

WANDER ANDRADE DE PAULA

O(S) SÓCRATES DE NIETZSCHE
UMA LEITURA D'*O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM FILOSOFIA
JUNHO DE 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

P281s **Paula, Wander Andrade de**
 O(s) Sócrates de Nietzsche: uma leitura d'O nascimento da
tragédia / Wander Andrade de Paula. - - Campinas, SP : [s. n.],
2009.

Orientador: Oswaldo Giacoia Júnior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Socrates.
3. Metafísica. 4. Tragédia grega – História e crítica. 5. Filosofia
alemã – Séc. XIX. I. Giacoia Júnior, Oswaldo, 1954-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

WANDER ANDRADE DE PAULA

O(S) SÓCRATES DE NIETZSCHE
UMA LEITURA D'O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Dissertação de mestrado apresentada
ao Departamento de Pós-graduação em Filosofia
da Universidade Estadual de Campinas,
sob orientação do Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação
defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/06/2009

Banca:

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior (orientador)



Profa. Dra. Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva (membro)



Prof. Dra. Simone Cristina Mendonça de Sousa (membro)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM FILOSOFIA
JUNHO DE 2009

Sumário

Resumo	06
Agradecimentos	09
Lista de abreviaturas	10
Introdução	11

Parte I – Arte e conhecimento trágico no *Nascimento da tragédia*

Capítulo I – Wagner e Schopenhauer como precursores do tema do socratismo

I.1 – Metafísica do trágico e romantismo.....	27
I.2 – <i>A arte e a revolução</i> e o Wagner revolucionário.....	34
I.3 – A filosofia da música schopenhaueriana.....	50
I.4 – <i>Beethoven</i> e a reelaboração da filosofia da música schopenhaueriana.....	64

Capítulo II – O Wagner e o Schopenhauer de Nietzsche: a arte grega pré-socrática

II.1 – <i>O drama musical grego</i> e o ideal wagneriano de “obra de arte total”.....	81
II.2 – <i>A visão dionisiaca do mundo</i> e o tema da transfiguração do pessimismo.....	90
II.3 – <i>O nascimento da tragédia</i> (1–10): uma propedêutica ao tema do socratismo.....	101

Parte II – Arte e ciência no *Nascimento da tragédia*

Capítulo III - Nietzsche e o Sócrates paladino da ciência

III.1 – Sófocles e Eurípides.....	133
III.2 - <i>Sócrates e a tragédia</i> e o Nietzsche aristofanesco.....	138
III.3 – A dialética degenera a tragédia: <i>O nascimento da tragédia</i> (11–15).....	153
III.4 – Sabedoria e ciência em conflito.....	175
III.5 – O problema de Sócrates.....	182

Capítulo IV – Nietzsche e o Sócrates músico

IV.1 – <i>As bacantes</i> : Dionísio como protagonista em Eurípides.....	193
IV.2 – A música, potência redentora de Sócrates: <i>O nascimento da tragédia</i> (16–17).....	203

Capítulo V – A ambivalência da figura de Sócrates em Nietzsche

V.1 – <i>Fausto</i> , o Sócrates moderno: <i>O nascimento da tragédia</i> (18).....	217
V.2 – Sócrates, paradigma para a modernidade: <i>O nascimento da tragédia</i> (19–25).....	224
V.3 – Sócrates na polêmica sobre <i>O nascimento da tragédia</i>	236
V.4 – A admiração de Nietzsche por Sócrates.....	244

Conclusão	251
------------------------	-----

Bibliografia

I- Obras de Nietzsche.....	255
II - Obras de comentadores.....	256
III - Outras Obras.....	257

Resumo

A pesquisa pretende apresentar as diferentes facetas de Sócrates no *Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche. Analisaremos, para isso, a interpretação nietzschiana da morte da tragédia pelo efeito da ação combinada de Sócrates e Eurípides e, principalmente, quais as conseqüências geradas por essa destruição, que vão muito além do campo da arte. Examinaremos como a arte era produzida instintivamente pelo grego antigo e como ela passou a ser produzida de modo consciente a partir de Eurípides, invertendo a relação que o grego antigo mantinha com a tragédia. Reconstituiremos as análises de Nietzsche sobre a oposição entre pessimismo trágico e otimismo teórico, sobre o papel da arte como transfiguração e superação do pessimismo, bem como sobre a relação entre otimismo socrático e modernidade. Levando-se em conta que Nietzsche não trata somente da figura de um Sócrates paladino da ciência, analisaremos a possibilidade de outra faceta da interpretação nietzschiana acerca do socratismo, bem como as implicações geradas por ela na relação estabelecida por Nietzsche entre arte e ciência. Merecerá ainda atenção especial a originalidade da leitura nietzschiana da Grécia clássica, assim como sua oposição à filologia acadêmica de seu tempo.

Abstract

The research aims to show the several faces of Socrates at Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. We will analyze, for this aim, the Nietzsche's interpretation of the death of the tragedy by the effect of the combined action of Socrates and Euripides and, mainly, what are the outcomes generated for this destruction, which don't comprehend only the scope of art. We also will analyze how the art was produced instinctively by the ancient Greeks and how it passed to be produced consciously by Euripides, so as to reverse the relationship which the ancient Greeks kept with the tragedy. We will reconstitute the analyses of Nietzsche about the opposition between tragic pessimism and theoretical optimism, about the function of the art like transfiguration and overcoming of the pessimism, like that about the relationship between Socratic optimism and modernity. Considering that Nietzsche doesn't treat just of the figure of a crusader Socrates of the science, we will analyze the possibility of another facet of the Nietzsche's interpretation about the socratism, besides the implications generated from it at the relationship established by Nietzsche between art and science. We will still pay attention to the originality of the Nietzsche's analysis of the classic Greece, and his opposition to academic philology of his period.

*À memória de Wander Evangelista de Paula, com respeito.
Àquela que torna todos os meus dias mais dignos de serem vividos,
Maria de Fátima Andrade de Paula.*

Agradecimentos

- Ao professor Oswaldo Giacóia Júnior, a quem admiro cada vez mais, pela orientação precisa, dedicada, segura e estimulante.
- Às professoras Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva e Simone Cristina Mendonça de Souza, as quais participam da presente pesquisa desde a elaboração do projeto, pela prontidão em participar da defesa, colaborando ricamente com seus apontamentos.
- Aos professores José Oscar de Almeida Marques, o qual, ainda na monografia de conclusão de curso, colaborou com a banca, e Alcides Hector Benoit, pela participação no Exame de Qualificação.
- À querida tia Cirlei, presença renovadora em tantos e tão diferentes momentos da pesquisa – e não só neles, com paciência, afeto e amizade.
- Ao meu irmão Rodrigo, pelo companheirismo, presteza e por sua presença constante, e ao meu irmão Fred, pela prontidão em ajudar com as mudanças e montar o quarto de estudos, agradecimento que, é claro, se estende ao Rodrigo.
- Aos sempre presentes Breno e Gabriela, cujas histórias (e estórias...) não caberiam nem mesmo nas muitas páginas impressas (na impressora do Breno) ao longo dessa pesquisa. Não conseguiria encontrar as devidas palavras para expressar a minha gratidão por vocês, amigos de tão longa data.
- A Elza e a Eliana, pela amizade solícita e cada vez mais importante, há tanto tempo presenças de grande valor, não somente para a presente pesquisa.
- A Viviane e ao Eduardo, da direção do IFCH, que em tantos momentos colaboraram, tornando menos complicada a burocracia acadêmica. E não menos pela torcida e amizade.
- A Gabee e a Mari, pelos momentos ímpares em suas companhias, mas também pela disposição em colaborar de diversas maneiras com a presente pesquisa.
- A Sirlei Giacóia, que, sempre simpática e prestativa, facilitou os contatos com o professor Oswaldo.
- Aos nietzschianos André L. M. Garcia e Ricardo B. Dalla Vecchia, com os quais mantenho trocas valiosas de informação sobre a pesquisa.
- Aos familiares e colegas, cuja lista seria demasiado extensa para citar aqui, por suas palavras de incentivo, pela torcida, pelo apoio e não menos pelas provocações que, proferidas carinhosamente, me servem de estímulo.
- Aos funcionários do IFCH, IEL e IA da UNICAMP, os quais, mesmo que indiretamente, sempre contribuíram com os serviços de biblioteca e secretaria. Não poderia deixar de mencionar, contudo, o nome de três funcionárias da pós-graduação do IFCH: Maria Rita, Maria Christina e, especialmente, Sônia, as quais empreenderam grande esforço para que a defesa ocorresse em normais condições.
- À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pelo financiamento concedido, sem o qual a presente pesquisa poderia não ter tido êxito.

Lista de abreviaturas

As citações dos textos de Nietzsche seguem o padrão dos Cadernos Nietzsche que, por sua vez, adotam a convenção proposta pela edição Colli/Montinari das Obras Completas do filósofo. No decorrer do texto, com a finalidade de facilitar o trabalho de leitores pouco familiarizados com o idioma alemão, citamos apenas as siglas correspondentes aos títulos em português. Atemo-nos, abaixo, somente às obras citadas no decorrer do nosso texto. As referências, tanto dos textos originais quanto das traduções, se encontram na Bibliografia.

1. Textos editados pelo próprio Nietzsche:

GT/NT – Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)

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

MA/HH – Menschliches, allzumenschliches (Humano, demasiado humano)

M/A – Morgenröte (Aurora)

FW/GS – Die fröhliche Wissenschaft (A gaia ciência)

Za/ZA – Also sprach Zarathustra (Assim falou Zarathustra)

JGB/BM – Jenseits von Gut und Böse (Para além do bem e do mal)

GM/GM – Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)

GD/CI – Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos ídolos)

2. Textos preparados por Nietzsche para edição:

AC/AC – Der Antichrist (O anticristo)

EH/EH – Ecce Homo

3. Escritos inéditos:

GMD/DM – Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)

ST/ST – Sokrates und die Tragödie (Sócrates e a tragédia)

DW/VD – Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)

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)

WL/VM – Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)

Introdução

“Sócrates, simples confissão de minha parte, encontra-se tão próximo de mim que estou em perpétuo combate com ele”
(F. Nietzsche, fragmento de 1875)

Pesquisar as obras do jovem¹ Nietzsche é ter a certeza de nos depararmos com a figura de Sócrates, dado o papel fundamental que o pensador exerce nas reflexões de Nietzsche, sobretudo no *Nascimento da Tragédia (Die Geburt der Tragödie)*. Sócrates passa a constituir o núcleo da primeira obra do autor, na ocasião de sua apresentação, tornando-se o personagem central de um movimento de destruição da tragédia, que tem o seu ápice com Eurípides e chega até a modernidade, acarretando conseqüências não só no campo da arte, mas também, e sobretudo, no campo da cultura. Tal movimento de crítica, que começa na arte e segue para a cultura, é apresentado a partir da figura de Sócrates. Deve-se ressaltar que essa é a via pela qual Nietzsche constrói a sua metafísica de artista, defendendo a idéia de que toda atividade humana, seja política, moral ou religiosa é, antes de tudo, arte – o que marca não somente um entrelaçamento entre tais esferas mas, principalmente, a supremacia da arte em relação às demais². O fato de Sócrates ser apresentado por Nietzsche como o destruidor da arte nos indica o tamanho “problema” que o filósofo grego representou para a humanidade desde a cultura grega, fato que o autor salienta também no capítulo “O problema de Sócrates” (*Das Problem des Sokrates*), do livro *Crepúsculo dos ídolos (Götzen-Dämmerung)*.

Sócrates, entretanto, não é somente esse motor de destruição da tragédia. Nietzsche apresenta, na seção 14 do *Nascimento da tragédia* (doravante NT), a figura do Sócrates artístico („Künstlerischen Sokrates”), musicante („musiktreibenden Sokrates”), baseado na passagem que vai de 60d até 61c do diálogo *Fédon*, de Platão. Em tal passagem, Sócrates explica a Cebes o fato de ter composto versos a partir das fábulas de Esopo, e justifica em 60e que compôs tais versos “em virtude de certos sonhos”, pelos quais fora visitado por várias

¹A divisão corrente das obras de Nietzsche em três períodos não é tomada aqui ao pé da letra, mesmo porque ela pode se tornar complicada se levada até os seus limites. Encontramos elementos de uma fase mesclados com os de outra em várias passagens dos textos nietzschianos, o que nos obriga a manter certa cautela quanto às denominações correntes sobre a divisão em que se convencionou separar as “obras da juventude”, “obras do período intermediário” e as “obras da maturidade”.

² A noção de arte no *Nascimento da tragédia* ultrapassa o domínio das belas artes, abarcando até mesmo as noções de mitologia, religião e ciência. Isso se dá porque a arte é concebida como atividade geradora e essencial de toda e qualquer cultura. Sendo arte e cultura conceitos tão próximos a ponto de confundir-se, pode-se entender que a cultura é o “extravasar-se da força excedente e ociosa de um povo”. Excedente e ociosa “exatamente porque não é solicitada por nenhuma força exterior” (Cf. BARROS, M. B. *Nietzsche e o problema da cultura*. Campinas: Unicamp, 2006.).

vezes em sua vida, incitando-o de forma invariável: “‘Sócrates’, dizia-me ele, ‘deves esforçar-te para compor música!’”. Sócrates interpretava esses sonhos como algo que o impelisse a perseverar em sua ação de fazer filosofia, pois, como ele afirma em 61a, “haverá, com efeito, mais alta música do que a filosofia, e não é justamente isso que eu faço?”. Prestes a morrer, depois do seu julgamento, Sócrates ponderou que o melhor era não desobedecer tais sonhos, conforme se pode notar em 61b, e fazer aquela “espécie comum de composição musical”³.

É exatamente esse o ponto em que Nietzsche se atém para desenvolver a discussão. Na seção 13 do NT, o autor já havia tratado “daquela espécie de *daimon*”, que instigava Sócrates nos momentos em que sua consciência estava a vacilar, aconselhando-o que fizesse música, para, na seção 14, se questionar “se de fato existe *necessariamente*, entre socratismo e arte, apenas uma relação antipódica”⁴. Essa questão nos dá a impressão de que podemos examinar dois pólos, quiçá contraditórios, na leitura nietzschiana de Sócrates. Por um lado, o Sócrates dialético, pivô de destruição da tragédia pelo uso desmesurado da razão, por outro, o Sócrates artista, que ouve os seus instintos e produz música, o elemento mais importante da tragédia antiga, segundo Nietzsche.

Podemos salientar, ainda, nesse sentido, a figura do *Fausto*, apresentada por Nietzsche na seção 18 do NT, como a figura do homem culto moderno, a qual podemos colocar junto a Sócrates e com a qual os gregos autênticos haveriam de se assustar, segundo o autor. Fausto, não obstante, é aquele que, mesmo valorizando excessivamente a ciência, começa a pressentir os “limites daquele prazer socrático do conhecimento”⁵ e exige uma costa para aquele “vasto e deserto mar do saber”⁶. Fausto pode ser analisado, nesse caso, como uma figura intermediária entre o “Sócrates dialético” e o “Sócrates músico”, por representar uma figura da racionalidade socrática na modernidade e, contudo, por significar também certa fraqueza ou cansaço daquela busca incessante pelo conhecimento, que não lhe trouxe aprazimento algum.

Dentre as várias formas pelas quais podemos dividir tematicamente a primeira obra de Nietzsche, entendo que uma boa opção é mirar os dois pólos principais a partir dos quais a obra é construída: primeiro, aquele que diz respeito à gênese da obra de arte trágica, a saber, a

³ PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Seção 14. P. 90.

⁵ NT, seção 18. P. 109 da tradução brasileira.

⁶ *Idem. Ibidem*.

duplicidade apolíneo-dionisíaca, donde se seguem outros conceitos básicos do autor. Vale destacar que a palavra final de Nietzsche no NT sobre a relação entre o apolíneo e o dionisíaco não diz respeito à oposição que existe entre estas duas pulsões, mas, sobretudo, à reconciliação entre elas, reconciliação que constitui a oposição ao segundo pólo principal da obra, a crítica da cultura socrática, uma vez que esta foi a responsável pelo fim da tragédia grega por meio do *socratismo estético*. Esses podem ser entendidos, sem dúvida, como os dois núcleos temáticos dessa obra. Surge, então, a hipótese acerca daquela que seria a oposição fundamental do livro, a saber, apolíneo-dionisíaco *versus* socrático, embora, conforme analisaremos, tal relação não foi construída pelo autor somente como oposição ou contradição.

