos olhos sedutoramente o véu de beleza da arte; e a Cultura Trágica (budista) que se satisfaz com consolo metafísico

⁹¹ Conforme tratamos no primeiro capítulo, para Schopenhauer, a compreensão da existência do conflito da vontade consigo mesma, um autoconhecimento, leva ao aniquilamento da vontade, à negação do querer, a uma resignação. A resignação, portanto, é a finalidade última da tragédia, pois o conhecimento perfeito do mundo que a tragédia possibilita, de que a vida é sofrimento, age como um calmante da vontade, conduz à renúncia, à abdicação da vontade de viver, que funciona como uma expiação de um crime: o crime da própria existência.

de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna (Cf. GT/NT § 18).

Portanto, tanto o apolíneo como o dionisíaco são meios, formas, que o Uno-Primordial se utiliza para se organizar, se redimir na aparência, na arte. Precisa da aparência para sua libertação. São formas que a vontade, no sentido schopenhaueriano, se utiliza para sua efetivação, para se glorificar nas vontades individuais. Não é, portanto, expressão da autonomia e da liberdade dos gregos. Por um lado, temos o dionisíaco como o conhecimento das dores inerentes ao Uno-Primordial, no modo como seu sofrimento se reflete na existência individual e, por outro, vemos o apolíneo triunfar sobre as potências originárias dionisíacas, oferecendo a arte, as belas formas, como proteção para a glorificação da vontade em suas manifestações individuais, permitindo a aceitação da realidade.

Portanto, o primeiro artista não é Apolo, mas a vontade, o Uno-Primordial. Assim, quando o artista cria sua obra de arte, ele realiza um processo maior também efetivado pelo mundo, no qual o próprio artista já é uma imagem, uma obra de arte necessária para a plena efetivação do processo.

Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. [...] nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temos-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (GT/NT § 5).

Para Nietzsche, os gregos através da arte trágica reproduziam este processo: o estado dionisíaco permitia o conhecimento do mundo, pois sendo ele próprio irrepresentável, era uma manifestação do Uno-Primordial gerada em cada momento, assim como também permitia o conhecimento que a nossa existência empírica é o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), pois é um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, pois não passa de representação, de aparência do verdadeiramente-existente (*Wahrhaft-seiende*), o Uno-Primordial, e por isso é digna de ser vivida, apesar dos sofrimentos (Cf. GT/NT § 4).

Diferente das análises das tragédias em que esse impulso ao conhecimento é apresentado como uma falta, uma transgressão e, por isso, deveria

ser punido, para Nietzsche, na tragédia antiga ele era possibilitado, não para levar a uma purificação de afetos indesejados, mas para mostrar que tudo faz parte de um jogo estético, que o verdadeiro artista do mundo joga consigo mesmo um jogo inocente que constrói e destrói somente pelo prazer que isso gera, o prazer do vir-a-ser, e não para cumprir alguma finalidade.

Quando o Hölderlin da *Morte de Empédocles* apresenta a tragédia como a arte que possibilitaria a visualização da tensão entre natureza e cultura e que tornaria possível, por meio dela, a reconciliação, atribui à arte o papel de estar à serviço da natureza, de complementá-la. A morte do herói na tragédia significa a renúncia da subjetividade em prol do todo e, portanto, levaria a uma unificação, a uma reconciliação. No entanto, nas *Observações*, a tragédia assume um caráter diferente para Hölderlin, pois não mostra mais a finitude do homem como aquilo que o separa do divino oferecendo uma possibilidade de reconciliação. A tragédia mostrará a separação ilimitada do divino como um meio de purificar o homem da tendência de tentar-se igualar aos deuses, ou seja, desestimulará a busca do conhecimento de si mesmo e do mundo, apresentando-o como um crime cometido, uma falta que deve ser evitada. A tragédia representará essa transgressão do homem e o conseqüente afastamento dos deuses, para mostrar a impossibilidade de uma reconciliação entre o humano e o divino e que o melhor para o homem é aceitar a sua finitude, voltar-se para o que lhe é próprio e evitar essa aspiração ao ilimitado, ou seja, é a afirmação dessa separação que, paradoxalmente, mantém unidos homens e deuses, os homens mantêm-se ligados ao divino através da afirmação dessa separação, pois os deuses só podem estar próximos por meio de seu afastamento.

Para Hölderlin, a tragédia expressa a relação do homem com a natureza, só que esta natureza é, segundo Nietzsche, a própria natureza empírica, que já é uma imagem apolínea gerada pelo Uno-Primordial por meio do dionisíaco. Isso porque para Hölderlin a arte já é uma apropriação de algo estranho à natureza, já é o resultado da tendência cultural de apropriação do que lhe é estranho. É justamente por referir-se a uma natureza empírica que a tragédia, para Hölderlin, tem uma finalidade moral, qual seja, a purificação de afetos indesejados, da falta trágica, da tentativa de transpor os limites e não diz respeito a um jogo estético no

qual a criação e destruição possuem a mesma valoração, o prazer da criação, do vir-a-ser.

Segundo Nietzsche, a natureza do homem moderno já é uma ilusão cultural (Cf. GT/NT § 8), sendo assim, a arte já estaria em função dessa cultura, seria uma imitação dessa natureza ilusória, já teria uma finalidade definida e, portanto, se afastaria da verdadeira arte. O artista moderno, dono de seu querer, e sendo aquele que possibilitaria pela arte o estabelecimento de um vínculo vivo com a natureza, torna-se um adversário da verdadeira arte e não sua origem, pois todo o seu saber é um saber ilusório. O verdadeiro artista, no entanto, deve renunciar a sua vontade individual e tornar-se um *médium* através do qual o verdadeiro artista apareça, para que o único verdadeiramente existente celebre a sua redenção na aparência.