No que diz respeito àquele que intitula o primeiro núcleo temático do NT, não podemos deixar de destacar a influência dos pensamentos de Schopenhauer e Wagner na composição da primeira obra publicada de Nietzsche. E só teremos a chave para o enigma socrático presente no NT se entendermos com precisão a influência que esses dois autores exerceram sobre o Nietzsche desta obra. Em primeiro lugar, a influência de Wagner se mostra tão intensa em Nietzsche, ao ponto do filósofo acreditar que aquele seja o único capaz de resgatar a perdida cultura grega, por meio de sua música. Vale lembrar, ainda, do prefácio ao NT redigido pelo autor para homenagear Wagner. Deve-se ressaltar, também, que já em Schopenhauer, antes mesmo de Nietzsche, já há uma denúncia da metafísica – sobretudo a de Kant –, pela prioridade que esta atribui à razão. Há, em Schopenhauer, uma valorização do conhecimento intuitivo, em contraposição ao conhecimento abstrato. A filosofia de Schopenhauer é constituída, como o próprio autor ressalta, por um “pensamento único”, em sua perfeita unidade orgânica, em contraposição aos tradicionais “sistemas de pensamentos” e sua ligação arquitetônica. E esse pensamento único consiste em entender o mundo como *representação e vontade*⁷.

Nietzsche irá se valer dessa formulação schopenhaueriana e localizar a origem da tragédia grega no momento da junção entre os impulsos artísticos da natureza: o apolíneo e o dionisíaco, definidos, respectivamente, a partir das noções schopenhauerianas de representação e vontade. A representação é apresentada por Schopenhauer como fundada no

⁷ MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Cf. o capítulo cinco “Schopenhauer e a negação da vontade”.

principium individuationis (“princípio de individuação”, termo esse largamente usado por Nietzsche no NT para definir a essência do apolíneo), ou seja, só pode se dar, de acordo com o autor, dentro do tempo e do espaço. Ela é, por conseguinte, o objeto, o fenômeno, a manifestação da vontade, sendo que esta é entendida pelo autor como a “coisa em si”, a substância, a essência. O sentido trágico da vida em Schopenhauer reside no fato de que a vontade nunca é satisfeita, pois esta consiste numa eterna busca, e tal noção influenciará também de maneira essencial a formulação do NT.

O Sócrates de Nietzsche apresenta uma nova forma de entender a arte, colocando-a como submissa ao conhecimento, à verdade e, acima de tudo, tentando aplicar o conhecimento científico à arte, o que é, segundo o autor, a maior de todas as contradições. Essa questão se esclarece quando relacionamos um terceiro elemento aos dois instintos naturais da arte (o apolíneo e o dionisíaco), a saber, a tendência científica, que passou a existir depois de Sócrates. Trata-se de um elemento não-artístico e, portanto, não-natural, uma vez que não é nem apolíneo e nem dionisíaco. Ele provém da região exterior ao domínio da arte, da consciência (*Bewußtsein*⁸), ao passo que as outras duas provém do sonho e da embriaguez, e com as quais podemos relacionar noções como instinto e inconsciente.

Eurípides, o primeiro dramaturgo “sóbrio” da história, inseriu, segundo Nietzsche, diversas mudanças na tragédia grega antiga, no intuito de tornar a tragédia mais compreensível, tendo como meio de criação a consciência e distanciando-se, desse modo, daquilo que era pressuposto desta forma de arte, a saber, a produção inconsciente, que provinha dos instintos. Fica, então, estabelecida uma tese fundamental a ser discutida na pesquisa – a de que houve uma inversão dentro do processo de criação artística entre instinto e consciência, influenciada, sobretudo, pela concepção do *socratismo estético*, cuja lei suprema é “tudo deve ser inteligível para ser belo” ou “tudo deve ser consciente para ser belo”, e que, segundo Roberto Machado, “teria levado a se considerar a tragédia como irracional, isto é, um compromisso de causas sem efeito e de efeitos sem causa, e a desvalorizar o poeta trágico por não ter consciência do que faz e não apresentar claramente o seu saber”⁹. O *socratismo estético*, introduzido por Eurípides, destrói a tragédia e, não obstante, ainda que ele tenha

⁸ Vale destacar aqui a diferença entre os termos alemães *Gewissen* e *Bewußtsein*: o primeiro refere-se à consciência em um sentido moral, ou seja, é a consciência moral, e o segundo refere-se à consciência de si.

⁹ MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P. 10.

tentado fundar o seu drama somente no elemento apolíneo, usou tal conceito para aniquilar o elemento dionisíaco da tragédia e, portanto, acabou caindo, segundo Nietzsche, em uma via inartística e distante de qualquer uma das manifestações artísticas da natureza. O autor afirma em *Sócrates e a Tragédia* que a acentuação máxima do domínio do saber consciente tinha como consequência inaceitável a conversão da consciência em meio de criação artística, o que foi produto do socratismo:

“também aqui se faz manifesto que Sócrates pertence em realidade a um mundo ao contrário e posto de cabeça para baixo. Em todas as naturezas produtivas o inconsciente produz cabalmente um efeito criador e afirmativo, enquanto a consciência se comporta de um modo crítico e dissuasivo. Nele, o instinto se converte em um crítico, a consciência, em um criador”¹⁰.

Luzia Gontijo afirma que, segundo Nietzsche, “por todos os lados a que se dirigia, com quem quer que dialogasse, (...) o que Sócrates dizia encontrar era apenas um equívoco, a ausência de verdade, a irrazoabilidade, e uma das acusações que faz a esses homens a sua volta é de conhecerem e agirem ‘apenas por instinto’”. Essa foi “a expressão lapidar com a qual Sócrates condenou todos os saberes a sua volta, e que se torna reveladora do seu desprezo e da sua descrença diante da realidade, tal como ele a via: mergulhada numa profunda ausência de consciência, cercada por todos os lados pela ‘ilusão’”. A noção de pulsão, de instinto, vai ser colocada, então, por Nietzsche, como análoga à concepção schopenhaueriana de vontade, de inconsciente. A música, que é produzida naturalmente pelo grego, vê o seu fundamento no inconsciente e toda manifestação no âmbito racional, por ser consciente, será oposta à música. É, sobretudo, o caso do diálogo, colocado por Eurípides na tragédia, extirpando a música, que antes era a sua base. Percebe-se, então, que o cerne da destruição da tragédia está no rebaixamento da música, e quem iniciou esse processo foi Eurípides, seguindo aquele “desmesurado apreço pela consciência”¹¹.

Eurípides, tal como Nietzsche nos esclarece na seção 12 do NT, é uma natureza inteiramente não musical e a base da tendência euripídiana é, portanto, exatamente o não-dionisíaco¹²: “excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a

¹⁰ NIETZSCHE, F. *Sócrates y la tragedia*, in *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977. P. 222. A tradução do espanhol para o português é de minha autoria.

¹¹ RODRIGUES, L. G. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998. Pp. 77-81.

¹² A oposição razão *versus* instinto ganha profundo significado para a cultura e para a história, ao se ver simbolizada, no NT, pela oposição Sócrates *versus* Dionísio. A razão aparece, na seção 13 do NT, como a

construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana”¹³. Tal fato ocorreu unicamente devido a um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides, a saber, Sócrates: “também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade que falava por sua boca não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES”¹⁴.

A música, como podemos notar, é a base da tragédia. É ela quem torna a tragédia possível, pois esta nasce do espírito da música, que é entendida pelo autor, por influência de Wagner e Schopenhauer, como expressão imediata e universal da vontade (não como vontade individual, mas como essência do mundo). A música, em última instância, em união com a palavra e a cena (“o que o leva a definir a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens”¹⁵), vai formar o mito trágico, e este apresentará aquela sabedoria dionisíaca por meio do aniquilamento do indivíduo heróico e de sua união com o ser primordial, o Uno-primordial (*Ur-Eine*).

Quando se discute sobre o fim da tragédia, nota-se que a principal prejudicada dentro da composição artística grega foi a música. Ter tal questão em mente é fundamental para entender a concepção de um Sócrates musicante em Nietzsche e como este tema nos permite vislumbrar a relação entre arte e ciência no NT.

O valor da música revela-se ainda mais importante se analisarmos a concepção nietzschiana de linguagem. Claudia Crawford afirma que a música, segundo Nietzsche, por ter uma origem inconsciente, é a mais adequada forma de expressão da vontade, que se manifesta na arte: “o ranking em ordem de prioridade da comunicação eficaz das linguagens permanece constante para Nietzsche: primeiro a música, depois o gesto, e finalmente a palavra e a conceitualidade”¹⁶. A oposição entre linguagem consciente e inconsciente nos dá indícios da

faculdade inibidora do instintivo. Tal concepção vem à tona na caracterização psicológica que este parágrafo faz de Sócrates. Ainda na seção 13, vemos a caracterização de Platão como um monstro, pois nele a razão cria e o instinto refreia.

¹³ NT, seção 12. P. 78 da tradução brasileira.

¹⁴ *Idem*. P. 79.

¹⁵ MACHADO, R. *Nietzsche e o Renascimento do Trágico*. Kriterion, Revista de Filosofia, volume XLVI. 2005. P. 179.

¹⁶ CRAWFORD, C. *The beginnings of Nietzsche theory of language*. Berlim / New York: Walter Gryter, 1988. P. XII. No original (tradução para o português por minha conta): “The ranking in order of priority of effective communication of languages remains constant for Nietzsche: music first, then gesture, and finally the word and conceptuality”.

supremacia da segunda em relação à primeira: “a linguagem consciente possui um limite muito definido, enquanto nos aspectos artísticos inconscientes, a linguagem existe como a possibilidade mais provocativa”¹⁷. A partir disso, podemos inferir o que significou para Nietzsche a questão da inversão entre instinto e consciência no processo de criação artística: Eurípides teria usado o elemento menos importante, vale dizer, menos eficaz, da linguagem, a fim de construir uma nova arte, o que constituiu, para o nosso autor, um enorme paradoxo.

A preponderância do elemento consciente na tragédia gerou, pois, diversas mudanças dentro do processo de criação artística: Percebemos, segundo Nietzsche, a inserção do diálogo sobrepujando o valor da música na tragédia, tornando a música uma “arte independente” e desfazendo, portanto, aquela união existente entre música e tragédia antiga. Percebe-se, além disso, o espectador subindo ao palco, no lugar do herói trágico, e um prólogo que causa ao espectador, de acordo com o autor, a perda de toda a tensão gerada pela tragédia, uma vez que a história já está solucionada desde o início da peça, tornando-a previsível e sem emoção. Essas profundas transformações na tragédia e, conseqüentemente, na cultura grega, afetam, em última instância, segundo Adriana Lopes, o gosto pela arte:

“perdeu-se a relação entusiasmada e instintiva que o heleno se dirigia a ela. A substituição dos instintos artísticos por elementos completamente distantes da vontade de arte, para satisfazer necessidades não-artísticas, teve conseqüência duradoura e afetou mais que o domínio do estético. O homem teórico, ao vencer a disputa com o homem trágico, não se limitou a levar ao palco uma esfera moral e a tendência ao divertimento como solução para as condições de existência”¹⁸.

Sobre a fundamental questão do prólogo euripidiano, é importante destacar a figura do *deus ex machina*, importante na cena da representação, a cena da metafísica ocidental. Trata-se de um ente divino externo que desce à cena para resolver todos os problemas da ação trágica, fato inadmissível para Nietzsche, o que marca definitivamente a inserção do elemento consciente na tragédia. O recurso a deuses que descem à cena é, de fato, algo característico da tragédia tardia e importante para tratar da cena da metafísica ocidental que Nietzsche critica.

Todas essas mudanças estão relacionadas, no nosso ponto de vista, com a questão da inversão entre instinto e consciência dentro do processo de criação artística. Essa nova maneira de proceder na arte, inaugurada, na antiguidade, sob as mãos de Eurípides e Sócrates,

¹⁷ *Idem*. P. X. “Conscious language poses a very definite limit, while in its unconscious artistic aspects, language exists as a most provoking possibility”.

¹⁸ LOPES, A. D. *Misteriosa conexão entre arte e estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche*. Campinas: Unicamp, 2006. P. 151.

apresentou, segundo Nietzsche, conseqüências que ultrapassaram o campo da arte e disseminaram uma nova forma de conceber a vida, chegando até a cultura moderna¹⁹. Percebemos o predomínio do homem racional, teórico e otimista na modernidade, cujo reflexo se apresentou, de acordo com Nietzsche, numa arte operística com princípios completamente diferentes da tragédia grega antiga²⁰.

A oposição entre pessimismo e otimismo, que será merecedora de grande consideração na pesquisa, chega, pois, à modernidade, apresentando importantes conseqüências e tem em Sócrates a figura otimista em seu mais alto grau. Tal questão já se apresenta a Nietzsche desde *Sócrates e a tragédia*. O pessimismo assumido pelos gregos antigos é a base de formação da tragédia, pois é com esta que o grego consegue superar a dor que é viver, tornando-se a tragédia uma estratégia para suportar a existência. Nietzsche, por um lado, afirma schopenhauerianamente que a arte é “pessimista por essência”, dando à tragédia o mérito de apresentar com a maior eficácia o lado mais espantoso da existência. Por outro, não obstante, define categoricamente a dialética: “é otimista desde o fundo do seu ser”. Para apresentar a concepção de uma dialética otimista, Nietzsche trata, segundo Héctor López, da impertinência dos raciocínios e dos cálculos em uma cena trágica e, sobretudo, ressalta o parentesco estabelecido por Sócrates entre saber, virtude e felicidade, parentesco segundo o qual a clareza das idéias resulta no caminho exato para se alcançar um objetivo eudaimônico na

¹⁹ O movimento romântico pelo qual passava a Alemanha de Nietzsche pregava a volta aos gregos como única forma de salvação da cultura germânica, a qual passava por um período de decadência. Tal movimento via a expressão deste declínio na ópera. Os principais nomes do movimento, conforme afirma Nietzsche, Winckelmann, Goethe, Schiller e Schlegel, embora tanto almejassem, “não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica” (NT, seção 20. P. 122 da tradução brasileira). Não conseguiram por um motivo simples, para Nietzsche: porque não usaram a música como a principal arma contra a modernidade e como forma de retorno aos gregos. Aí está a originalidade de Nietzsche em relação aos seus contemporâneos: baseado na concepção schopenhaueriana de música e na idéia wagneriana de drama musical, conceber a tragédia grega como tendo uma origem musical, como sendo uma arte fundamentalmente musical. Wagner ainda vai influenciar fortemente a concepção nietzschiana de cultura, e o impulso inicial para a crítica a Sócrates está em *Ópera e Drama*, na pergunta formulada por Wagner ao final desta obra: “como se deu o fim da tragédia?”. Entendemos a expressão “movimento romântico” nesse texto no sentido em que Márcio Seligmann-Silva apresenta em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (São Paulo: Editora 34, 2006). Nessa obra, o autor se remete ao classicismo da Alemanha, mas afirma que se trata de um retorno romântico aos gregos, uma vez que os gregos deveriam tornar-se modelo de arte para os alemães.

²⁰ Sócrates se torna, então, o ponto de partida para a crítica nietzschiana a qualquer outra manifestação consciente da cultura. Este modo de proceder generalizador estará presente até a última fase de elaboração do NT. Em contraposição à esta perspectiva, está a consolidação de uma alternativa a esta cultura, que tem como base a proposta da arte com um novo sentido. López afirma na nota 172 (Cf. LÓPEZ, H. J. PÉREZ. *Hacia el Nacimiento de la Tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica, 2001) que a oposição entre cultura consciente e arte é desenvolvida em linhas tão claras e que alcançou crescimento e consolidação tão intenso e rápido, que já nos primeiros compassos do projeto de um livro sobre a tragédia, Nietzsche pensou em dar-lhe como título “Sócrates e o instinto” (*Sokrates und der Instinkt*).

vida²¹. A figura do homem teórico e otimista da modernidade é desenvolvida e simbolizada por Nietzsche através da peça *Fausto*, na qual se percebe um personagem manifestando explicitamente o remorso por ter buscado unicamente a verdade e o conhecimento durante toda a sua vida e por acreditar que somente aquilo que é “útil é o agradável”, o que pode ser percebido nos seguintes versos: “E almejando a Verdade, em erros mergulhava [...]. Na vida, o que é inútil, é carga a desprezar; só o que o instante oferece, é bem aproveitável”²².

Na seção 2 de *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche trata do pessimismo do povo grego e como, juntamente com esse pessimismo, surge nesse povo um impulso para superá-lo, através da arte. Para descrever o pessimismo dos antigos, Nietzsche nada mais faz que enumerar as perspectivas schopenhauerianas com as quais este resume a negatividade da existência: “o melhor de tudo é não existir, o melhor, em segundo lugar, é morrer”, cita Nietzsche a máxima e conclusão última do pensamento schopenhaueriano. A superação do pessimismo torna-se, segundo López, a protagonista dessa conferência, constituindo, assim, o primeiro momento da metafísica de artista nietzschiana.

A antiga lenda do semideus companheiro de Dionísio, Sileno, reaparece no NT. Quando pressionado pelo rei Midas a dizer qual dentre todas as coisas era a melhor e mais preferível para o homem, Sileno responde: “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”²³. Nessa passagem, percebe-se, a partir da clara evidência da filosofia schopenhaueriana em Nietzsche, como para o homem é difícil o viver. Os deuses olímpicos surgirão, pois, como a forma de superação da dor inerente ao ser humano, através da celebração dessa dor²⁴. A arte torna-se, desse modo, um impulso à vida e aquele pensamento de Sileno inverte-se agora em “a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”²⁵. Surge daqui, pois, a concepção nietzschiana de que a arte era um *consolo metafísico* para os gregos antigos.

²¹ Cf. LÓPEZ, 2001. *Op. Cit.* P. 144.

²² GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Sílvio Meira. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1968.

²³ NT, seção 3, p. 36 da tradução brasileira.

²⁴ *Idem. Ibidem*: “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse de algum modo possível viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”. E Nietzsche acrescenta no mesmo parágrafo: “de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?”.

²⁵ *Idem.* P. 37.

O movimento que ocorre com o otimismo é, segundo Nietzsche, o de transformação da crença na felicidade terrena de todos e na possibilidade de uma cultura universal em uma “ameaçadora exigência de semelhante felicidade terrena alexandrina, no conjuro de um *deus ex machina* euripidiano!”²⁶. Tal tipo de cultura, para existir de forma duradoura, gera como consequência, de acordo com o autor, uma necessária classe de escravos, que essa cultura nega existir, é claro. Nega utilizando-se de “belas palavras transviadoras e tranqüilizadoras”, tais como “dignidade da pessoa humana” e “dignidade do trabalho”. Nietzsche trata desse tema em *O Estado Grego*. Neste texto, o autor afirma que tais conceitos foram inventados para servir de consolo à nossa condição de escravos²⁷. Eles só permitem a perpetuação miserável de uma vida miserável. O trabalho é

“um ultraje porque a existência não tem nenhum valor em si mesma: mais ainda que essa existência brilhe com o adorno sedutor das ilusões artísticas, e então pareça realmente ter um valor em si mesma, ainda assim vale aquela frase segundo a qual o trabalho é um ultraje - no sentido da impossibilidade de que, lutando pela sobrevivência, o homem possa ser um artista”²⁸.

É interessante observar que, mesmo sem ter um método definido de apresentação de suas teses (e esse é um dos nossos maiores desafios, ao estudar uma obra de Nietzsche), o autor, no nosso ponto de vista, atinge o clímax da discussão sobre a tragédia grega ao tratar da questão do pessimismo e do otimismo. A tragédia, pessimista em sua raiz, vai encontrar no socratismo o seu pólo oposto, o otimismo da dialética. O otimismo está infiltrado de tal forma em toda cultura pós Sócrates, que não se sabe mais o valor daquela música dionisíaca, manifestação artística por excelência. Segundo López, a oposição em discussão tornar-se-á, de *Sócrates e a tragédia* até NT, o centro da reflexão nietzschiana sobre a arte²⁹.

²⁶ NT, seção 18. P. 109 da tradução brasileira.

²⁷ A questão da escravidão é, deve-se destacar, um dos principais pontos de discórdia entre Nietzsche e Wagner, questão que se esclarecerá nas análises do texto *A arte e a revolução*, de Wagner, no capítulo 1 do nosso trabalho, e da seção 18 do NT, objeto do nosso capítulo 5.

²⁸ NIETZSCHE, F. *O Estado Grego, in Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. P. 41. Na modernidade, quem determina as noções gerais não é aquele homem com necessidade de arte, mas, sim, o escravo. É a sua natureza quem tem que indicar, por meio de nomes enganosos, todas as relações, de modo que ele possa sobreviver. Para o grego, ao contrário, “o conceito indigno de trabalho cabe tanto para a criação artística, quanto para qualquer artesanato banal” (*Idem*. P. 42). O trabalho (e a escravidão) era também para os gregos um ultraje do qual, entretanto, eles sentiam vergonha e viam-no como uma inevitabilidade. Percebe-se, a partir dessa análise, como a discussão acerca do pessimismo e do otimismo permite-nos ir além da primeira obra nietzschiana, aumentando o escopo da análise sobre o tema.

²⁹ Vale ainda lembrar que Nietzsche, em *Ecce Homo*, ao fazer uma auto-crítica sobre o valor atribuído a Wagner no NT (como se sabe, no período de publicação de *Ecce Homo* Nietzsche já havia rompido relações com Wagner há algum tempo, vale lembrar, desde 1878, com a publicação de *Humano, demasiado Humano*), afirma que os leitores deveriam ter direcionado os seus olhares para o assunto principal do livro, a saber, o pessimismo ou,

Nietzsche entende que a arte sempre foi para Sócrates uma lacuna, talvez um dever a ser cumprido, mas que este sempre se negou a realizar. A figura do *Sócrates músico*, que aparece desta forma na seção 14 do NT (mas já está também presente em *Sócrates e a tragédia*), volta a ser mencionada na seção 17, o que reforça ainda mais a nossa hipótese de que temos, nessa figura, uma “brecha”: o autor afirma, nesta seção, que para a formação de uma cultura possuidora da idéia de um “renascimento da tragédia” na modernidade – isto é, a Alemanha, ter-se-ia que, partindo da duplicidade tragédia *versus* razão, mostrar os limites da ciência, uma vez que ela tem a pretensão de uma validade universal. Sócrates torna-se, então, modelo para a modernidade otimista, por ter passado toda a sua vida dentro dos limites da ciência e, já na prisão, ter rompido tais limites fazendo música. Assim deveria ocorrer com a modernidade, que, tomada pela “doença” da racionalidade, deveria se “curar” com a música.

O caráter científico do NT não foi, certamente, segundo Iracema Macedo³⁰, uma das maiores preocupações de Nietzsche em seu primeiro livro. Respeitando tal concepção sobre o caráter talvez não-filológico do primeiro livro nietzschiano – pelo menos no que diz respeito à filologia tradicional de sua época, voltaremos a nossa atenção para uma série de cartas, nas quais temos o filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf acusando Nietzsche, por um lado, de executar um trabalho não filológico e, sim, um livro que trata de milagres³¹ e, por outro, na defesa de Nietzsche, o também filólogo Erwin Rohde, para o qual o autor escreve, ainda na ocasião de elaboração do NT, pedindo que ele opinasse sobre o livro, pois temia a reação dos filólogos da época; e, também, Richard Wagner, amigo e defensor de Nietzsche (e para quem Nietzsche dedicou um prefácio no *Nascimento da Tragédia*), o qual afirma que os artistas não têm a mínima necessidade de filologia – que está a serviço da ciência, e não das musas artísticas.

ainda, como os gregos deram conta desse pessimismo, como o superaram, o que nos indica a relevância do tema para o último Nietzsche. O otimista também vê o sofrimento da vida, mas não tem a mesma atitude do pessimista diante dele: o otimista nega a vida no intuito de extirpar a dor inerente a ela – eis uma das principais atribuições da razão, o que a coloca como absolutamente opostos o pessimista trágico e o otimista teórico.

³⁰ SILVA, I. M. M. G. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Anna Blume, 2006.

³¹ “O senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com o dos jornalistas, ‘escravos da folha do dia’” (Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, *Filologia do Futuro!*, in MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P. 56.).

Nietzsche afirma em um fragmento do último período de sua filosofia que

“a crítica a Sócrates constitui a parte principal do livro: Sócrates como inimigo da tragédia, como dissolvedor daqueles instintos demoníacos profiláticos da arte; o socratismo como o grande mal-entendido da vida e da arte: a moral, a dialética, a arrogância do homem teórico – uma forma de cansaço; a famosa euforia grega somente um *crepúsculo*... As raças fortes, na medida em que elas são ricas e milionárias em forças, têm a coragem de ver as coisas como elas são: *trágicas*... Para elas, a arte é mais do que uma diversão e um divertimento: ela é uma *cura*”³².

Não há dúvida quanto à importância de Sócrates para o primeiro livro nietzschiano. Sócrates assume o papel central da discussão logo que é mencionado, e torna-se a figura de maior destaque no pensamento do jovem Nietzsche. Quando o autor trata da questão do homem teórico e da racionalidade, encontramos menções quase sempre explícitas a Sócrates. Quando discorre sobre o fim da tragédia, remete-se diretamente a Sócrates. Quando o autor critica a cultura moderna e elogia a cultura grega, o faz em relação a Sócrates. Essa é, pois, a importância de Sócrates para Nietzsche e tudo o que aquele representou desde sua existência, até quando o próprio Nietzsche diz tornar-se o “novo divisor de águas” da humanidade, tal como vemos em *Ecce Homo*³³, sendo que o primeiro deles foi exatamente Sócrates.

Eis alguns dos motivos pelos quais faremos a opção de trabalhar com as três, que consideramos mais importantes, figuras socráticas: Eurípides, como o exemplo maior da dialética socrática, como o poeta que introduziu a tendência racional na arte, rebaixando-a a mero entretenimento e diversão. Sócrates músico, que, em seus últimos momentos, abdica de sua racionalidade “inabalável” e compõe música, o que entendemos como um retorno ao instintivo e que indica uma “re-inversão” da relação entre instinto e consciência. E, por fim, Fausto, como uma figura intermediária entre essas duas, a saber, como o homem teórico moderno que, cansado da busca incessante pelo conhecimento, mostra a fragilidade de tal concepção de mundo. A análise do Fausto se torna atraente, além disso, por permitir o exame da leitura goethiana sobre esse personagem, pois, como se sabe, Goethe não foi o primeiro a escrever sobre a vida do Dr. Johann Georg Faust, médico que viveu provavelmente no sul da

³² NIETZSCHE, F. *Fragmentos Finais*. Tradução de Flávio R. Khote. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002. Fragmento 14(22). Pp. 148-149. Esta coletânea compreende fragmentos do outono de 1885 até janeiro de 1889.

³³ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

Alemanha, no século XV³⁴, mas que tem uma nova leitura pelo escritor alemão, tão admirado por Nietzsche.

A inserção do *Fausto* permitirá com que apresentemos os dois “pólos” da discussão da pesquisa, a saber, instinto *versus* ciência, em uma única figura. O Fausto da primeira parte da peça é, segundo Magali Moura, aquele no qual “a ação é conduzida a partir da manifestação de seus motivos particulares, estreitamente ligados à sua subjetividade, ou seja, acompanhamos o desenrolar de sua epopéia pela conseqüência de atos motivados pelos seus desejos, paixões, frustrações e ambições”³⁵. É exatamente pelo fato de termos, nessa parte, a possibilidade de fazer uma análise psicológica de Fausto que tal questão se torna importante na pesquisa. Veremos a “ânsia pelo ilimitado, tanto na esfera do conhecimento, quanto na do amor”³⁶, criando, de acordo com Magali Moura, uma “tensão de opostos”, cuja dinâmica “produz o que Goethe definiu, em 1805, como polaridade (*Polarität*)”³⁷. Por analogia à questão das polaridades, podemos trabalhar a “polaridade” instinto e ciência nessa peça, entendendo como, em cada lado, se manifesta uma “ânsia pelo ilimitado”, uma vez que, ao mesmo tempo em que se entrega por desejo de conhecimento, o protagonista busca algo que jamais sentira em sua vida, o amor, o prazer: “o grande tema que impulsiona os atos expostos na peça é a ânsia por transcender os limites”³⁸. Tal questão marca, segundo a autora, a problemática condição do homem moderno.

Analisaremos, então, as diversas facetas de Sócrates na obra inaugural de Nietzsche tendo como base as relações entre o nosso autor, Wagner e a filosofia de Schopenhauer. A partir desse ponto de vista, ficará explícita a influência do músico e do pensamento de Schopenhauer nas reflexões de Nietzsche, não só na formulação de sua metafísica de artista, mas, sobretudo, na sua crítica à racionalidade socrática e também à modernidade “erudita”.

³⁴ Cf., a este respeito, LASCH, M. *Aspiração e renúncia*. In: Revista Entre Livros, vol. 5. “A história do médico que faz um pacto com o Diabo em troca de conhecimento e poder é anterior à criação máxima de Goethe. O doutor Fausto provavelmente viveu no sul da Alemanha no século XV e se transformou em personagem de seus contemporâneos e de uma tradição literária que vai de Christopher Marlowe a Fernando Pessoa e Paul Valéry”.

³⁵ MOURA, M. *A reunião dos tempos*. In: Revista Entre Livros, vol. 5. P. 30.

³⁶ *Idem. Ibidem.*

³⁷ *Idem. Ibidem.*

³⁸ *Idem. Ibidem.*

O nosso trabalho é composto por quatro momentos fundamentais. Apresentamos, inicialmente, a influência de Wagner e Schopenhauer na concepção da sua metafísica de artista e, sobretudo, como esse tema se torna fundamental para a compreensão do socratismo em Nietzsche. Em seguida, a figura do Sócrates paladino da ciência é discutida em todos os seus desdobramentos. O Sócrates músico será, por sua vez, o objeto de estudo do terceiro momento, no qual apresentaremos essa possibilidade de contradição entre as visões nietzschianas de Sócrates. E, por fim, no intuito de desfazer esta possível contradição, defenderemos a ambivalência da figura de Sócrates em Nietzsche e como o nosso autor nutria, na realidade, certa admiração pelo filósofo grego. Para isso, será necessário discutir a diferença entre a figura de Sócrates e o socratismo que se segue após ele, em Nietzsche.

PARTE I

ARTE E CONHECIMENTO TRÁGICO NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

I – Wagner e Schopenhauer como precursores do tema do socratismo

“No seu riso louco, Aristófanes,
o comediógrafo, chorava sobre as ruínas da tragédia”
(Wagner, R. *A arte e a revolução*)

“Seu efeito [da música] é no todo semelhante ao das outras artes,
apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível”
(Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e como representação*, seção 52)

Trata-se bastante do tema da metafísica de artista em Nietzsche, tendo por base, sobretudo, as relações que o autor estabeleceu entre as denominadas pulsões artísticas da natureza, a saber, o apolíneo e o dionisíaco. O nosso objetivo nesse capítulo não é, nem de longe, o de retomar e desenvolver as argumentações nietzschianas acerca do apolíneo-dionisíaco e de esclarecer como elas mantêm com Wagner e Schopenhauer íntima relação de influência, senão o de apresentar Nietzsche em sua relação com os dois autores, como o ápice de um movimento que empreendeu fortes críticas à modernidade europeia, que propunha novos valores à civilização e que elegia a arte como substrato de uma nova cultura. Entender, pois, o valor que o nosso autor atribuía à tragédia grega, nos dará o necessário embasamento para a análise subsequente sobre a sua destruição pelo socratismo. Nietzsche, vale ressaltar, talvez seja o mais intrigante dos pensadores dessa linhagem, especialmente pela originalidade com que empreende sua crítica à modernidade. Não é o único, porém, a empreendê-la.

I.1 – Metafísica do trágico e romantismo

“Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. É com essa frase que Peter Szondi inicia o seu *Ensaio sobre o trágico*³⁹ e que foi eleita, não por acaso, para iniciarmos também o nosso texto. Szondi sustenta que a interpretação da tragédia se inaugura com a *Poética* de Aristóteles, pelo fato de que se tem nela, pela primeira vez, uma análise poética ou “poetológica” de tal gênero. É exatamente esse o ponto a ser ressaltado: com a *Poética*, Aristóteles “pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a *idéia* de tragédia”⁴⁰. Ainda quando o autor está indo além da obra de arte concreta – ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia –, resalta

³⁹ SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

⁴⁰ *Idem*. P. 23. Grifo meu.

Szondi, tal obra concentra a sua significação somente em relação à poesia, permanecendo num plano empírico no que diz respeito à sua doutrina da alma, isto é, não tem nenhuma relação com uma análise “ontológica” da mesma. A poética da época moderna, pois, “baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção de tal obra”. Tal história pode ser compreendida como “adoção, ampliação e sistematização” da *Poética*, ou até mesmo como “compreensão equivocada ou como crítica”⁴¹. A “filosofia do trágico” sobressai dessa zona de influência de Aristóteles pelas mãos de Schelling, sustenta o autor. Tal filosofia, deve-se reiterar, se desenvolve de maneira inteiramente não programática, atravessando o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma: “trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, caso se possa incluir nela Kierkegaard e não levar em consideração seus discípulos”⁴².