Nietzsche chama a atenção para uma certa visão nostálgica dos “homens modernos” acerca da existência de uma unidade do ser humano com a natureza na Grécia antiga, definida por Schiller pelo termo *naïf* (ingênuo) em sua obra *Poesia ingênua e sentimental*, na qual tenta conceituar o “ingênuo” em oposição ao “sentimental” na poesia. Para Schiller, o artista “ingênuo” é aquele que possui uma relação imediata com a natureza, que não segue regras da arte, mas se deixa guiar de um modo natural, ou seja, espontâneo, harmonioso, no qual o indivíduo age moralmente de acordo com suas inclinações, somente pela natureza, criando, assim, novas regras, tendo como exemplo a “bela natureza” dos gregos antigos. No entanto, o artista, ou o poeta, pode ter essa relação abalada quando experimenta a influência de uma cultura artificial, o que o caracteriza como “sentimental”, aquele que parte em busca dessa natureza perdida, ou “infância perdida” recorrendo aqui à metáfora utilizada por Schiller de um modo artificial, fragmentado, no qual as inclinações se encontram em conflito com as leis morais, como os homens modernos. Em outras palavras, para Schiller, ou os poetas são natureza (ingênuo) que criam movidos por um dom natural, ou buscam a natureza perdida como um ideal a ser atingido (sentimental). Assim, mesmo que o “ingênuo” e “sentimental” defina as épocas antiga e moderna, ou seja, se apresentem como opostos, o fazem como modos característicos de se relacionar com a natureza.

Para Nietzsche, essa unidade do ser humano com a natureza não é um estado assim tão simples e inevitável que estaria presente na porta de cada cultura,

mas uma consequência de um determinado tipo de cultura, no caso dos gregos, um “supremo efeito da cultura apolínea”. Desta forma, o próprio artista, “ingênuo” ou “sentimental” já está inserido numa cultura, a natureza com a qual sua arte se relaciona já é uma natureza empírica e, portanto, para Nietzsche, já estaria preso nas malhas da subjetividade, já está a serviço de um “eu” de uma vontade individual (Cf. GT/NT § 3).

Ora, para Nietzsche, todo artista subjetivo, já é um mau artista, pois está a serviço de um “eu”, da vontade do homem empírico-real, e a produção verdadeiramente artística exige a renúncia de toda subjetividade e de toda vontade individual, como diz Nietzsche: “Exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística” (GT/NT § 5).

Vemos nessa crítica ao artista subjetivo que Nietzsche faz a toda estética moderna como algo que o diferenciara e o afastará dos demais teóricos alemães e como um esboço da posterior crítica ao sujeito presente em seus textos posteriores.

Nietzsche faz uma análise dos efeitos da tragédia do ponto de vista do espectador estético para depois identificar um processo análogo no artista trágico e com isso entender a gênese do mito trágico e fazer uma explicação metafísica. O espectador estético vê o mito à sua frente e sente-se levado a ir além do olhar, sente-se capaz, com a força viva de seus olhos de ir além do superficial e penetrar no interior, mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. No entanto, sente que, apesar da intensificação de seus impulsos dirigidos à visibilidade e à transfiguração, os efeitos artísticos apolíneos não suscitam nele o efeito desejado: a contemplação isenta de vontade, a justificação do mundo da individuação, que são o fim último da arte apolínea. Ao contrário, tendo as emoções apolíneas excitadas ao máximo pela magia dionisíaca, que, por sua vez, as coloca ao seu serviço, ele diante da cena, nega o mundo que vê transfigurado, alegra-se com o aniquilamento do herói trágico, e sente prazer pelo sofrimento que atinge esse herói, compreende e enxerga com profundidade a ocorrência da cena.

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procurar refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades (GT/NT § 22).

A clareza da imagem já não bastava, pois ao mesmo tempo em que revelava algo, convidava a ir além do olhar, para que se rasgasse o véu e desvelasse os mistérios e, então, novamente o olhar é desviado, como uma proteção, para não penetrar mais fundo, refugiando-se novamente na aparência. Portanto, no mito trágico é possível observar a ação dos dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, lado a lado, quando se vivencia o ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar.

Um processo análogo acontece com o artista trágico. Também em sua ação é possível identificar a ação dos dois impulsos. Também ele, como uma divindade da individuação cria formas para depois destruí-las e sentir, nessa ação, uma prazer ainda maior. É a gênese do mito trágico: compartilhar com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e, simultaneamente, negar tal prazer e sentir um prazer ainda maior no aniquilamento do mundo da aparência visível (Cf. GT/NT § 24). “O seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do Uno-Primordial” (GT/NT § 22).

Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens. O herói é negado porque é apenas aparência (GT/NT § 16).

Por isso, a arte trágica, além de ser uma metafísica, também é um tipo de conhecimento, pois postula, por meio do dionisíaco, um conhecimento vivencial da realidade do mundo. Esta realidade nada mais é do que uma imagem do Uno-primordial, formas através das quais ele se efetiva na aparência, um saber-se finito, num contínuo devir, no qual a construção e a destruição são meios de efetivação.

Mas para que essa vivência, esse conhecimento, não leve a uma negação da vida, vemos o apolíneo vindo em socorro e triunfar sobre as potências originárias dionisiacas, oferecendo a arte, as belas formas, como proteção para a glorificação da vontade em suas manifestações individuais, permitindo assim a aceitação dessa realidade, dessa sabedoria. O conhecimento dionisiaco privilegia a vivência trágica em oposição ao conhecimento teórico conduzindo a uma afirmação da vida, da vontade. O conhecimento apolíneo, as belas formas, não tem uma pretensão moral, pois o belo não mais se equipara ao Bem e à Verdade, é somente estético. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição instintiva e inconsciente da sabedoria dionisiaca para a linguagem das imagens.