Nuno Nabais, no ensaio *Metafísica do Trágico*, explora o “significado da estética kantiana para a compreensão da arte e da crítica estética na cultura contemporânea”⁴³, analisando a radicalização da diferença entre uma *estética do belo* e uma *estética do sublime*. Tal radicalização tem um dos seus momentos fundadores precisamente no *Nascimento da Tragédia*, texto este que realiza, segundo Nabais, “a passagem ao limite das conseqüências da leitura schilleriana da *Crítica da Faculdade do Juízo*”⁴⁴. A tradição estética do NT é, de acordo com o autor, quase incompreensível fora da tradição da teoria do sublime, ao ponto de Nabais colocar em paralelo as duplicidades belo/sublime, de Kant, e apolíneo/dionisíaco, de Nietzsche. É imprescindível ressaltar que a interpretação nietzschiana do belo e do sublime de Kant é fruto de um primeiro desenvolvimento de tais noções por Schiller e, sobretudo, das

⁴¹ *Idem. Ibidem.*

⁴² *Idem.* P. 24. Pedro Süsskind, na página 11 do *prefácio* à tal obra, destaca a diferença entre as poéticas clássicas e a filosofia da arte do Idealismo alemão: “as poéticas clássicas, passando por Horácio, até a época do Iluminismo, resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopéia, um poema lírico ou um poema dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos. (...) Em outras palavras, as estéticas idealistas pensam a unidade dialética entre a forma e o conteúdo: épico, lírico e dramático como configurações próprias às manifestações do belo e do sublime”. E na página 17 apresenta a nova concepção de estética surgida a partir dessa nova visão: “assim, a noção de mimese é contestada, pois as obras de arte seriam não cópias de objetos da natureza, mas manifestações, no mundo sensível e na história, do que existe de supra-sensível, ou seja, do absoluto, do divino, daquilo que está para além das coisas naturais. A estética, no sentido geral de um campo de pensamento que tem a arte por objeto, deixa de ser ligada apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como algo distinto da reflexão epistemológica, e passa a ser compreendida propriamente como ciência do belo artístico e como *filosofia da arte*”.

⁴³ NABAIS, N. *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997. P. 32.

⁴⁴ *Idem. Ibidem.*

transformações das mesmas por Schopenhauer em “experiência paradigmática de acesso à visão pessimista da existência”⁴⁵. Trata-se, em última instância, de descobrir o Kant de Schopenhauer e de como Nietzsche se valeu da teoria do sublime schopenhaueriana para elaborar o seu par apolíneo-dionisíaco e desenvolver outras noções importantes do NT. Mas não é só. Deve-se entender também como Wagner se utiliza dessa mesma teoria, enquanto “ontologia do irrepresentável musical”, justifica Nabais, “uma vez que o verdadeiro ponto de origem de *O Nascimento da Tragédia* é a tese da condição sublime da música”. Essa tese foi apresentada pela primeira vez no *Beethoven* (1870), de Wagner, ensaio que analisaremos adiante. Com isso, apontamos aqueles que acreditamos serem os dois pólos da interpretação da tragédia futuramente desenvolvida por Nietzsche: por um lado, Aristóteles e a interpretação poetológica da tragédia, por outro, Kant e as interpretações acerca da teoria do belo e do sublime kantiana, que se inicia, sobretudo, com Schiller.⁴⁶

Como já mencionamos, devemos entender a empreitada nietzschiana de crítica à noção de trágico como produto de um período fecundo em análises sobre o tema, o que nos incita a apontar qual é esse contexto filosófico em que o nosso autor se situa. Para tanto, recorreremos ao texto de Roberto Machado, *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*⁴⁷, o qual nos permitirá explorar os principais precursores e impulsionadores da crítica nietzschiana a tal conceito e, sobretudo, situá-lo imediatamente ao lado de Wagner e Schopenhauer.

Nietzsche se insere num movimento cultural da Alemanha de reflexão sobre a modernidade, existente desde o século XVIII, e a sua crítica, de acordo com Machado, se constitui como a mais radical ao pensamento moderno⁴⁸ sobre o trágico. Tais discussões sobre

⁴⁵ *Idem*. Pp. 32-33.

⁴⁶ Nabais ressalta que, na visão de Habermas, a *Crítica da Faculdade do Juízo* adquire a condição de um verdadeiro manifesto da modernidade estética, transforma-se numa *utopia reguladora* com um alcance ao mesmo tempo prático e teórico. O juízo de gosto é ali descrito como “satisfação desinteressada e como objectivação (*sic*) de uma subjectividade (*sic*) auto-afirmativa”: “se é facto (*sic*) que no belo o comprazimento desinteressado na contemplação das formas do objecto (*sic*) revela sempre essa aspiração à partilha universal do sentimento que é fundadora de uma comunidade intersubjectiva (*sic*), o belo não esgota a estrutura da experiência estética. Promover esse sentimento do belo a paradigma da experiência estética seria esquecer que, ao lado da analítica do *belo*, Kant elaborou uma analítica do *sublime*, ou seja, a descrição das condições de possibilidade dessa outra experiência estética a que chamou ‘representação negativa’. O sublime é para Kant a impossibilidade de figuração no espaço e no tempo de um objecto (*sic*) colossal ou do infinito da potência enquanto pura ideia (*sic*).” NABAIS, N. *Op. Cit.* Pp. 18-19.

⁴⁷ MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁴⁸ Segue uma interessante discussão nas linhas iniciais do livro de Machado sobre a origem da *modernidade*. O autor considera, assim como Michel Foucault, que a noção de trágico só se inicia com Kant, uma vez que este põe em questão o espaço da representação em seu próprio fundamento, criando uma filosofia transcendental, em que o sujeito aparece como condição de possibilidade do saber empírico. Descartes, por muitos considerado

a modernidade que se passam na Europa se entrelaçam, na Alemanha, com uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais precisamente, a tragédia. Goethe é, segundo Machado, o grande expoente do projeto de criação de um teatro nacional, pelo seu extremo interesse no papel das artes e da literatura na sociedade. Schiller salienta a função do teatro sobre o espírito da nação, exaltando o seu conteúdo patriótico, o espírito nacional, o interesse do Estado e da elevada essência humana que se manifestava na tragédia grega, o que nos leva a entender que, segundo Schiller, dever-se-ia constituir um “palco nacional” na Alemanha, tal como na Grécia⁴⁹.

Winckelmann é quem instaura a idéia de um “nacionalismo cultural”, em meados do século XVIII, apresentando uma nova forma de se pensar os gregos: há a proposta de um novo ideal estético, baseado no conceito clássico de beleza. O estudo da arte grega deve ocorrer, segundo Winckelmann, a partir de um ideal de análise da obra em si, e não de um ponto de vista histórico. O privilégio dado por ele à pintura e, sobretudo, à escultura grega, tem a função de denunciar a decadência da arte do seu tempo. A lei suprema da arte é, para ele, a *beleza*. Desse modo, a valorização da beleza grega por Winckelmann diz respeito tanto à *natureza* grega, quanto à sua *arte*, com maior importância para a segunda:

“sem dúvida porque essa bela natureza foi de grande proveito para os escultores, pois os mais belos adolescentes dançavam nus no teatro, e as escolas dos artistas estavam situadas nos ginásios, onde os jovens faziam os seus exercícios nus; mas, principalmente porque a bela natureza representada pelos artistas era uma natureza idealizada, mais bela do que a realidade, uma natureza espiritual concebida pelo pensamento”⁵⁰.

Seguem-se, para Winckelmann, as duas leis da arte grega: i) reproduzir a natureza o melhor possível e ii) representar as pessoas parecidas e, ao mesmo tempo, mais belas do que são de fato. São os princípios da “nobre simplicidade e serena grandeza” e da “serenidade e simplicidade grega”, que representa magnificamente o *Laocoonte*⁵¹, como ressalta Machado. Winckelmann propõe uma “imitação da imitação” em relação aos gregos, no sentido de que se

como o introdutor da modernidade – por ter instalado a certeza representativa, um sujeito com *ego cogito* e a matematização da física –, inaugura, de acordo com Foucault, uma metafísica da representação e não propriamente uma filosofia da subjetividade. Habermas acredita que não o nascimento da modernidade, mas o momento em que ela se torna tema filosófico é o final do século XVIII: Hegel é o primeiro a elevar o processo de separação da modernidade à categoria de problema filosófico, enquanto Schiller, nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, constitui o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade.

⁴⁹ Machado salienta que Hegel considerava Goethe e Schiller os “nossos poetas nacionais”. Cf. MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 09.

⁵⁰ MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 11.

⁵¹ Notável grupo de estátuas em mármore em que o troiano, sacerdote de Apolo e, e seus filhos, são asfixiados por duas serpentes.

deveria imitar a imitação que os gregos faziam da natureza, tal como fizeram Michelangelo e Rafael⁵². Essa imitação dos antigos não é, entretanto, um fim em si mesmo, mas somente um meio para chegar a uma reprodução do real mais rapidamente do que pela observação direta e exclusiva da natureza. Não se trata, entretanto, de *copiar*, mas de imitar de maneira inteligente o *processo de criação* grego. Esse seria o único meio pelo qual os modernos conseguiriam chegar a uma obra de arte original. Os modernos tomariam os gregos como modelo e, dessa forma, chegariam também ao belo universal, por meio da imitação dos seus modos de produção. Winckelmann foi, portanto, o primeiro a dar ao classicismo alemão o seu ideal estético, defendendo a superioridade da arte grega e a necessidade de imitá-la. O autor expõe tais pensamentos na obra *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, de 1755.

Goethe foi profundamente marcado pelo projeto de Winckelmann, mas, ao contrário deste, amplia o horizonte da interpretação para o campo da poesia e da arte dramática e, desse modo, estende o escopo ao campo teórico e de composição de peças teatrais. Para Goethe, as leis da arte são atemporais e a natureza da arte é constante e imutável, motivos pelos quais ele admira e coloca os gregos em posição privilegiada, pois eles forneceram os instrumentos que possibilitaram identificar o belo em outras épocas e lugares: “quando procuramos um modelo, é preciso voltar sempre aos gregos antigos, cujas obras representam sempre o homem no que ele tem de mais belo”⁵³. A correspondência entre Goethe e Schiller é, segundo Machado, um grande documento do classicismo de Weimar, pois a Grécia é descrita nela como perfeição artística e modelo para os modernos.

Lessing, o principal representante da poética aristotélica no século XVIII alemão, é também o principal crítico do teatro francês do século XVII, sobretudo de Pierre Corneille, por empreender uma análise da *Poética* bem diversa daquela feita por este, uma vez que Lessing atribui um peso bem maior a Aristóteles do que Corneille havia atribuído, chegando ao ponto de comparar em termos de importância a *Poética* com os *Elementos* de Euclides⁵⁴.

⁵² Para ressaltar o talento de Rafael, Winckelmann distingue a beleza sensível (que diz respeito ao humano) da beleza ideal (esta, por sua vez, ao divino) e afirma que a segunda era o objetivo maior de Rafael: grandeza e serenidade de espírito.

⁵³ GOETHE, J. W. *Conversações com Eckermann*. In MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 21.

⁵⁴ Aristóteles define a tragédia no capítulo VI da *Poética* como a imitação de homens superiores que, por meio dos atores, suscitam *terror* e *piedade*, tendo por efeito a *purificação* (*catarse*) dessas emoções. O *medo* é definido no capítulo V da *Retórica* como uma “dor ou perturbação causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos destruir ou nos fazer sentir dor”. A *compaixão* é assim definida no capítulo VIII da mesma

Lessing terá um papel fundamental na elaboração de uma dramaturgia nacional e moderna na Alemanha, contrapondo Shakespeare a Corneille e atribuindo ao primeiro a qualidade de ser um poeta trágico infinitamente superior ao segundo. Seguindo a tendência de Winckelmann, o projeto de Lessing está profundamente ligado à Grécia. Na sua *Dramaturgia de Hamburgo* ele propõe uma dramaturgia nacional, com a criação do primeiro teatro fixo alemão e tenta fazer uma reconstrução, na Alemanha, da tragédia grega autêntica⁵⁵.

A tragédia passa, então, segundo Machado, a ter um sentido “ontológico”, ou seja, passa a expressar algo sobre o próprio ser ou sobre a totalidade daquilo que existe. A primeira análise ontológica de uma tragédia foi feita por Schelling, em 1795, ocasião em que é trabalhado o *Édipo Rei*. Hegel também analisa uma trilogia grega, a saber, a *Oréstia* (ou *Orestéia*) de Ésquilo.

Deve-se, ainda, destacar um segundo aspecto acerca do papel fundamental que teve Kant para os pensadores do trágico. De acordo com Machado, as análises ontológicas das tragédias têm por base as chamadas “antinomias” kantianas, na medida em que os autores modernos, a partir de Schiller, analisam o “dilema trágico” como a tentativa de superação ou reconciliação das oposições ou cisões estabelecidas por Kant entre: sujeito e objeto, beleza e verdade, intuitivo e especulativo, imediato e mediato, sensível e ideal, finito e infinito e, por fim, liberdade e necessidade. A tragédia constitui, assim, para a modernidade, o primeiro modelo do pensamento dialético. E quando se pensa sua relação com a filosofia de Kant, essa função da tragédia significa, segundo Machado, basicamente duas coisas:

“em primeiro lugar, que a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de ‘antinomia’, no segundo capítulo, ‘A antinomia da razão pura’, do livro II da ‘Dialética transcendental’ da *Crítica da razão pura*; em segundo lugar, que o conflito trágico apresentado pela tragédia foi pensado a partir da teoria kantiana do sublime, exposta na ‘Analítica do sublime’ da *Crítica da faculdade do*

obra: “dor causada por um mal visível capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando imaginamos que também nós, ou algum dos nossos, podemos sofrer e principalmente quando nos ameaça de perto”. O medo “tem lugar a respeito do nosso semelhante desditoso”, sendo uma emoção sentida pelo espectador em relação a que o ocorrido ao personagem possa ocorrer a ele, enquanto a compaixão “tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecimento”, pois trata do espectador perante o personagem que cai na infelicidade. A *catarse* será, pois, a transformação desse sofrimento em prazer. Tais noções não se esgotam de maneira tão simples – até mesmo porque Aristóteles não trata da noção de *catarse* em nenhuma outra obra, o que a torna ainda mais enigmática – mas foram assim expostas com o intuito de contrapor Corneille a Lessing. Para Corneille, é possível *catarse* sem compaixão, mas não sem terror, ao passo que, para Lessing, os dois afetos devem agir conjuntamente. Para o primeiro, a compaixão tem um papel secundário na *catarse*, enquanto que, para o segundo, a compaixão constitui o afeto trágico primordial, sendo o tema mais valorizado por ele na *Poética* ao ponto de definir a tragédia como um poema que excita a compaixão ou a ‘imitação de uma ação digna de compaixão’ (Cf. MACHADO, R. *Op. Cit.* Pp. 28-42).

⁵⁵ Cf. MACHADO, R. *Op. Cit.* Pp. 38-39.

juízo, por um deslocamento do privilégio que Kant concede à natureza, quando trata dos juízos de beleza e de sublime, para o campo da arte. O que, como veremos, vai possibilitar a tragédia ser pensada como uma arte que apresenta dramaticamente uma contradição⁵⁶.

Deve-se fazer menção, ainda, na nossa visão, à importância de Friedrich Schlegel (na verdade, dos irmãos Schlegel: Friedrich e August-Wilhelm) não só no movimento romântico alemão, mas, também, para Nietzsche. Ao lado de Winckelmann, Schlegel foi um ferrenho defensor da formação da Alemanha a partir da Grécia, afirmando que os modernos deveriam imitar os gregos: mas, para Schlegel, não se trata de uma cópia artificial do seu modo de produção, mas “a apropriação do espírito, do verdadeiro, belo e bom no amor, na inteligência e força ativa, a apropriação da liberdade”. Se em Winckelmann não há uma divisão muito clara entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo ele considerado o grande responsável pela formulação da visão apolínea na cultura clássica, Schlegel, por sua vez, “foi homenageado por Gundolf como sendo o pai da definição de dionisíaco nessa mesma cultura”. Cabe ressaltar que nesses dois autores ainda não há uma divisão clara entre o belo e o sublime como acontece em Kant⁵⁷.

Winckelmann foi, desse modo, quem deu início, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, a um estudo sobre gregos e a desenvolver uma idéia de construção da Alemanha. Lessing, na mesma época, iniciou uma reflexão sobre o teatro nacional independente do teatro francês clássico. Goethe e Schiller retomaram e aprofundaram as reflexões lessingianas, o segundo sob forte influência da filosofia de Kant, que se mantém viva até Nietzsche. Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer – este analisado adiante – vão além de seus antecessores, iniciam e desenvolvem um pensamento sobre o trágico que forma a tradição que chegará até Nietzsche, a mais célebre expressão de tal movimento e o motivo pelo qual fizemos essa breve retomada.

Após apontarmos tal contexto de pensamento sobre o trágico, deve-se destacar que só compreenderemos de maneira mais clara o primeiro livro nietzschiano e as suas influências mais imediatas, a saber, Wagner e Schopenhauer, se tivermos em mente todo esse movimento cultural que se passa na Alemanha anterior à sua produção filosófica. A ambição característica do último período de sua filosofia – de ser o primeiro filósofo trágico ou o inventor do

⁵⁶ *Idem*. Pp. 48-49.

⁵⁷ Sobre esse assunto, conferir o livro de Márcio Seligmann-Silva, *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2006. As citações acima se situam nas páginas 292 e 300, respectivamente.

ditirambo dionisíaco – só pode ser pensada se discernirmos o nosso autor desse movimento de idéias sobre o trágico e sobre a tragédia, que ocorria na Alemanha desde o início da modernidade e que não teve qualquer semelhante em qualquer outro país.

I.2 – A arte e a revolução e o Wagner revolucionário

A relação entre Wagner e a filosofia de Schopenhauer é marcada, no nosso ponto de vista, por dois momentos: o primeiro é datado de sua descoberta do pensamento budista de Schopenhauer, a partir da leitura do *Mundo*, em 1854, tornando-se adepto às idéias do autor; o segundo se trata do período de sua convivência com Nietzsche, no qual este influenciou profundamente a sua visão acerca do pensador. Já Nietzsche se depara, por acaso, em 1865, com a principal obra schopenhaueriana, no sebo em que era proprietário seu senhorio em Leipzig (Rohn) e confessa, na seção 2 de *Schopenhauer como educador*, que se enumerava entre aqueles que, ao lerem a primeira página de Schopenhauer, já sabiam que iriam ler todas as outras e que daria máxima atenção a cada palavra: “eu compreendi-o como se ele tivesse escrito para mim”. Wagner e Nietzsche, mesmo tendo descoberto o autor em momentos distintos, se influenciam mutuamente nas leituras que empreendem de Schopenhauer, a partir da ocasião em que se tornam amigos, tema a ser tratado adiante⁵⁸.

Por ora, o mais importante é sublinhar que a admiração de Nietzsche pelo músico é anterior à sua admiração pelo filósofo: ainda em 1858, na ocasião em que se mudara – devido à morte prematura de seu pai – para Naumburg e ganhara uma bolsa de estudos na *Königliche Landes-Schule Pforta*, seu interesse por Wagner foi despertado pela sociedade “Germânia”,

⁵⁸ A filosofia de Schopenhauer, como podemos perceber, não foi apresentada por Wagner a Nietzsche, fato importante, segundo Roger Hollinrake, na manutenção da relação entre os dois: “podemos facilmente imaginar o seu deleite ao descobrir em Wagner um entusiasta cuja compreensão dos preceitos se equiparava à dele e cujo senso de identificação com esses preceitos era igualmente irrestrito. Uma carta a Rohde, escrita um dia após o encontro de Leipzig, mencionou sua alegria ao ouvir Wagner falar de Schopenhauer com indescritível entusiasmo, como o único filósofo que tinha explorado a fundo a natureza da música. O rumo futuro da amizade foi amplamente determinado pela pronta apreciação de Wagner do discernimento com que Nietzsche contribuía para a discussão de seu tema favorito”. O “tema favorito” de Wagner era, segundo a carta citada por Hollinrake, “música e filosofia”, motivo fundamental pela influência schopenhaueriana na produção de Wagner. Cf. o notável livro de Roger Hollinrake, ao qual me referirei com frequência adiante: *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. O texto supracitado foi retirado da página 82.

formada pelos amigos de Naumburg: Wilhem Pinder e Gustav Krug. Seu encontro com o artista só correrá em 1868, quando já se encontrava em Leipzig⁵⁹.

Optamos por iniciar a nossa análise, não por acaso, pelos escritos de Wagner de seu período “revolucionário”, os assim denominados escritos de Zúrich⁶⁰ – sobretudo o primeiro deles, *A arte e a revolução*, de 1849 –, pois neles poderemos analisar, além do Wagner não schopenhaueriano, o Wagner que exerceu tamanha admiração em Nietzsche, ainda no período em que ele era objeto de estudo da sociedade “Germânia”. Vale ressaltar, de antemão, que a nossa análise girará em torno do Wagner *pensador* e não do *músico*, muito embora, de acordo com Iracema Macedo, as suas análises sejam a de um músico que, com grande habilidade argumentativa, defende suas idéias histórica e filosoficamente:

“no que diz respeito à pesquisa filosófica (...), a preocupação com o rigor, com a fundamentação dos fatos e mesmo com a precisão dos dados históricos não era tão relevante para o compositor. Wagner se aproxima da Grécia de uma forma criativa e inovadora. Seu pensamento insinua-se em várias áreas da cultura (música, política, teatro, religião) e se enriquece com essa variedade. Seu ponto de vista é necessariamente o de um artista, mas de um artista preparado para o debate de idéias”⁶¹.

Da análise desse primeiro escrito surgirá uma série de elementos muito importantes para a configuração não só das concepções nietzschianas sobre a arte, mas, também, de suas perspectivas históricas sobre a cultura europeia em geral. Héctor López⁶², talvez o comentador ao qual mais nos recorramos no nosso texto, afirma que os escritos revolucionários de Wagner têm a mesma importância na formação intelectual do jovem Nietzsche que o *Beethoven*, de 1870, ao qual, erroneamente, é atribuído quase que um protagonismo exclusivo quando se pensa nas relações entre Nietzsche e Wagner.

⁵⁹ Otilie, esposa de Hermann Brockhaus, o especialista zoroastriano e professor de sânscrito em Leipzig, foi convidada a conhecer Wagner durante sua visita em incógnito a Leipzig, entre 2 e 9 de novembro. Otilie não perdeu tempo e recomendou Nietzsche a Wagner, que atônito e deliciado, expressou o desejo de conhecê-lo. Nietzsche, aos 24 anos de idade, é, então, apresentado a Wagner, aos 55, na residência do professor Hermann Brockhaus, de quem o músico era cunhado. Vale lembrar que, depois de estudar na Universidade de Bonn, Nietzsche se muda para Leipzig com o seu professor Friedrich Ritschl, devido às fortes desavenças entre este e Otto Jahn. Cf. HOLLINRAKE, R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Pp. 230-233.

⁶⁰ Wagner permanece exilado em Zúrich, na Suíça, entre 1849 e 1859, e fazem parte desse período três importantes ensaios: *A arte e a revolução* (*Die Kunst uns die Revolution*), de 1849, *A obra de arte do futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) e *Ópera e drama* (*Oper und Drama*), ambos de 1850.

⁶¹ SILVA, I. M. M. *A arte e a revolução em Richard Wagner*. In: Virginia Figueiredo; Rodrigo Duarte; Imaculada Kangussu. (Org.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005, v. 1. P. 268.

⁶² LÓPEZ, H. J. PÉREZ. *Hacia el Nacimiento de la Tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica, 2001.

Seguindo a idéia de López, o nosso objetivo é mostrar a assimilação de Wagner por Nietzsche como um complexo processo, que vai muito além do argumento do deslumbramento e da admiração incondicional do jovem Nietzsche em relação ao artista. O aprofundamento nesse texto nos permitirá perceber como Nietzsche herda uma visão da história e assume uma perspectiva crítica sobre a cultura ocidental, igual àquela do Wagner revolucionário, um fator visível, segundo López, no radicalismo similar que caracteriza o pensamento do jovem Nietzsche.

No capítulo 1 de *A arte e a revolução*⁶³, Wagner apresenta o principal foco do seu texto, empreendendo uma forte crítica à cultura moderna, responsável pela desvalorização do artista:

“se, ainda há pouco, um artista apreciado estava habituado a receber das classes confortavelmente despreocupadas da nossa próspera sociedade um salário de ouro e podia aspirar uma vida igualmente despreocupada e confortável em troca dos seus produtos de agrado público, há-de (*sic*) ser-lhe difícil ver-se hoje em dia repellido por mãos fechadas e receosas e ficar dependente das obrigações de um salário”⁶⁴.

Segue-se à desvalorização do artista um novo tipo de arte que, segundo Wagner, é uma arte comercial, que assustadoramente não prioriza a prática artística em si mesma, mas que segue as exigências financeiras. A arte deve ser, para o autor, o resultado da vida social, de uma produção social, e não uma tarefa encomendada. Para entender a arte como resultado de um processo social, Wagner acredita que seja necessário percorrer os principais momentos da história da arte européia. É nessa empreitada que ele vai se recorrer aos gregos, tarefa do capítulo 2.

Neste capítulo, Wagner descreve os festivais gregos e o seu significado para os homens. Para o autor, é impossível dar um passo sequer na arte moderna sem se recorrer aos gregos, uma vez que o desenvolvimento das artes européias se iniciou com eles. Devemos ter em mente, desde já, que a relação estabelecida por Wagner com a arte grega não é a de uma *imitação*, mas de uma fonte a partir da qual os alemães irão buscar os modelos de civilização e cultura ideais⁶⁵. Nietzsche, ressalta López, acolherá esse modo de entender os gregos de

⁶³ WAGNER, R. *A arte e a revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 2000. O texto original de Wagner não é dividido em capítulos. Talvez por opção metodológica, a tradução portuguesa desse texto tenha considerado devida tal divisão (muito embora não teça qualquer comentário a esse respeito na Introdução à tradução).

⁶⁴ *Idem*. P. 34.

⁶⁵ Cf. LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* P. 93. Iracema Macedo diz, a esse respeito, que “não se trata de propor um retorno aos gregos. Segundo ele, com a visão histórica atual, os modernos sabem o que os gregos não sabiam e o

Wagner, caracterizando-se, assim, como um dos últimos herdeiros dessa tradição. A Grécia antiga, de acordo com Wagner, depois de ultrapassada a rudeza inicial herdada da pátria asiática, encontrou em Apolo a sua expressão, “o deus principal, o deus nacional das tribos helênicas”⁶⁶. A natureza de Apolo era de tal modo grega que, segundo o autor, o deus seria, afinal, a expressão do próprio povo grego.

Ésquilo é, para Wagner, o grande tragediógrafo grego⁶⁷ e em suas obras quem estava presente era tão somente Apolo, o deus da beleza e da força. Jamais seria aquela “imagem de efeminado dançarino das musas que só a arte escultórica, tardia e mais dada à voluptuosidade, nos legou”⁶⁸. Apolo é, assim, estabelecido pelo autor como o deus celebrado nos dias da apresentação trágica: “era assim a obra de arte grega, Apolo transformado em arte real e viva. Era assim o povo grego no aspecto mais elevado da sua verdade e da sua beleza”⁶⁹. Embora Nietzsche concorde com Wagner quanto a Ésquilo, esse é, sem dúvida, um dos pontos de contraste entre Wagner e o Nietzsche do NT: enquanto o primeiro concebe Apolo como o principal deus grego, sobretudo como o deus das tragédias esquilianas, o segundo concebe Dionísio, exatamente aquele deus wagneriano da “rudeza asiática”, como o principal deus grego e lhe dá a posição principal na tragédia, em sua união com Apolo.

Wagner considera o drama como a obra de arte mais elevada que nos é possível conceber, na qual quem impera é, como apontamos, Apolo: “no drama grego, os feitos dos deuses e dos homens, os seus sofrimentos e alegrias, anunciados de modo grave ou jubiloso na essência superior de Apolo (...), tornavam-se coisa palpável, real”⁷⁰. Assim como Nietzsche defenderá mais tarde contra Schopenhauer, Wagner já anuncia a tragédia com um sentido *afirmativo* da vida, pois a entendia como a “expressão em que os ouvidos e os olhos, a inteligência e o coração, tudo captavam e percebiam como vida e realidade, tudo viam de

que precisamente resultou no declínio do mundo grego. Para evitar a decadência será necessário, segundo Wagner, reconhecer a dignidade de todos, reconhecer que todos têm direito ao exercício da liberdade, da beleza e da força” (SILVA, I. M. M. *A arte e a revolução em Richard Wagner*. In: Virginia Figueiredo; Rodrigo Duarte; Imaculada Kangussu. (Org.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005, v. 1. P. 273).

⁶⁶ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 37.

⁶⁷ Mais adiante, o autor vai colocar também Sófocles ao lado de Ésquilo. Não há nesse texto, menção à poesia dramática de Eurípides.

⁶⁸ WAGER. *Op. Cit.* P. 38.

⁶⁹ *Idem.* P. 41.

⁷⁰ *Idem.* P. 40.

facto (*sic*), o físico e o espiritual, que, desse modo, não eram apenas um trabalho da imaginação”⁷¹.

Wagner entendia que o público grego via na arte uma fonte primordial, dando extrema importância à celebração das tragédias. Qualquer tarefa cotidiana, trabalho ou até mesmo as guerras eram suspensas nos dias das representações cênicas. Esse é, segundo o autor, o valor incomparável que os gregos atribuíam à tragédia, cuja suma expressão está no *Prometeu*:

“um povo que vinha reunir-se perante a mais arrebatadora das obras de arte e assim apreender-se a si próprio, compreender a acção (*sic*) que vivia, identificar-se com o seu próprio caráter e fundir-se com o corpo social e com o seu deus na mais íntima unidade, para deste modo reviver, agora em nobre e profunda serenidade, a mesma essência que ainda há pouco subsistia na agitação inquieta e na individualidade fragmentada”⁷².

Como podemos perceber, Wagner empreende uma descrição dos festivais gregos como o momento de união de todos os homens e do deus, distanciando-se daquela unidade fragmentada. O coro, para Wagner, tinha um papel preponderante na tragédia. Era ele quem marcava, no palco, o momento de reencontro do homem com si mesmo e com sua natureza, além do reencontro com “os mais nobres elementos da essência geral do conjunto da nação”⁷³. Essa análise nos remete bastante àquela executada por Nietzsche no NT, na qual o autor se utiliza de uma noção de tamanha importância para essa obra. Trata-se do termo *Ur-Eine* (“Uno primordial”), usado por Nietzsche para designar o momento em que os indivíduos se livram do *principium individuationis*, o princípio de individuação, e se unem num “todo”, no qual o conjunto dos indivíduos isolados se sente em tamanha harmonia ao ponto de se reconhecerem como um único corpo, uma vez que se encontravam religados à sua fonte primordial, a natureza. E esse fenômeno só era possível, segundo Nietzsche, na realização dos festivais gregos. Como podemos perceber, a análise da obra de Wagner nos permite ponderar e, por ora, apontar questões fundamentais do jovem Nietzsche. Este, a bem da verdade, formula tais questões com ilustre originalidade, mas elas encontram suas raízes, conforme se percebe, para além de textos extremamente trabalhados nesse intuito como, por exemplo, *Ópera e Drama e Beethoven*.

Wagner termina esse capítulo desejando a possibilidade de um deus grego por apenas algumas horas, para que se sinta cativado à vida, que vem sendo maltratada na modernidade:

⁷¹ *Idem. Ibidem.*

⁷² *Idem. P. 42.*

⁷³ *Idem. P. 43.*

“o espírito grego que ainda hoje nos bafeja e nos cativa, levando-nos a desejar mais a possibilidade de algumas horas da vida de um homem grego frente à obra de arte trágica que toda eternidade de um deus não grego”⁷⁴. Essa questão está intimamente relacionada com o próximo capítulo.

No capítulo 3 Wagner vai tratar, pois, de um tema que nos é muito caro, a saber, o tema do declínio da tragédia e o coloca como produto da ascensão do cristianismo e da filosofia. Para o autor, o declínio da tragédia coincide precisamente com a desagregação do Estado ateniense e a desintegração do espírito coletivo que havia nos gregos, transformando-se, de acordo com Wagner, em “mil e uma tendências egoístas”⁷⁵. A luta que se segue ao declínio da tragédia se dá entre um “impulso artístico” próprio aos gregos e uma filosofia que “reflectia (*sic*) sobre as causas da transitoriedade da beleza e do vigor humanos”⁷⁶, com a vitória sendo selada pela última: “os dois milênios que transcorreram desde o ocaso da tragédia grega até aos nossos dias não pertencem à arte, mas sim à *Filosofia*”: “no seu riso louco, Aristófanes, o comediógrafo, chorava sobre as ruínas da tragédia”⁷⁷. Observemos como a construção argumentativa de Wagner parece ter grande influência sobre o nosso autor: Nietzsche atribui o fim da tragédia à ascensão da tendência racional-socrática e se considera o responsável, no EH, pelo fim de dois mil anos de “anti-natureza”. O filósofo, em linhas gerais, mantém a idéia de um declínio da arte e da cultura artística grega em paralelo à idéia da ascensão da cultura racional, deve-se destacar, promovida pela filosofia. O músico não atribui claramente a um personagem o fim da tragédia, mas Nietzsche é veemente na seção 12 do NT: “também Eurípides foi, em certo sentido, somente máscara: a divindade, que falava por sua boca, (...) era (...) um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES”⁷⁸. E acrescenta em seguida: “eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia foi abaixo”⁷⁹. O tema do Sócrates aniquilador da tragédia será objeto de uma análise minuciosa no capítulo 3 do nosso texto.