Portanto, a finalidade da tragédia para os gregos, segundo Nietzsche, era proporcionar uma espécie de consolo metafísico, uma alegria, pois afirmava a vida perante a crueldade e o horror, e, por isso, ela é também conhecimento, nisso consiste a sua grandeza. Esse conhecimento, ou melhor, essa experiência dionisiaca se dá de forma imediata, ou seja, não é mediada por imagens, é uma intuição (*Anschauung*), um conhecimento que não pode ser adquirido por meio de conceitos e, por isso, se apresenta como antípoda ao conhecimento socrático, primeiro por privilegiar a vivência em detrimento do discurso racional, e, segundo, por não ser moral, ao desvincular a moral e estética, não mais equiparando o Bem à Verdade e ao Belo.

A tragédia não é uma retratação servil da realidade, ela não imita a natureza, pois o que ela apresenta não pretende ser uma cópia da realidade natural ou mesmo parecer-se com a realidade, mas quer algo que está além do simples olhar. Através da tragédia, o grego não imitava as ações dos homens, que já são aparências do Uno-Primordial, mas deixava transparecer a própria ação do artista primordial o que a fazia ser uma analogia do próprio mundo, pois expressava a constituição primeira do ser como vir-a-ser. Quando apresenta o mundo aparente sob a imagem do herói sofredor, a tragédia não intenciona transfigurar a realidade do mundo fenomenal, mas mostrar que há uma existência maior que a realidade empírica que é só aparência. Por meio da tragédia, o homem tinha acesso ao conhecimento vivencial da realidade que o cercava e a aceitava, pois entendia que tudo não passava de aparências, de imagens criadas pelo Uno-Primordial, uma grande obra de arte do artista primordial, um jogo inocente de construir e destruir.

Neste sentido, a arte para o grego não era “apenas uma imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocado junto dela a fim de superá-la” (GT/NT § 24).

E é por todos esses aspectos apresentados que a arte trágica é também uma redenção, um meio encontrado para tornar a vida desejável e, assim, justificar a existência. As belas formas justificam o horror da existência, são um antídoto contra o nojo produzido pela sabedoria trágica, pelo conhecimento dionisíaco. Por meio dela, temos o sentimento de fazer parte de algo infinito, Eterno e criador: somos uma imagem artística do artista primordial; o mundo e todas as coisas só se justificam como obra de arte (Cf. GT/NT § 5). “O consolo metafísico - com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (GT/NT §7).

A razão de ser da tragédia está na justificação estética do eterno fluxo de criação e destruição das formas (um consolo metafísico). O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir; com a sua aniquilação, fica restaurada a unidade originária - vida eterna de vontade. A arte em favor da vida, ou seja, do eterno vir-a-ser. Uma consolação metafísica que não nega o aspecto horroroso da vida, mas o transforma em representações que permitem viver dando significado à existência. Há uma identificação direta com o Uno-primordial que serve como consolo metafísico, pois o homem dionisíaco, apesar de todo o sofrimento e absurdo das existências individuais, é capaz de dizer sim à vida em sua totalidade e justificar toda a existência, pois experimenta, temporariamente, por trás das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação com o ser primordial. Ou seja, toma conhecimento que o declínio do existente finito não é simplesmente uma destruição, mas um regresso ao fundo da vida, do qual surgiram todas as individualidades, um retorno ao Uno.

Cumpramos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletora de

incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos (GT/NT § 17).

A arte trágica tem como finalidade fazer com que o espectador aceite o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, da vontade. É um tônico estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento, pois a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vontade.

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).

Os gregos conseguiram, através da arte trágica, a afirmação da existência de uma forma mais elevada, pois não nega ao indivíduo o conhecimento da verdadeira realidade do mundo, mas o possibilita. Por outro lado, não permite que esse conhecimento conduza a uma negação da vida, mas a aceitá-la, a dizer sim à vida, ao mostrar que tudo são imagens, ilusões, aparências, um contínuo devir. Quando Nietzsche afirma que a tragédia é uma metáfora do mundo, significa que esta reproduz a mesma dinâmica do mundo, ou seja, que no mundo há um processo semelhante ao que ocorre na arte trágica e esta é tão importante porque consegue captar esse processo e reproduzi-lo em suas cenas. Sendo assim, a arte trágica, enquanto redenção da vida, é, ao mesmo tempo, conhecimento e uma visão metafísica da existência.

Com base nos estudos acima apresentados, acreditamos que respondemos à questão que nos foi imposta no início deste capítulo e que é o objetivo proposto para este trabalho: Qual a novidade apresentada por Nietzsche na

sua interpretação do trágico que o definiria como primeiro filósofo trágico, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único?

Após constatar que a tragédia grega, tida como modelo para a arte alemã de seu tempo, era interpretada sob um ponto de vista moral e não estético Nietzsche percebe que o próprio povo grego era ainda desconhecido na sua época. Acredita que através da compreensão da tragédia seria possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que o guiava, pois, por meio dela, os gregos expressavam sua própria existência, expressão essa que os permitia compreender a vida e aceitá-la, pois percebiam que sua própria vida não passava de uma representação, que fazia parte de um processo maior, de um devir.

Através da arte trágica os gregos nos ensinavam como eles conciliaram impulsos tão antagônicos de modo a tornar a existência bela e desejável. Por isso, a proposta de Nietzsche não era reconstruir a arte grega na Alemanha de seu tempo, mas produzir uma arte alemã que tomasse como modelo o modo como os gregos realizaram sua arte,⁹² na qual era possível a aliança dos dois impulsos, pois o efeito trágico obtido dessa união leva a uma aceitação da existência, leva a um dizer sim à vida mesmo em seus aspectos mais terríveis. A tese da metafísica de artista: “somente como fenômeno estético a existência e o

⁹² De acordo com Nietzsche, a tragédia só poderia renascer daquilo que pereceu, do espírito da música (Cf. GT/NT § 16), portanto, o possível renascimento da arte na Alemanha não seria a partir da arte apolínea, mas, se daria a partir do dionisíaco, uma arte musical que expressaria o ser, o que justifica o título original de seu primeiro livro *O Nascimento da tragédia no espírito da música*. Nietzsche acreditava que a música alemã da sua época, em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner, poderia fazer redespertar o espírito trágico dionisíaco e, assim, fazer renascer a tragédia, entendida como uma especial união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, na Alemanha. “Sim meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos” (GT/NT § 20).

Durante o período de elaboração desta obra, Nietzsche compartilhava dos ideais da juventude alemã, assim como teve contato com muitos pensadores do Primeiro Romantismo Alemão. Uma prova disso é o anúncio no livro de uma geração trágica que buscará expulsar os elementos estranhos da cultura alemã, o elemento românico para o desabrochar do gênio alemão em toda sua potência artístico-criadora. “Temos em tão grande conta o núcleo puro e vigoroso do ser alemão, que nos atrevemos a esperar precisamente dele essa expulsão dos elementos estranhos implantados à força e consideramos possível que o espírito alemão retorne a si mesmo reconscientizado” (GT/NT § 23). Posteriormente ele abandona, juntamente com o seu afastamento de Wagner e Schopenhauer, essa esperança e esse projeto.

mundo podem ser justificados eternamente” (GT/NT § 5) é o estabelecimento da arte como único poder afirmador da vida. Nietzsche não quer uma existência que seja corrigida, pois não a pensa como culpada, como um crime a ser expiado, como ensina a sabedoria dionisíaca. Mas uma existência inocente, que por si mesma seja capaz de justificar-se, afirmando tudo o que experimenta, mesmo o sofrimento, sem a garantia e a ordenação estabelecida por leis que a transcendem.

É este o ensinamento da tragédia, ou, nas próprias palavras de Nietzsche, a sua doutrina “misteriosófica”: permitir o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe; tomar a arte como esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (Cf. GT/NT § 10). A arte como cura, salvação. Só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível o homem viver. Pela arte apolínea, a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, de certa maneira, mentirosamente apagada dos traços da natureza. Já a arte dionisíaca quer convencer do eterno prazer da existência, mas não pela aparência. “A mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar a existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências” (GT/NT §16). O sofrimento não deve ser negado, deve ser afirmado em toda sua plenitude, essa é a matriz do humano, sua negação conduz à fraqueza e à superficialidade, sintomas de decadência.

CONCLUSÃO

Em *O nascimento da tragédia* § 23, Nietzsche caracteriza a cultura da Alemanha de sua época como uma cultura sem “nenhuma sede originária, fixa e sagrada”, e que busca, ansiosamente e insaciavelmente, como um “esfomeado à cata de comida”, “nutrir-se pobremente de todas as culturas”. Esta é a imagem de uma cultura sem mito, uma cultura sem “força natural sadia e criadora” que se orienta por uma necessidade histórica, por um consumidor desejo de conhecer, por uma busca de suas próprias raízes em outras culturas, até nas mais remotas Antiguidades - “esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito”, à destruição da tragédia.

Nietzsche lamenta o insucesso do projeto do uso da cultura helênica como modelo para a constituição da cultura alemã e acredita que tenha ocorrido uma inversão do verdadeiro propósito de todos os estudos sobre a Antiguidade, reconhecendo que nunca a cultura e a genuína arte estiveram tão distantes como na Alemanha de sua época. Na avaliação que faz dos diversos projetos que surgiram nesse período, decretará que eles não atingiram seus objetivos e que, na verdade, nem mesmo aqueles considerados lutadores, como Winckelmann, Goethe e Schiller, conseguiram penetrar no âmago do ser helênico, nem mesmo eles conseguiram arrombar a porta encantada que conduz à montanha mágica helênica. O que significa que a Grécia e o povo grego ainda eram um grande mistério para eles, ou seja, os gregos ainda permaneciam desconhecidos.

Vemos, desde aquele tempo, degenerar da mais perigosa forma o juízo sobre o valor dos gregos para a cultura; a expressão de uma compadecida superioridade faz-se ouvir nos mais diversos acampamentos do espírito e do não espírito; em outras partes, uma retórica totalmente ineficaz brinca com a “harmonia grega”, a “beleza grega”, a “serenjoivalidade (*Heiterkeit*) grega” (GT/NT § 20).

Nietzsche constata que, desde Aristóteles,⁹³ há uma má interpretação da tragédia que prossegue até sua época. Trata-se de interpretações diversas que

⁹³ Vale lembrar aqui que, de acordo com Chaves (2006, p.25-26), *O nascimento da tragédia* constitui, “um projeto contrário à *Poética*”, pois apresentaria uma correção e um projeto contrário à definição de tragédia feita por Aristóteles. Tema esse já trabalhado nas preleções sobre

se resumem a tratar a tragédia sob um ponto de vista moral, cuja finalidade última seria a purificação de ações “socialmente” incorretas. Em decorrência disso, as noções de falta e punição assumem nas tragédias modernas um papel oposto ao utilizado nas tragédias antigas que, segundo ele, eram tratadas sob um ponto de vista estético, enquanto que nas modernas assumem um ponto de vista moral e jurídico, sustentado na idéia de “justiça poética”, na qual a tragédia se assemelharia a um tribunal no qual os vícios seriam condenados e as virtudes elogiadas.