Os romanos tentam, de acordo com Wagner, “importar” a arte grega, mas não são capazes de trazer à cena a figura fundamental da tragédia grega, a saber, o *mito trágico*:

⁷⁴ *Idem. Ibidem.*

⁷⁵ *Idem. P. 44.*

⁷⁶ *Idem. Ibidem.*

⁷⁷ *Idem. Ibidem.*

⁷⁸ NT, seção 12. Página 79 da tradução brasileira.

⁷⁹ *Idem. Ibidem.*

“os romanos, cuja arte nacional muito cedo se inclinara perante o influente desenvolvimento das artes gregas, chamaram para seu serviço arquitectos (*sic*), escultores e pintores gregos, e os seus homens de letras cultivaram a retórica e a versificação gregas. Contudo, nos grandes teatros populares romanos não tinham entrada os deuses e heróis do mito, nem a liberdade dos dançarinos e dos cantores do coro sagrado, antes eram bestas ferozes, leões, panteras e elefantes, que se dilaceravam perante o anfiteatro para agrado dos olhos, eram gladiadores, escravos treinados no exército da força e da destreza, que exibiam os seus últimos estertores para encanto dos ouvidos”⁸⁰.

Com isso, Wagner, além de reafirmar o fim da cultura artística grega, extingue qualquer possibilidade de retomada ulterior. A definição de arte para o autor enfatiza ainda mais esse aspecto: “arte é a alegria de ser, é júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que se pertence. Pelo contrário, nos finais do Império Romano vigorava o desprezo-próprio, a repulsa pelo carácter visível da existência, o horror face à sociedade”⁸¹. Ao desprezo do coletivo e da existência pelo individual, Wagner atribui um só fenômeno, o cristianismo: “a expressão deste estado de coisas não podia ser, portanto, a *arte*. Tinha que ser o *cristianismo*”⁸². Este vai ser entendido pelo autor como a negação da vida em prol de um ideal superior, ascético, desprezando o corporal, o mundano, tema importante também na filosofia derradeira de Nietzsche, na qual ele define o cristianismo como “um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá”, conforme afirma na seção 5 da *Tentativa de autocrítica*. Se Wagner iniciou seu texto contrapondo a cultura grega à cultura operística moderna, estabelece, com esse tema, uma segunda contraposição: arte grega, visão grega de mundo, *versus* cristianismo. O autor ainda trata de outro contraste importante nesse capítulo, a saber, entre os gregos e a modernidade, entre o homem grego, o artista, e o homem moderno, o civilizado.

O homem moderno civilizado não é nada mais que o símbolo da decadência impregnada na sociedade pelo cristianismo. O homem grego, que valorizava a natureza, se escandalizaria ao perceber a renúncia da mesma pelos cristãos modernos: “o homem grego, livre, colocando-se a si mesmo no ponto culminante da natureza, pôde criar a arte a partir da sua alegria de ser homem. O cristão, rejeitando-se a si mesmo e à natureza, só podia sacrificar ao seu deus sobre o altar da renúncia”⁸³. A arte, acrescenta Wagner, “é a mais elevada actividade (*sic*) de um homem que desenvolveu em si a beleza sensível e que é capaz de se

⁸⁰ WAGNER, R. *Op. Cit.* Pp. 45-46.

⁸¹ *Idem.* Pp. 47-48.

⁸² *Idem.* P. 48.

⁸³ *Idem.* P. 50.

achar em uníssono com a natureza e consigo mesmo”⁸⁴. Um cristão, ao contrário, “que quisesse criar uma obra de arte capaz de corresponder verdadeiramente à sua fé teria que ir buscar a vontade à essência do espírito abstracto (*sic*), à graça divina, para aí encontrar o seu instrumento”⁸⁵.

O trecho que se segue revela o caráter revolucionário do Wagner do período em questão, quando ele trata da relação entre arte e política nos gregos e nos romanos, empreendendo, sobretudo, uma dura crítica à política moderna, como originada nos cristãos romanos:

“enquanto o homem grego se reunia nos anfiteatros gregos durante poucas horas, contudo plenas do mais profundo conteúdo edificante, o cristão entregava-se uma vida inteira à clausura do mosteiro. De um lado o juízo das assembléias, do outro o da Inquisição. O Estado orienta-se no primeiro caso para uma democracia sincera, no segundo para o absolutismo mais hipócrita”⁸⁶.

A negação do valor sensível da vida pelo cristianismo não é poupada pelo autor, que afirma a alegria da atividade artística como a alegria própria do existir:

“o viver real, cujas raízes mergulhavam em costumes nacionais dotados de nobreza e de uma graciosidade própria, foi-se tornando sórdido e vicioso, precisamente porque lhe não era permitido alimentar dentro de si o impulso artístico com a alegria de ser, com a alegria da atividade sensível, e porque, pelo contrário, toda atividade espiritual tinha que se orientar pelo Cristianismo, que recusava radicalmente qualquer alegria de viver, representando-a como coisa maldita. A poesia cavalheiresca foi a hipocrisia séria do fanatismo, o delírio do heroísmo: *impunha convenção à natureza*”⁸⁷.

Ora, como podemos perceber, o último trecho, com o qual termino o comentário ao terceiro capítulo, apresenta outra questão que será fundamental para Nietzsche: o “ímpor convenções à natureza”, tarefa atribuída no NT a Sócrates e alvo de uma de suas mais contundentes críticas ao socratismo.

A arte que, segundo Wagner, havia sofrido grandes alterações e se tornado contrária à sua natureza pelas mãos do cristianismo, toma um rumo ainda pior na modernidade: acaba por “se vender de corpo e alma (...) a (*sic*) *indústria*”⁸⁸. No capítulo quatro, o autor critica, pois, a arte moderna enquanto arte industrial. Wagner afirma que a arte do mundo civilizado, cuja

⁸⁴ *Idem. Ibidem.*

⁸⁵ *Idem. P. 51.*

⁸⁶ *Idem. Ibidem.*

⁸⁷ *Idem. Pp. 53-54. Grifos meus.*

⁸⁸ *Idem. P. 56.*

essência reside na indústria, tem como finalidade moral o lucro financeiro e como eficácia estética o entretenimento dos entediados. Está subjugada à especulação financeira,

“toma de empréstimo dos restos mortais do convencionalismo cavalheiresco medieval uma elegância destituída de ânimo e, ostentando um espírito cristão que não desdenha das migalhas dos pobres, digna-se a descer do seu pedestal até às regiões mais baixas do proletariado, sempre pronta a desumanizar, para desmoralizar, para castrar, onde quer que o veneno do seu sangue consiga introduzir-se”⁸⁹.

Na modernidade, a arte tomou, de acordo com o autor, um caráter cotidiano, destituído de sentido e contrário à natureza do homem. Essa arte não é nada mais, reflete Wagner, que a expressão do homem moderno. Assim como a arte grega era representante da mais pura vivacidade do espírito de seu povo, a arte moderna é marcada pelo florescimento “da podridão de estado de coisas vazio, destituído de espírito e contrário à natureza”⁹⁰. O teatro moderno “limita-se a fornecer um espaço complicado para uma apresentação atraente de factos (*sic*) cênicos isolados, superficialmente interligados, defeituosamente artísticos ou, para ser mais exato, artificiosos”⁹¹. O poeta moderno está preocupado, sobretudo, em obter lucros e ceder ao luxo de uma pequena classe abastada. A própria separação moderna entre o *dramático* e a *ópera* é um signo, segundo Wagner, da incapacidade em que se encontra a arte cênica de seu tempo para efetuar a “unificação dos diversos ramos estéticos numa expressão mais elevada e mais perfeita, ou seja, na verdadeira arte dramática”⁹². Surge aqui a noção wagneriana de uma obra de arte única, indivisível e grandiosa, a verdadeira arte dramática, a qual Wagner vai desenvolver e denominá-la de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). O espectador moderno está em busca de distração e de divertimento, depois do cansativo dia de trabalho. Afirma Wagner que “se o príncipe vai ao teatro depois de um trabalhoso banquete, o banqueiro após laboriosas especulações financeiras e o operário na sequência (*sic*) de um cansativo dia de trabalho, o que procuram há-de (*sic*) ser distração, divertimento e convívio em vez de novas preocupações e excitações”⁹³. O autor conclui que a situação lamentável é reflexo da “decadência civilizada”, da “imbecilidade cristã em versão moderna”. Nietzsche não vai tratar do cristianismo em seu primeiro livro, mas boa parte dessa discussão se mantém no NT, sob a

⁸⁹ *Idem*. Pp. 59-60.

⁹⁰ *Idem*. P. 60.

⁹¹ *Idem*. P. 61.

⁹² *Idem*. Pp. 61-62.

⁹³ *Idem*. P. 63.

forma do tema da introdução, por Eurípides, de uma nova arte, para a qual o público era necessariamente diferente do público “autenticamente” grego.

No capítulo 5, Wagner volta ao tema das artes grega e moderna e tece uma comparação entre elas. A arte grega era, seguindo a idéia do autor, uma arte pública, com um caráter assaz profundo na consciência popular⁹⁴. Tratava-se de uma celebração religiosa, na qual os deuses ofereciam a sua sabedoria ao povo e, deve-se frisar, o povo realmente participava das celebrações. Já na consciência laica moderna, são a “pura contradição” e a negatividade aquelas que atravessam a arte, num espaço em que, dominado somente pelos ricos, é proibido manter qualquer relação com a religião. Quanto à fonte de suas artes, Wagner afirma que os gregos iam buscar os seus materiais nos “produtos mais elevados da cultura comunitária”, enquanto os modernos iam buscá-los na “barbárie social mais acabada”⁹⁵. Quanto à educação para a arte, “o homem grego fazia dele, no plano do corpo como no do espírito, desde a infância, um verdadeiro objeto da actividade (*sic*) artística e do prazer estético”⁹⁶; já a educação moderna, na maioria dos casos meramente orientada, de acordo com o autor, na perspectiva do lucro industrial, “dá-nos uma satisfação idiota e simultaneamente orgulhosa da nossa inaptidão artística e ensina-nos a procurar os objetos da experiência estética fora de nós, aproximadamente com o mesmo tipo de desejo com que o depravado procura junto de uma prostituta um fugaz prazer amoroso”⁹⁷. No que diz respeito à relação que mantinham com a arte, Wagner ressalta que os gregos eram ensinados a representar, cantar e dançar e, portanto, sentiam um imenso prazer interior ao se verem representados no palco: “estar à altura desse prazer, pela beleza e pela formação pessoais, era muito justamente uma honra”⁹⁸. Na modernidade, manda-se amestrar uma porção do proletariado existente em todas as classes para a distração do público e “as fileiras do pessoal que se apresenta nos

⁹⁴ López ressalta que ser a expressão pura da consciência popular significa, para Wagner, um resultado inalterado da natureza humana. Dessa forma, Wagner identifica, de acordo com o autor, a natureza humana e social da pessoa como dois momentos inseparáveis, sem dar nenhuma explicação dessa unidade. Assim, pela primeira vez, destaca López, Wagner interpreta a arte grega com os conceitos da filosofia de Ludwig Feuerbach, para afirmar que quando a natureza humana é expressada em toda sua profundidade, então a arte é expressão de toda comunidade popular. Sobre a recepção da filosofia de Feuerbach, López afirma que Wagner, por influência deste, eleva o conceito de egoísmo, presente nesse texto, como um dos sintomas principais da decadência da cultura. Além disso, vem de Feuerbach a crítica exacerbada ao cristianismo e ao desenvolvimento exacerbado do intelectualismo. Cf. LÓPEZ, H. *Op. Cit.* Pp. 96-97.

⁹⁵ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 70.

⁹⁶ *Idem. Ibidem.*

⁹⁷ *Idem.* Pp. 70-71.

⁹⁸ *Idem.* P. 71.

teatros tornam-se um viveiro de vaidades mesquinhas onde vigora o desejo de agradar a qualquer preço e, em certas circunstâncias, a perspectiva de lucro rápido e abundante”. Sendo assim, a recompensa que o grego recebia do seu teatro era o *prazer*, enquanto a do moderno é o *salário*: “estamos então em condições de caracterizar com rigor a diferença essencial: a arte pública dos Gregos era de facto (*sic*) arte, ao passo que a nossa é *salariato* artístico”⁹⁹. Como podemos perceber, a arte grega não é considerada por Wagner um *trabalho*, como acontece na modernidade, a qual possui um grande caráter utilitário e é como uma “máquina” de produção – obrigatória – de satisfação.

A condição do homem moderno é, segundo Wagner, fruto do cristianismo. Para tratar desse assunto, deve-se ter em mente, no nosso ponto de vista, que a leitura wagneriana do cristianismo é muito próxima da que Nietzsche vai empreender sobre Sócrates no NT, se entendermos que o deus do cristianismo tem a mesma função que a razão tem para Sócrates, a saber, uma forma de se desviar do terreno em prol de um ideal superior. Wagner assinala que, para o cristianismo, os objetivos do homem são totalmente alheios à vida terrena e concentram-se em Deus, “num deus absoluto e exterior ao mundo dos homens”¹⁰⁰. A relação direta do cristão com a vida se dá, de acordo com o autor, somente para a satisfação das necessidades mais imediatas, até o momento em que Deus o livre desse “fardo”: o cristão só pode justificar sua atividade sensorial a partir da idéia de conservação da vida. O ideal cristão é muito útil, segundo Wagner, para manter os operários trabalhando de maneira desumana nas fábricas, até o momento em que “as celestiais constelações empresariais se decidam pela piedosa necessidade de o dispensar (*sic*) para um mundo melhor”¹⁰¹. O cristianismo tornou, de acordo com Wagner, todos os homens igualmente em escravos, justificando tal escravidão através do seu ideal ascético, enquanto que, para os gregos, a escravidão não era algo natural, mas algo adquirido pelo destino (pelo fato de ser bárbaro):

“e assim temos continuado todos escravos. A nossa única consolação é saber que de facto (*sic*) o somos. Escravos que em tempos foram desaconselhados pelos apóstolos cristãos e pelo Imperador Constantino a suportar neste mundo um presente de miséria para ganhar em troca um além melhor”¹⁰².

⁹⁹ *Idem. Ibidem.* E Wagner acrescenta adiante: “não podemos, pois, admirar-nos ao verificar que também a arte anda em busca de dinheiro, porque tudo luta pela sua liberdade, tudo tende para o deus que lhe é próprio, e o deus do nosso tempo é o dinheiro, tal como nossa religião é o lucro” (*Idem.* P. 78).

¹⁰⁰ *Idem.* P. 73.

¹⁰¹ *Idem.* P. 74.

¹⁰² *Idem.* Pp. 77-78.

Wagner retoma nesse capítulo o tema do declínio da tragédia, situando o seu primeiro momento na derrota de Ésquilo para Sófocles. A tragédia, obra de arte por excelência, “foi perdendo cada vez mais a sua qualidade de expressão da consciência pública”¹⁰³, desmantelando suas artes constitutivas em artes individuais: “a retórica, a pintura, ou a música abandonaram o bailado unitário em que se moviam para seguirem cada uma o seu próprio caminho e se desenvolverem por conta própria, sujeitas a uma solidão necessariamente egoísta”¹⁰⁴. A principal consequência desse desmantelamento estava presente até a modernidade, muito embora grandes artistas do renascimento tenham tentado retomar a unidade da obra de arte grega. Para tanto, seria necessária, de acordo com Wagner,

“a grande Revolução da humanidade, cujo longínquo início reduziu a ruínas a tragédia grega (...). Porque só a Revolução pode fazer nascer dos seus mais profundos fundamentos, com renovada beleza, mais sentido social e nobreza, aquilo que tiver conseguido arrancar ao espírito conservador de períodos anteriores, detentores de uma cultura mais bela mas também mais limitada”¹⁰⁵.