A própria origem e evolução da tragédia, conforme desenvolvida na introdução deste trabalho, nos mostra que a partir do momento em que a tragédia foi instituída como uma apresentação pública, por meados do século V a.C., a configuração assumida diferencia-se muito de sua origem enquanto culto dionisíaco, quando era somente música, o Ditirambo, já obscurecendo sua verdadeira origem musical. A partir do momento que a tragédia sofreu sua primeira alteração, passando a receber versos, embora estes ainda fossem cantados, a música já foi perdendo seu espaço para o discurso, ou seja, o coro foi perdendo sua posição de elemento principal, dando lugar ao diálogo, o que justifica o aumento de atores. Para Nietzsche, a partir do momento em que se introduziu o ator na tragédia iniciou-se o processo de decadência dessa arte, pois, cada vez mais, a música foi perdendo espaço para o discurso, até que finalmente será quase que totalmente excluída, como vimos no segundo capítulo, em que nos referimos à destruição da tragédia.

No entanto, Nietzsche acredita ser possível um renascer da concepção trágica do mundo na Alemanha de seu tempo e afirma, referindo-se à música alemã, que já haveria um despertar gradual do espírito dionisíaco. “Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática [...], a *música alemã*, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (GT/NT § 19). Ou seja, acredita que o espírito alemão ainda esteja “intato na sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca” (GT/NT § 24), que poderá ele mesmo expulsar os elementos estranhos implantados à força em sua cultura.

Sófocles, no qual Nietzsche compara a tragédia antiga e a moderna buscando apresentar a especificidade da antiga.

Mas alerta que este espírito sempre deverá travar semelhantes lutas contando com a sua “pátria mítica”, os “seus deuses do lar”, e, se sentir hesitante e precisar de um guia que o reconduza a si mesmo, que esteja atento ao canto do pássaro dionisíaco, pois suas vozes falam de sua pátria perdida indicando-lhe o caminho para lá.

Esta é uma idéia norteadora de seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*: buscar encontrar o renascimento da tragédia em algumas manifestações culturais de sua época, como a música de Wagner em que vê a volta da arte da Antiguidade, e a filosofia de Schopenhauer, em que acredita ser uma rejeição do otimismo socrático. Desta forma, o renascimento da arte na Alemanha, para Nietzsche, significa um renascimento da concepção trágica, o renascimento da arte apolíneo-dionisíaca da tragédia.

Todas as nossas esperanças tendem, antes, cheias de anseio, àquela percepção de que, sob esta inquieta vida e espasmos culturais a moverem-se convulsivamente para cima e para baixo, jaz uma força antiqüíssima, magnífica, interiormente sadia, [...] em seu coral (o coral de Lutero) ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã. Tão profundo, corajoso e inspirado [...], como o primeiro chafariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma espessa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo [...], de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã – e aos quais deveremos o renascimento do mito alemão! (GT/NT § 23).

É importante ressaltar que, para Nietzsche, as interpretações da tragédia e do trágico são incorretas justamente porque têm como base uma interpretação errada da própria Grécia, por se referirem a uma Grécia idealizada, uma “falsa Grécia”, ou melhor, uma Grécia falsamente ingênua, no sentido que Schiller⁹⁴ atribuiu a este termo. Contrariando toda essa tradição que avaliava a cultura helênica pela sua qualidade harmoniosa, que tomava os gregos como essencialmente ingênuos, apolíneos, uma tradição ainda fiel aos preceitos de Winckelmann com sua célebre frase “nobre simplicidade e calma grandeza”, Nietzsche se propõe, quem sabe inspirado nas leituras de Hölderlin, que já pregava a existência de uma outra Grécia sombria e mortífera, que se opunha à solar, à

⁹⁴ A esse respeito conferir nota número 73 deste trabalho.

árdua tarefa de demolir “pedra após pedra do artístico edifício da cultura apolínea”, para vislumbrar, assim, seus fundamentos. O que há por trás da grandeza e serenidade grega, da harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos? Seria a unidade do grego com a natureza um estado tão simples resultante de si mesmo e até inevitável? No entanto, como um povo cuja plenitude é demasiada grande, foi capaz de criar a tragédia, uma obra de arte de pessimismo, que revela o quanto há de terrível, maligno e enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência?

E o que Nietzsche descobre é uma Grécia essencialmente dionisíaca e acredita que a compreensão desse fenômeno, ou a resposta para a pergunta: “O que é dionisíaco?” seja a chave para a compreensão do povo grego. Para ele, tanto o apolíneo como o dionisíaco são princípios constitutivos da arte grega, geradores da tragédia Ática, e, por isso, se distanciará dos pensadores que definem a arte somente pela serenidade, beleza, ou seja, pelo princípio apolíneo, pois para ele a Grécia só pode ser pensada a partir do fundo asiático do dionisíaco, que não foi levado em conta por pensadores como Winckelmann, Goethe e Schiller.

É através da compreensão da tragédia, entendida por Nietzsche como o gênero artístico que desde a sua origem melhor exprimiu os dois impulsos dionisíaco e apolíneo, que o jovem filósofo acredita ser possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que o guiava. Através do conhecimento do modo como a tragédia foi constituída ter-se-ia uma compreensão de como o povo grego, essa raça tão invejada, que mais seduziu para o viver, conviveu com os problemas da existência e, apesar de tudo, a eternizou; como reagiu diante da dor e do sofrimento que tanto marcaram sua vida, tornando seu modo de viver uma sabedoria de vida. “Somente dos gregos é possível aprender o que semelhante despertar miraculoso e inopinado da tragédia deve significar para o fundo vital mais íntimo de um povo” (GT/NT § 21).

Colocamos como tarefa deste trabalho compreender o significado da tragédia para Nietzsche, que não se restringe a uma obra de arte, como forma de compreendermos o sentido atribuído por ele ao trágico e assim justificarmos sua afirmação, em seus últimos textos, de ser o primeiro filósofo trágico (Cf. *EH/EH O nascimento da tragédia*, § 3), embora, como vimos, a reflexão sobre o trágico seja

uma construção do final do século XVIII na Alemanha e, portanto, o pensamento de Nietzsche sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único.

Propomos que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por significar ao mesmo tempo uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao conhecimento socrático e uma redenção enquanto justificação da existência, aspectos estes que, imbricados entre si, tornam difícil a sua identificação separadamente, mas que juntos atribuem outro sentido para o trágico. Acreditamos que, entendendo a tragédia desta forma, Nietzsche pode ser considerado original como filósofo trágico.

A tragédia é uma metafísica por reproduzir em suas cenas o próprio processo de constituição do mundo, por expressar a constituição primeira do ser como vir-a-ser, o modo como o Uno-Primordial (*Ur-Eine*), o Artista primeiro, se efetiva no mundo das aparências. O dionisíaco e o apolíneo são, acima de tudo, símbolos das próprias forças artísticas, ou seja, são primeiramente relacionados a impulsos cósmicos, independente da intervenção do artista humano. O mundo, sendo tomado como um caos amorfo e indiferenciado, denominado por Nietzsche como Uno-Primordial (*Ur-Eine*), é o “verdadeiramente existente” (*Wahrhaft-Seiende*), que se utiliza desses impulsos, num fluxo contínuo de movimento, para se organizar e se diferenciar através da criação de formas, de imagens, que pode ser relacionada ao apolíneo, mas também pela destruição dessas formas, imagens, que pode ser relacionada ao dionisíaco, que permite o retorno ao Uno ao incondicionado.

Além de ser uma metafísica, a arte trágica também é um tipo de conhecimento, pois postula, por meio do dionisíaco, isto é, por meio da música, um conhecimento vivencial da existência. A natureza ou o mundo sensível não passa de uma aparência, uma imagem do Uno-primordial, assim como o indivíduo não passa de uma forma momentânea, através da qual o Uno-primordial se efetiva na aparência. Mas para que essa vivência, esse conhecimento, neste momento de “supremo perigo da vontade,” não leve a uma negação da vida, contamos com o apolíneo que vem em socorro e triunfa sobre as potências originárias dionisíacas, oferecendo a arte, as belas formas, como proteção para a glorificação da vontade em suas manifestações individuais, transformando aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as

quais se pudesse viver, permitindo, assim, a aceitação dessa realidade, dessa sabedoria, justificando a existência.

Nota-se, aqui, a desvinculação do Belo com a verdade, passando a ter um sentido estético, pois o próprio mundo é tomado em um sentido estético. A concepção do mundo como fenômeno estético estabelece que não há um fim justo e bom, em vista do qual o devir e a existência em geral procedam. O devir é a manifestação da dor primordial da individuação, pois os indivíduos, ao existirem, encontram-se em constante confronto uns com os outros. O mundo concebido como fenômeno estético bane a moral e qualquer crença metafísica tradicional.⁹⁵ Em contrapartida, oferece, precisamente, uma metafísica: o mundo como fenômeno estético, fundado no elemento dionisíaco, fonte da dor e do sofrimento do devir e simultaneamente do prazer extático e do reencontro com a unidade primordial; e manifestado constantemente através do fluir ininterrupto de formas e indivíduos, absorvidos por ilusões e ficções, aprisionados nos seus mundos particulares estruturados sobre imagens e metáforas do fluxo contínuo do vir-a-ser.

Entendemos que no jovem Nietzsche o trágico tem o sentido do dionisíaco, não do dionisíaco puro, selvagem que pode levar a uma negação da vida, mas do dionisíaco em conjunta atividade com o apolíneo na tragédia, uma relação que permite a expressão de ambos em sua máxima potência e produzem como efeito uma justificativa estética da existência, o que permite a sua plena afirmação.

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

⁹⁵ Entendemos aqui a metafísica tradicional como aquela que postula seres eternos e absolutos ou um sujeito substancial e teleológico.

prazer que traz em si também o prazer no destruir... (EH/EH “O nascimento da tragédia” § 3).⁹⁶

Nietzsche não pensa a existência como culpada ou faltosa na qual o sofrimento seria justificado, que por seu existir indica uma existência culpada que ao mesmo tempo é expiada e resgatada por seu intermédio.⁹⁷ A existência criminosa deve ser transformada em existência inocente, ou seja, numa existência livre de culpa e responsabilidade e, por isso, afirmada e apreciada, ou seja, uma afirmação do devir.

Nietzsche elege Heráclito como aquele que afirmou o devir como essência última do existente, que fez do devir uma afirmação, que compreendeu o devir em toda sua radicalidade,⁹⁸ pois para Nietzsche, “Heráclito tem, como sua régia propriedade, a suprema força da representação intuitiva, [...] diante do outro modo de representação, que é desempenhado em conceitos e combinações lógicas, portanto diante da razão, [...] se mostra frio e mesmo hostil, e parece sentir prazer quando pode contradizê-lo com uma verdade adquirida intuitivamente...” (PHG/FT § 5).

⁹⁶ Embora já tenhamos utilizado esta citação neste trabalho, nos permitimos utilizá-la novamente pelo grau de importância nesta parte do trabalho.