Wagner tece, no capítulo 6, uma descrição sobre como se dará tal *revolução*, para devolver à arte a sua originalidade, o seu sentido de unidade. O autor ressalta que a obra de arte do futuro (*das Kunstwerk der Zukunft*) tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Como já ressaltamos anteriormente, Wagner faz questão de deixar claro que tal empreitada não tem como objetivo uma reprodução da arte grega, até mesmo porque “sabemos hoje o que os gregos não sabiam e que resultou precisamente na sua queda”¹⁰⁶. Wagner define claramente os seus objetivos de tal revolução: (i) “mostrar-nos que temos que ser capazes de amar todos os homens para podermos amarmo-nos a nós mesmos, para conseguirmos voltar a experimentar alegria em nós próprios”; (ii) “libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salaríato generalizado e da alma pecuniária que o faz viver”, para (iii) “nos elevarmos ao plano de uma humanidade livremente criadora e dotada de uma alma universal radiante”; e, por fim, (iv) “deixar o esforçado fardo do trabalho quotidiano na indústria para nos tornarmos todos homens fortes e belos, senhores de um mundo transformado ele também em fonte inesgotável do mais elevado gozo artístico”¹⁰⁷.

¹⁰³ *Idem.* P. 80.

¹⁰⁴ *Idem.* Pp. 80-81.

¹⁰⁵ *Idem.* Pp. 82-83.

¹⁰⁶ *Idem.* P. 85.

¹⁰⁷ *Idem.* Pp. 86-87.

O autor se coloca a questão de como fazer tal revolução em uma sociedade que valoriza mais o dinheiro, o lucro e as máquinas que o próprio homem. A resposta de Wagner é emblemática: “quando um médico e o seu saber acadêmico (*sic*) não encontram remédio, o nosso desespero costuma levar-nos de volta à *natureza*”¹⁰⁸. A revolução se dará, então, como uma volta àquilo que é intrínseco ao homem, à sua natureza – “a única fonte perpétua da vida”¹⁰⁹, que vem sendo negada desde o cristianismo. A natureza e, de acordo com Wagner, somente ela, deve ditar a cultura e a civilização, jamais o contrário. O fundamental a entender nesse contexto é que o processo que leva à revolução é uma resposta da natureza ao desenvolvimento de uma cultura inimiga do homem, isto é, de uma cultura em que o homem nega a si mesmo. Dessa forma, pondera o autor, uma revolução da arte, pois só ela tem a força de promover tal movimento, é também uma revolução do trabalhador, uma vez que este já não aceita mais a justificativa “ascética”, de sua existência:

“nada nos impede, portanto, de reconhecer que nesse estado futuro os homens se terão libertado da sua última superstição, ou seja, da negação da natureza. Porque esta é a superstição que, até hoje, tem levado o homem a considerar-se instrumento de um objectivo (*sic*) exterior a si próprio”¹¹⁰.

Um dos aspectos fundamentais da revolução é, segundo Wagner, a educação. Esta deve se voltar para aquilo que é próprio à arte, diferentemente dos cristãos, que educam os seus filhos para a continência e para a humildade, e dos súditos do Estado, que são preparados para ganhar dinheiro na indústria. A educação das crianças deve ser, portanto, aquela que as prepara para viver a vida com alegria, para celebrar a vida. A indústria deixará, segundo o autor, de ser a dona de nossos destinos para passar a estar a nosso serviço e será natural o homem colocar como objetivo de sua vida a alegria e que eduque os seus filhos com esse intuito. E o único caminho possível para esse fim é a arte:

“a educação, podendo assentar assim na aprendizagem da força individual e no cultivo da beleza do corpo, estimulada pelo amor sincero à criança e pela alegria de fazer crescer nela essa beleza, será então puramente artística e cada indivíduo chegará a ser, à sua maneira, um verdadeiro artista”¹¹¹.

As tragédias serão, portanto, as festas da humanidade: “nelas o homem livre, forte e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua

¹⁰⁸ *Idem.* P. 87.

¹⁰⁹ *Idem. Ibidem.*

¹¹⁰ *Idem.* P. 91.

¹¹¹ *Idem.* Pp. 94-95.

entrega total e poderá, então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor”¹¹².

Wagner termina o seu ensaio fazendo um convite à civilização européia, a se livrar da indústria por meio da arte. E que se livre, em primeiro lugar, da arte industrial. Tal libertação deve começar pelo teatro, pois ele é, segundo o autor, a instituição artística mais abrangente e mais influente. Wagner faz, na verdade, uma espécie de panfleto de sua revolução, nesse capítulo. Argumenta que a sua tese jamais pode ser chamada de utopia, pois não há nada mais utópico e hipócrita que a civilização cristã moderna, pois “sofrem, mentem, caluniam, afundados numa vida repugnante e numa mentalidade sórdida, essa sim, utópica, incapaz de ganhar realidade, porque produto de uma imaginação doente”¹¹³. E acrescenta adiante: “se a história conhecer uma verdadeira utopia, um ideal de fato inatingível, foi sem dúvida com o cristianismo. Porque o Cristianismo mostrou e continua a mostrar com toda a clareza que os princípios que ensina não são realizáveis”¹¹⁴. O autor ainda faz um chamado a todas as classes, aos amantes das artes, aos homens de Estado honestos, e, por fim, aos filhos de todas as classes e sociedades que padeçam como ele desse sofrimento, para que se juntem e levem a cabo esse projeto.

Depois da análise do primeiro dos três textos revolucionários de Wagner, fica clara a importância que ele exerceu nas reflexões do jovem Nietzsche. Reiteramos que não é o nosso objetivo trabalhar em profundidade Wagner e Schopenhauer, senão de apresentá-los como influências imediatas na produção inicial de Nietzsche. Assim sendo, ressaltamos que além do tema da “revolução”, que voltará em Nietzsche nas seções finais do NT, nas quais o autor atribui tal empreitada a Wagner, existem temas nesse texto de extrema relevância para Nietzsche: o da análise dos gregos como o povo que mantinha com a arte uma relação íntima, o tema do declínio da tragédia, a crítica ao ideal ascético que surgiu logo após o declínio desta e, por fim, a crítica à cultura moderna como produto industrial. Deve-se destacar, ainda, o importantíssimo tema da tragédia como a “obra de arte total”, retomado claramente por Nietzsche nos seus primeiros escritos, sobretudo no *Drama musical grego*. López, por sinal, sustenta que o núcleo da recepção estética wagneriana é a idéia da *Gesamtkunstwerk*, desenvolvida por Wagner em *Ópera e drama* e que gira em torno de uma concepção de

¹¹² *Idem*. P. 95.

¹¹³ *Idem*. P. 98.

¹¹⁴ *Idem*. *Ibidem*.

natureza humana baseada na antropologia filosófica de Ludwig Feuerbach¹¹⁵. Como podemos perceber, é em *A arte e a revolução* que Wagner apresenta a principal tese de sua estética: a tese segundo a qual o drama constitui o mais importante gênero artístico.

Faremos apenas breves apontamentos sobre os outros dois textos do período revolucionário, apresentando as suas principais teses. De acordo com López, na *Obra de arte do futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*, obra em que o autor relaciona vários temas presentes em *A arte e a revolução* e apresenta de maneira profunda e sólida as chaves teóricas de *Ópera e drama*. Wagner defende a tese de que a arte deve representar a natureza da essência humana, o estabelecimento de uma relação entre o povo e a arte, com a conseguinte revelação da entidade social da arte, o diagnóstico da negatividade da cultura e finalmente a unidade originária das artes. Nesse texto, sustenta López, a noção de natureza humana consiste nas “manifestações que surgem necessariamente do homem como impulsos inconscientes”¹¹⁶. Essa “natureza humana” pode ser equiparada, de acordo com López, com o conceito schopenhaueriano de vontade, desde que se tenha em mente uma diferença fundamental, a saber, que esse impulso de viver é em Schopenhauer o responsável pela negatividade no mundo, enquanto Wagner atribui à natureza e à sua necessidade um valor positivo:

“por isso, ademais, Wagner se serve desse conceito de necessidade natural para, em sua visão crítica da sociedade ocidental, contrapor-lo ao luxo, como manifestação a partir da qual realiza o diagnóstico de sua decadência. Tudo isso em uma visão que converte a paixão pelo supérfluo no corte dominante de uma sociedade cujo estado essencialmente negativo requer ser posto em relevo”¹¹⁷.

Dentre outros temas de grande importância para Nietzsche, o tema da morte da tragédia volta a ser tratado por Wagner nesse ensaio. Wagner mantém em primeiro plano o sentido político da arte, propondo a hipótese de que a morte da tragédia coincide com a morte da democracia. Nietzsche, como veremos, atribuirá o declínio da tragédia à racionalização socrática imposta por Eurípides em suas peças. E, assim como o Wagner desse texto, Nietzsche afirmará que, após o seu declínio, a arte já não possuía mais a capacidade de transmitir os sentimentos de maneira imediata. E o motivo disso, ressalta López, é que, segundo Wagner, a música (a única que tinha capacidade de transmitir os sentimentos imediata e espontaneamente) havia deixado de estar presente na tragédia. Nietzsche, e esse assunto ficará mais claro adiante, defende que a entrada do elemento racional expulsa a

¹¹⁵ Cf. LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 93.

¹¹⁶ *Idem.* P. 99.

¹¹⁷ *Idem.* P. 100.

música da tragédia, findando-se esta. Como podemos ponderar, Wagner e Nietzsche atribuem ao fim da tragédia a expulsão da música de seu escopo.

Em *Ópera e Drama (Oper und Drama)*, texto ao qual geralmente é atribuída maior influência em Nietzsche, ao lado do *Beethoven*, Wagner empreende uma dura crítica à cultura de seu tempo, sobretudo à ópera de Rossini, o qual a degenerou, segundo o autor. Nietzsche será influenciado nessa crítica à ópera e atribui a Wagner a condição de salvador dessa arte. Wagner baseia sua concepção da ópera na expressão da ação. A “obra de arte do futuro deve apresentar a ação dramática com a maior intensidade possível. É nesse texto que Wagner desenvolve a oposição entre entendimento e sentimento, introduzida para explicar, segundo López, a absolutização e a degradação das artes (sua tese fundamental é aproximar o espectador à ação, através de sua participação sentimental, protagonista absoluta frente a compreensão, o entendimento). Essa oposição resultará, em Nietzsche, numa importante base de sustentação para a construção da teoria nietzschiana das artes, uma vez que, como ressalta López, a contraposição entre consciência e inconsciência é a mais importante na conceitualidade da metafísica do artista¹¹⁸.

Na última parte desse texto, Wagner expressa programaticamente quais são os elementos constitutivos de sua “obra de arte total”. Atribui à melodia orquestral o valor que o coro tinha na tragédia grega, apresentando-lhe duas funções: por um lado, a orquestra reforça as qualidades do sentimento expressado pela melodia cantada; por outro, faz presente ao espectador sentimentos que são importantes para o devir dramático, sentimentos anteriormente determinados por uma conexão entre o *Leitmotiv* e uma determinada situação dramática. López ressalta, finalmente, que

“essa relação entre música e drama será confirmada pela melodia cantada, que incorpora um desenvolvimento do *Leitmotiv*. Em definitivo, a função do *Leitmotiv* é permitir ao ouvinte uma absoluta e contínua penetração no acontecer dramático da ação através da música, que chega a fazer captar sobre toda a unidade com que Wagner concebe o espetáculo operístico”¹¹⁹.

Wagner afirma, ainda, que o mito é o princípio e o fim da história. Isso dá a entender, de acordo com López, que a “obra de arte total”, como forma do mito, encerra o período da história humana. Em outras palavras, Wagner afirma, segundo o autor, que sua própria obra é

¹¹⁸ *Idem*. Pp. 107-109.

¹¹⁹ *Idem*. P. 111.

uma culminação insuperável ao passo do tempo, a partir da qual não poderá haver uma evolução¹²⁰.

Não podemos nos esquecer, por fim, da já mencionada pergunta deixada por Wagner no final de *Ópera e Drama*, a saber, “como se deu o fim da tragédia grega?”, à qual Nietzsche vai empreender uma resposta ao formular a segunda *conferência preparatória* ao NT, *Sócrates e a tragédia*, e que terá grande importância no primeiro livro nietzschiano. Vale destacar que o próprio Wagner, como analisamos anteriormente, já formula o esboço de uma teoria sobre o fim da tragédia em *A arte e a revolução*. Os escritos wagnerianos do período revolucionário terão, conforme pudemos apresentar, profunda influência sobre o nosso autor. O Wagner aqui exposto tem o intuito de reforçar, então, o valor que Nietzsche atribui à tragédia e, principalmente, o que significou a destruição desta pelas mãos de Eurípides e Sócrates. Analisaremos, adiante, o papel da música schopenhaueriana para Wagner e Nietzsche, o que reforçará ainda mais a idéia de um drama musical grego, absolutamente assolado pelo racionalismo socrático.

I.3 – A filosofia da música schopenhaueriana

Schopenhauer é, sem dúvida, ao lado de Wagner, a maior influência do jovem Nietzsche. A ocasião de sua descoberta pelo nosso autor, em 1865, marca o início de um período de fecundas análises sobre a sua obra, nas quais Nietzsche não só consente e toma para si muitas das suas teses, mas também, e sobretudo, as contesta, propondo novas bases para a filosofia schopenhaueriana. Como o nosso texto não trata propriamente das relações entre o nosso autor, Wagner e Schopenhauer, mas tão somente da recepção das suas interpretações da tragédia e da música por Nietzsche, analisaremos, sobretudo, o lugar que ocupa a música e a tragédia na metafísica das artes de Arthur Schopenhauer, exposta, sobretudo, no livro III de sua obra principal, *O mundo como vontade e como representação* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*)¹²¹.

Para chegarmos à análise das artes por Schopenhauer, deve-se ficar claro que a sua filosofia tem uma formulação muito particular e que só é possível compreender a música a partir de seu contexto geral. Schopenhauer é considerado um pensador não de “sistemas de

¹²⁰ *Idem*. Cf. p. 111.

¹²¹ SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005. Doravante *Mundo*.

pensamentos”, mas de um “sistema único de pensamento”, fundado a partir da pergunta “o que é o mundo?” e cuja resposta intitula sua obra principal. O mundo é composto, para Schopenhauer, de duas metades necessárias e inseparáveis: o sujeito e o objeto, isto é, o mundo existe como um objeto em relação ao sujeito e essas duas noções só fazem sentido enquanto correlatas¹²². Nesse sentido, o mundo é apenas um objeto pensável, cognoscível. O *princípio de razão* (composto por tempo, espaço e causalidade)¹²³, assim como o par sujeito-objeto, também é uma forma de representação, pela qual conhecemos o mundo empiricamente. Se o mundo é, por um lado, *representação* (*Vorstellung*), é, por outro, *vontade* (*Wille*). A vontade é entendida como a essência do mundo, como a “coisa em si” kantiana. A representação não é nada mais que o objeto, o fenômeno, a manifestação ou, ainda, objetivação da vontade, que ainda pode ser entendida como a substância, a essência. Enquanto a vontade é primordial, primária e fundamental, a representação é secundária, subordinada e condicionada. A vontade é a unidade, a identidade e a indivisibilidade: “do ponto de vista da vontade, há uma unidade essencial de todos os entes, desde a matéria inorgânica até o homem, que é o mais individualizado”¹²⁴. Ela não é guiada pelo conhecimento, pois este é uma de suas manifestações, assim como a representação não é uma condição necessária da atividade da vontade, senão um resultado dela: “como essência do mundo, a vontade é uma força obscura, um impulso cego, irracional, inconsciente, indeterminado, livre”¹²⁵.

Entender a vontade como essência do mundo não é apenas uma formulação criativa do filósofo. Schopenhauer ambiciona, na verdade, nada menos que resolver todos os problemas deixados em aberto pela crítica kantiana, para os quais, segundo o autor, o próprio Kant não conseguiu apresentar solução. Para o filósofo, a vontade como fundamento do mundo resolve

¹²² De acordo com Jair Barbosa, Schopenhauer critica no *Mundo*, por um lado, os realistas (segundo os quais o *objeto* é o ponto de partida e dele se deduz o *sujeito*, o seu efeito) e, por outro, os idealistas (de acordo com os quais o *sujeito* é o ponto de partida e dele se deduz o *objeto*, nesse caso, seu efeito). Segundo o autor, tanto os primeiros, quanto os últimos, estão incorretos, pois a *representação* é o primeiro fato da consciência, isto é, é o seu ponto de partida. Sujeito e objeto estão “contidos” na consciência e é um equívoco pensá-los um a partir do outro, como faziam os idealistas e os realistas. É necessário, entretanto, para concebê-los, que um seja pensado sempre conjuntamente com o outro, pois um não tem sentido sem o outro: “*Ser-objeto* significa ser conhecido por um sujeito. *Ser-sujeito* significa ter um objeto”. Cf. BARBOSA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP. 2001. Pp. 15-16.

¹²³ A “quadrúplice raiz” do princípio de razão é composta por entendimento, razão, intuição e vontade.

¹²⁴ MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 168.