⁹⁷ Deleuze se posiciona acerca desse assunto dizendo que em suas origens (gregas pré-cristãs) o problema do sentido da existência serviu-se do sofrimento para, de um lado, provar a injustiça da existência e, por outro lado, encontrar uma justificação superior e divina para esta. Ou seja, é conferido à existência uma dupla natureza: “a de uma injustiça desmedida e a de uma expiação justificadora; titaniza-se pelo crime, diviniza-se pela expiação do crime” (DELEUZE, 2001, p.32). Deleuze ainda completa que o que está no fundo de tudo isso é uma concepção de existência depreciativa e passível de juízo moral, citando Anaximandro como o filósofo que melhor expressa essa concepção.

⁹⁸ Segundo Deleuze (2001, p.38), Heráclito tem dois pensamentos sobre o devir, pensamentos que não são separáveis, mas pensamento de um mesmo elemento: um pensamento ativo que diz: “o ser não é, tudo é devir”; e outro, contemplativo que afirma o ser do devir: “o ser é o ser do devir enquanto tal”. Desta forma, dizer que o ser é devir significa dizer que o uno é o múltiplo, que o uno se afirma no múltiplo.

A afirmação do devir é ela própria o ser, a afirmação do múltiplo é ela própria o uno, a afirmação múltipla é a maneira pela qual o uno se afirma. [...] E, com efeito, como é que o múltiplo sairia do uno, e continuaria saindo segundo a eternidade do tempo, se o uno *justamente* não se afirmasse no múltiplo? [...] O único deve afirmar-se na geração e na destruição. Heráclito observou profundamente: não viu qualquer castigo do múltiplo, qualquer expiação do devir e do ser do devir, nenhuma culpabilidade da existência. Não viu nada de negativo no devir, viu o oposto: a dupla afirmação do devir e do ser do devir, em suma, a justificação do ser (DELEUZE, 2001, p. 39).

O que significa afirmar o devir em sua radicalidade, ou melhor, fazer do devir uma afirmação? Significa admitir que não há ser, nada é, tudo vem a ser. Segundo Nietzsche, ao eleger o fogo como origem do mundo, o único elemento que não pode ser pensado senão como movimento, Heráclito demonstra ter uma percepção estética fundamental do mundo ao tomá-lo “como o jogo artístico de Zeus”, ou seja, faz da própria existência um fenômeno estético e não um fenômeno moral ou religioso.

Um vir a ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência – e esse jogo joga o *Aion* consigo mesmo (PHG/FT § 7).

Nietzsche mostra assim como o jogo de Zeus ou o jogo da criança passa a ser "uma metáfora sublime", utilizada pelo filósofo de Éfeso, que designa o fogo eterno, "um devir e um declínio sem qualquer justificação moral". Heráclito compara a força plasmadora do universo com o jogo da criança que, brincando inocentemente, assenta pedras aqui e ali, constrói montes de areia e depois os derruba para reconstruir novamente. Para Heráclito, a imagem do jogo da criança, um jogo inocente e sem propósito é uma metáfora da natureza,⁹⁹ mas Nietzsche encontra na arte essa mesma metáfora: “Aqui reina a inocência, mas também a criação e a destruição”, acrescenta Nietzsche (PHG/FT § 7). A arte inocente e sem propósito passa a figurar como um modelo para compreender o eterno e despropositado movimento de criação e destruição do mundo. Por isso, quando Nietzsche afirma que a tragédia é uma metáfora do mundo, significa que esta reproduz a mesma dinâmica do mundo, ou seja, que no mundo há um processo semelhante ao que ocorre na arte trágica e esta é tão importante porque consegue captar esse processo e reproduzi-lo em suas cenas. Nesse sentido, o único propósito que poderia ser atribuído a esta arte, passa a ser a afirmação de seu

⁹⁹ Para Deleuze (2001, p.38): “a correlação do múltiplo e do uno, do devir e do ser forma um jogo. Afirmar o devir, afirmar o ser do devir são os dois tempos de um jogo, que se compõe com um terceiro termo, o jogador, o artista ou a criança. [...] O jogador abandona-se temporariamente à vida, e temporariamente fixa o seu olhar sobre ela; o artista coloca-se temporariamente na sua obra e, temporariamente sobre a sua obra; a criança brinca, retira-se do jogo e regressa. Ora, este jogo do devir, é também o ser do devir que brinca consigo próprio”.

próprio movimento, reflexo do prazer do artista em realizar sua arte, sem nenhum objetivo exterior a essa realização, a não ser sua própria participação no devir de sua obra.

O tema afirmação da vida, assim como outros, não se restringe aos textos da juventude de Nietzsche, acreditamos até se tratar de um tema que permeia toda a sua filosofia, sendo diferente, no entanto, o modo como essa afirmação é feita. No caso de *O nascimento da tragédia*, a afirmação ocorre por meio da arte trágica. A figura da criança, que em seus primeiros textos tem como fio condutor a filosofia de Heráclito e o “próprio jogo da criança,” aparece em seu *Zaratustra* como a terceira transmutação do espírito que de camelo se tornou leão e o leão, por fim, criança: “Três metamorfoses, nomeio-vos, do espírito: como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança” [...] Mas dizei, meus irmãos, que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão? Por que o rapace leão precisa ainda tornar-se criança?” (*Za/ZA I Das três transmutações*). Como a força do leão já é suficiente para criar a oportunidade de gerir os novos valores, o leão então deve se tornar criança, pois esta significa a inocência, o esquecimento, a própria criação. A criança não se prende ao “tu deves”, não age por imposição ou mesmo por finalidade, mas joga um inocente jogo que permite o prazer tanto no construir como no destruir. A criança ultrapassa as interpretações morais centradas na finalidade ou na liberdade da vontade, por meio de uma afirmação irrestrita, de um sagrado dizer “sim”. No vir-a-ser, o agir se manifesta como afirmação, criação, como jogo de interpretações. “Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado “sim”: o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo” (*Za/ZA I Das três transmutações*).

Nietzsche, através da sua Metafísica do artista, denuncia uma possibilidade que vai contra a interpretação e a significação morais da existência e toma a arte como atividade propriamente metafísica do homem. O artista está por trás de todo o acontecer, construindo e desconstruindo “inocentemente”, completamente considerado e amoral. A Metafísica da arte justifica a existência e o mundo como fenômenos estéticos, tornando-os possíveis de serem vividos, pois a vida torna-se viável quando há espaço para o encantamento, para o espanto, para as novas possibilidades. O mundo é visto como a eterna possibilidade do criar, do vir

a ser, não havendo espaço para o definido, o determinado, para verdades, pois tudo está em constante mudança, num eterno devir.

Este é o novo sentido atribuído por Nietzsche ao trágico: não deve ser relacionado a uma expiação, ou uma purgação de afetos indesejados, mas deve ser compreendido como uma afirmação da vida, “o dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos”, pois mostra que todos os afetos, independente de sua valoração, fazem parte da existência e mais, são necessários para que esta se efetive enquanto tal, são elementos desse jogo que é o viver, um jogo inocente, sem culpa. Sendo assim, a desmedida não deve ser vista como crime que deve ser punido para que a ordem seja restabelecida, mas como uma tendência natural de cada vivente, de cada vontade, de cada força, que quer vir a ser mais, que quer viver, se afirmar enquanto vivente. Não há culpa nisso, não há falta cometida, toda ação esgota-se nela própria, pois visa uma afirmação da vida, afirmando todas as suas experiências, inclusive o sofrimento, pois isso significa afirmar o próprio devir, afirmar a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE NIETZSCHE

NIETZSCHE, Friedrich W. *O crepúsculo dos ídolos; ou Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). Berlim: De Gruyter, 1980. 15 v.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio à filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991. 2 v. (Col. Os Pensadores).

_____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Premiers écrits: le monde te prend tel que tu te donnes*. Trad. de l'allemand et préface de Jean-Louis Backés. Paris: Le Cherche Midi Éditeur, 1994.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Oeuvres philosophiques complètes*. G. Colli e M. Montinari (Org.). Paris: Gallimard, 1997. 14 v.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *La philosophie à l'époque tragique des grecs*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

OUTRAS OBRAS

ARALDI, Clademir L. As criações do gênio e do além-do-homem: Nietzsche em transição. In: PASCHOAL, A.E.; FREZZATTI JR, W.A. *120 anos de Para a Genealogia da Moral*. Ijuí: UNIJUÍ, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).

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

BONNARD, André. *A civilização grega*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, vol. 3.

_____. *Dicionário mítico-etmológico*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Mitologia grega*. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, vol. 1.

_____. *Mitologia grega*. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, vol. 2.

CAVALCANTI, Cláudia (Org.). *Goethe e Schiller, companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

CHAVES, Ernani. Apresentação à edição brasileira. In: NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DASTUR, F. Hölderlin: tragédia e modernidade; in: HÖLDERLIN, F. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. 2. ed. Porto: Res Editora, 2001.

DIAS, Rosa Maria. Um Dionísio bárbaro e um Dionísio civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. In: AZEREDO, V. D. de. *Encontros Nietzsche*. Ijuí: Unijuí, 2003. (Col. Filosofia; 4)

EURÍPEDES. *Bacantes*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Duas cidades, 1974.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.

FOGEL, Gilvan. *Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003. (Col. Sendas e Veredas)

FREZZATTI JR., W. A. O valor de um caracol ou o nobre nietzschiano: um elogio a Cálicles? In: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, 21, 2006a. p. 29-45.

_____. *A fisiologia de Nietzsche: a superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006. (Col. Nietzsche em Perspectiva)

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas, 2005.

HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Paris: Gallimard, 1993.

HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993; Trad. Republicada no Brasil pela Martins Fontes, 1996.

_____. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2002-2004.

HÖLDERLIN, F. *A morte de Empédocles*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

JARDE, Auguste. *A Grécia Antiga e a Vida Grega*. São Paulo: EPU, 1999.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KERÉNYE, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre a arte e filosofia*. Trad. João Camillo Penna e Virginia de Araujo Figueiredo. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso? Kriterion*, Belo Horizonte, 74-75, 1985.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.

LESKY, Albin. *História de la literatura griega*. Cremos: Madri, 1968.

_____. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LESSING, Gottfried Ephrain. *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1992.

LIMA, Marcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006. (Col. Sendas e Veredas)

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1984.

_____. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

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

MANN, Heinrich. *O pensamento vivo de Nietzsche*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins/ Edusp, 1975.

MARQUES, Antonio. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003. (Col. Sendas e Veredas)

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

_____. *Extravagâncias*. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2000. (Col. Sendas e Veredas)

_____. *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

MEUNIER, Mário. *Nova mitologia clássica*. São Paulo: Ibrasa, 1976.

MÜLLER-LAUTER, W. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Trad. Osvaldo Giacóia. São Paulo: Anna Blume, 1997.

_____. Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, 6, 1999. p.11-30.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D'água editores, 1997.

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

PHILONENKO, Aléxis. *Le rire et le tragique*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

_____. *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.

REIBNITZ, B. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik". Stuttgart-Weimar: Metzler, 1992. p.10-11.

RICOUER, P. Sobre o trágico. In: *Leituras 3: nas fronteiras da filosofia*. São Paulo: Loyola, 1996. (Col. Leituras)

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

SAFRANSKI, Rudiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCHELLING, F. W. J. *Escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores)

_____. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1992.

_____. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1997.

_____. *A noiva de Messina*. Trad. Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

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

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

VERNANT, J-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Edusp, 1973.

_____. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. São Paulo: Edusp, 1999.

VERNANT, J-P, NAQUET, P-V. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991.