¹²⁵ *Idem. Ibidem.*

todos os problemas. O que deve ser frisado aqui, entretanto, é que, com a vontade se tornando a essência do universo, a razão perde a sua primazia:

“e nesse composto é o ser querente que ocupa o primeiro lugar e não o ser cognoscente (o entendimento), menos ainda o ser pensante (razão). Uma vez abolido o dualismo clássico, mesmo assim, não se deve mais falar nem de alma nem de composto; trata-se de ora em diante do ser verdadeiro do homem, do homem total que não pode ser procurado no conhecimento consciente, no *cogito*. Sabe Schopenhauer que está rompendo com uma tradição que é patrimônio da filosofia ocidental. Sabe também como é difícil fazer que se admita semelhante descentração da consciência”¹²⁶.

Jean Lefranc ressalta que, apenas em meados do século XX, quando a derrubada das filosofias da consciência era ainda considerada como a última novidade filosófica, Nietzsche e Freud, dois leitores de Schopenhauer, eram considerados como os precursores dessa empreitada, “sem referência alguma àquele que a apresentara como uma tese filosófica e psicológica explícita”¹²⁷. Schopenhauer, ressalta Lefranc, faz da vontade uma espécie de *substrato* do eu e passa a relacioná-la diretamente com a noção de *vida*, a fim de enfatizar o primado da vontade em relação ao conhecimento, o que não significa, entretanto, que ambas sejam intercambiáveis. Lefranc afirma que, para Schopenhauer, o maior problema de Kant foi o fato de que este não teve a coragem de efetuar a descentralização do conhecimento para a vontade, nem tampouco elucidou a relação entre o conhecimento intuitivo e o conhecimento racional: “mostrar que o elemento primeiro, metafísico do ser humano, não é o intelecto retira definitivamente da razão toda pretensão transcendente”¹²⁸. O rebaixamento da razão não implica, contudo, que ela perca por completo o seu valor na filosofia de Schopenhauer. Sendo ela a faculdade dos conceitos, deve-se reiterar que estes “só tiram o seu conteúdo do puro conhecimento intuitivo”¹²⁹, o que nos leva a concluir, enfim, que “todo conhecimento repousa, no fim das contas, sobre a intuição. Nenhum conceito é por si evidente”¹³⁰. Desse modo, Schopenhauer valoriza mais o corpo que o intelecto (não há *alma* para o autor)¹³¹.

¹²⁶ LEFRANC, J. *Compreender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alvez. Petrópolis: Vozes, 2001. P. 92.

¹²⁷ *Idem. Ibidem*. “A originalidade de Schopenhauer, a seus próprios olhos, não é a de ter inventado de ponta a ponta uma nova metafísica, a da vontade, mas ter descoberto a chave para decifrar um enigma do qual a filosofia vinha tomando progressivamente consciência de Descartes até Kant. Malgrado certas exposições muito sumárias, a coisa-em-si não é acessível por uma espécie de *exceção* aos resultados da crítica, mas em *conseqüência* desses mesmos resultados” (LEFRANC, J. *Op. Cit.* P. 87.)

¹²⁸ LEFRANC, J. *Op. Cit.* P. 115.

¹²⁹ LEFRANC, J. *Op. Cit.* P. 116.

¹³⁰ *Idem. Ibidem*. Jair Barbosa afirma que “a intuição empírica schopenhaueriana é um produto do artesanato do entendimento”. Por *causalidade* deve-se entender a união das formas *espaço* e *tempo* no intelecto: “servindo-se da causalidade, ele considera a sensação dada ao corpo um efeito e, auxiliado pelo tempo, procura a sua causa;

A filosofia de Schopenhauer pode ser vista sob três pilares: das filosofias de Platão e Kant e do hinduísmo. E é exatamente do primeiro que ele retira a sua concepção de *idéia*, fundamental para entendermos o papel da música na metafísica do belo do autor. A concepção de *idéia* é retirada do mito da caverna (Livro VII da *República*) e é considerada pelo autor, segundo Machado, como a única realidade verdadeira, ao passo que os fenômenos são apenas aparências. Seguindo a noção platônica, as idéias são, para Schopenhauer, propriedades originais, universais e imutáveis dos corpos naturais, dos objetos particulares, mas que não se confundem com a vontade. A *idéia* é a manifestação da coisa em si, e o fato de ser uma manifestação faz dela também uma representação, mas não são sujeitas à pluralidade e à mudança e estão fora do tempo, do espaço e da causalidade, isto é, o princípio de razão suficiente e o princípio de individuação não valem para elas. Tal explicação já aponta para a proximidade da *idéia* em relação à coisa em si, mas, deve-se ressaltar, as idéias, enquanto representação, estão submetidas à distinção sujeito-objeto, “que é a forma mais geral da representação, anterior ao princípio de razão”¹³². Pensando numa hierarquia entre vontade, *idéia* e fenômeno, a primeira ocupa o lugar mais alto, por ser a coisa em si, seguida pela segunda, por ser objetividade imediata da vontade e adequada em diferentes graus de clareza e perfeição e, por último, os fenômenos, por serem objetivações indiretas e mediatas da coisa em si.

O nosso conhecimento, de acordo com Schopenhauer, provém da intuição pura, mas, para fazer uma aplicação segura, na realidade, desse conhecimento, é preciso torná-lo conhecimento abstrato. Não obstante, a filosofia é mais que dedução, é intuição, e nesse sentido assemelha-se à arte, o que leva Schopenhauer a afirmar que sua filosofia se distingue de todas as predecessoras – exceto a de Platão – pelo fato de que não é uma ciência, mas uma arte. Mas como o filósofo não é um artista, apresenta sua filosofia em forma de conceitos. A

nela chegando, e agora se servindo do espaço, posiciona-a como objeto, como figura na consciência”. A razão é, em Schopenhauer, uma mera faculdade de abstração, que depura o intuído, resultando nos conceitos, somente depois do trabalho do entendimento. É, em última instância, “impotente para dar algo a partir de si mesma” (Cf. BARBOSA, J. *Op. Cit.* P. 23).

¹³¹ A despeito da importância atribuída ao corpo por Schopenhauer, pode-se pensar em Descartes que, tendo estabelecido o *cogito* como o ponto arquimediano, postulou, em seguida, a dualidade corpo/alma, sendo a segunda superior ao primeiro. Em termos cartesianos, tem primado a substância pensante sobre a extensa. Com Schopenhauer tal distinção não figura mais desse modo mas, sim, entre corpo e intelecto, não sendo estes *strictu sensu* apartados, uma vez que são expressão de um mesmo em-si. Esse é, sem dúvida, o primeiro passo para que Schopenhauer estabeleça o primado da vontade (núcleo do corpo) sobre o intelecto (Cf. BARBOSA, J. *Op. Cit.* P. 19).

¹³² MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 172.

contemplação estética é uma visão imediata, direta, uma representação intuitiva pura, enquanto a ciência é um conhecimento submetido ao princípio de razão:

“enquanto o conhecimento comum ou científico, guiado pelo interesse e pelo aspecto utilitário da vida (o próprio conceito tem uma função utilitária, pragmática), só da conta das relações suscetíveis de servir à vontade, o conhecimento artístico, que contempla as idéias independentemente do princípio de razão, possibilita que o homem se liberte da vontade e da individualidade – libertar-se da individualidade é libertar-se da vontade – e se eleve ao estado de puro sujeito que conhece. Na contemplação estética, o mundo é visto não como subordinado ao tempo e ao espaço, mas como diz Schopenhauer usando uma expressão de Espinosa, *sub aeternitatis species*, do ponto de vista da eternidade”¹³³.

A contemplação estética é, então, uma “supressão momentânea, efêmera, dos desejos, de uma ausência passageira de dor, de uma indiferença com relação à vontade”¹³⁴.

“o conhecimento, que originalmente era *mekané*, servidor da vontade, passa a ser desinteressado e a vontade é negada, já que com a referida supressão da individualidade, a vontade renuncia aos fins desejáveis de serem atingidos, logo, os motivos não mais possuem eficácia sobre ela. O conhecimento, então, dá-se por aquilo que Schopenhauer denomina *estado estético*, estabelecido por uma ‘ocasião externa’ (*ausserer Anlass*) ou uma ‘disposição interna’ (*innere Stimmung*); em se estabelecendo, o puro sujeito do conhecimento ocupa a consciência, dela expulsando o indivíduo, e, ao mesmo tempo, a Idéia, correlata daquele, é contemplada, tudo isso a acontecer ‘de um só golpe’ (*mit einem Schlag*), sem anterioridade ou posteridade da idéia ou do puro sujeito do conhecimento, o que significa uma espontânea supressão da individualidade”¹³⁵.

Jair Barbosa esclarece a noção de *contemplação estética* schopenhaueriana. Nesse estado, ressalta o comentador, o indivíduo se transforma no puro sujeito do conhecimento, o que implica na negação da vontade em geral, da vontade de vida: “a vontade deixou de desejar e o intelecto de inquirir. Ao contemplar uma árvore, o claro olho cósmico não procura sua explicação, deixa-a (...) [e] perde-se na sua imagem, fruindo-a (...)”¹³⁶. O que ocorreu nesse processo, segundo Barbosa, foi a substituição do *por que* (*warum*) pelo *que* (*was*) das coisas. Com isso,

“Schopenhauer, após afirmar que as idéias são atos originários e adequados da Vontade, expondo-se em toda a natureza, agora as firma não enquanto exposições fenomênicas, manifestações que afirmam a Vontade, sim como Idéias contempláveis esteticamente, implicando isso a negação da Vontade, pois *na contemplação estética da Idéia* desaparecem os sinais da luta pela matéria, característica da afirmação da Vontade, somem os impulsos de vida e os interesses conectados a eles, e a própria Vontade, ao contemplar-se (pois as Idéias não passam de suas objetividades as mais adequadas possíveis, imagens perfeitas de si, projetadas

¹³³ MACHADO, R. *Op. Cit.* Pp. 176-177.

¹³⁴ *Idem.* P. 179.

¹³⁵ BARBOSA, J. *Op. Cit.* P. 60.

¹³⁶ *Idem.* P. 63.

no espelho da representação independente do princípio de razão), deixa de querer a vida”¹³⁷.

A tarefa do gênio é, portanto, de acordo com Barbosa, “o conhecimento das representações independentes do princípio de razão”¹³⁸. Trata-se da faculdade de conceber as idéias, assim como da preponderância do intelecto sobre a vontade. Existem, em suma, para Schopenhauer, dois tipos de conhecimento, a saber, o racional e o estético (ou genial): “o racional, orientado pelo princípio de razão, que serve à Vontade, afirmando-a, e o genial, ou estético, independente do princípio de razão, desinteressado, e que nega a Vontade”. E acrescenta em seguida: “como ambos se opõem, em geral, uma pessoa com vocação para um é refratária ao outro”¹³⁹.

Um ponto fundamental em Schopenhauer que será futuramente criticado por Nietzsche é o fato de o autor entender que a forma de conhecer por excelência, a arte, vem a partir da negação da vontade. O fundamento dessa concepção está no seu *pessimismo*. O autor trata do tema nas seções 56 à 59 de sua principal obra. Na seção 56, Schopenhauer afirma que “toda vida é sofrimento” (“Alles Leben Leiden ist”). Na seção 58, a qual analisaremos nesse intuito, o autor apresenta a sua concepção negativa de *felicidade*, ou seja, só podemos concebê-la como satisfação de uma carência, de uma necessidade: “a carência é a condição de todo prazer”¹⁴⁰. A nossa vontade, por ser sempre satisfação de carências, nunca acha um fim, é eternamente padecente. Dessa forma, podemos entender que findando-se o desejo, finda-se, por conseguinte, o prazer. Na realidade, não há felicidade ou prazer para Schopenhauer tal como acreditamos, pois o prazer se trata da satisfação *momentânea* de uma carência que, assim que sanada, surge outra em seu lugar e continuamos nesse encadeamento infinito de “desejo-satisfação-desejo”, ou seja, nos encontramos sempre na situação anterior ao sofrimento. Desse modo, só podemos conhecer imediatamente a carência, uma vez que o prazer e a satisfação só se dão indiretamente, “pela recordação do sofrimento precedente contraposto ao fim da privação quando aquela satisfação e prazer ENTRAM EM CENA”¹⁴¹. O que Schopenhauer defende é que somente a carência, a privação e o sofrimento são o que existe de positivo e que se proclama imediatamente:

¹³⁷ *Idem*. Pp. 63-64.

¹³⁸ *Idem*. Pp. 65.

¹³⁹ *Idem*. Pp. 67.

¹⁴⁰ SCHOPENHAUER, A. *Op. Cit.* P. 411.

¹⁴¹ *Idem. Ibidem*.

“daí nos alegrarmos com a lembrança de necessidades, doenças, misérias e coisas semelhantes que foram superadas, pois tal lembrança é o único meio para fruímos os bens presentes. Também não se deve negar que, nesse aspecto, e a partir desse ponto de vista do egoísmo, que é a forma do querer-viver, a visão ou descrição dos sofrimentos alheios nos proporciona satisfação e prazer, como Lucrécio bela e francamente o expressa no início do segundo livro de *De rerum natura*:

*Suave, mari magno, turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem:
Non, quia vexari quemquam est jucunda voluptas;
Sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suave est*¹⁴².

“Como a felicidade autêntica e permanente é impossível, ela não pode ser tema da arte”¹⁴³. Deve-se apresentar na obra de arte, então, de acordo com Schopenhauer, aquilo que há de mais real, que faça parte da verdadeira natureza do homem, a saber, o sofrimento. E as artes que fazem isso por excelência são o drama e a épica. Recorramos, não obstante, antes de tratar da tragédia e da música em Schopenhauer, a um longo trecho dessa mesma seção em que o autor resume de maneira magistral o seu pessimismo:

“é realmente inacreditável o quanto a vida da maioria dos homens, quando vista do exterior, decorre insignificante, vazia de sentido e, quando percebida no seu interior, decorre de maneira tosca e irrefletida. Trata-se de um anseio e tormento obscuro, um vaguear sonolento pelas quatro idades da vida em direção à morte, acompanhado por uma série de pensamentos triviais. Assemelham-se a relógios aos quais se deu corda e funcionam sem saber por quê. Todas as vezes que um homem é gerado e nasce, o relógio da vida humana novamente recebe corda, para mais uma vez repetir o seu estribilho inúmeras vezes tocados frase por frase, medida por medida, com insignificantes variações. – Todo indivíduo, todo rosto humano e seu decurso de vida é apenas um sonho curto a mais do espírito infinito da natureza, da permanente Vontade de vida: é apenas um esboço fugidio a mais traçado por ela em sua folha de desenho infinita, ou seja, espaço e tempo, esboço que existe ali por um mero instante se for comparado a ela e depois é apagado, cedendo lugar a outro. Contudo, e aqui reside o lado sério da vida, cada um desses esboços fugidios, desses contornos vazios, tem de ser pago com a Vontade de vida em sua plena veemência, mediante muitas e profundas dores e, ao fim, com uma amarga morte, longamente temida e que finalmente entra em cena. Eis por que a visão de um cadáver nos torna de súbito graves”¹⁴⁴.

E, a partir desse ponto de vista, apresenta a tragédia e a comédia:

“a vida do indivíduo, quando vista no seu todo e em geral, quando apenas seus traços mais significativos são enfatizados, é realmente uma tragédia; porém, percorrida em detalhes, possui o caráter de comédia, pois as labutas e vicissitudes do dia, os incômodos incessantes dos momentos, os desejos e temores da semana, os acidentes de cada hora, sempre produzidos por diatribes do acaso brincalhão, são puras cenas de comédia. Mas os desejos nunca satisfeitos, os esforços malogrados,

¹⁴² “Quando o mar está bravo e os ventos açoitam as ondas, / É agradável assistir em terra aos esforços dos marinheiros: / Não que nos agrade assistir aos tormentos dos outros, / Mas é um prazer saber-mo-nos livres de um mal”. SCHOPENHAUER, A. *Op. Cit.* P. 412.

¹⁴³ SCHOPENHAUER, A. *Op. Cit.* P. 412.

¹⁴⁴ *Idem. Ibidem.*

as esperanças pisoteadas cruelmente pelo destino, os erros desafortunados de toda a vida junto com o sofrimento crescente e a morte ao fim, sempre nos dão uma tragédia. Assim, como se o destino quisesse adicionar à penúria de nossa existência a zombaria, nossa vida tem de conter todos os lamentos e dores da tragédia, sem, no entanto, podermos afirmar a nossa dignidade de pessoas trágicas; ao contrário, nos detalhes da vida, desempenhamos inevitavelmente o papel tolo de caracteres cômicos”¹⁴⁵.

Uma alternativa, então, para o mundo da vontade, é o mundo da contemplação artística, o mundo das idéias – o mundo considerado como uma idéia:

“assim, a condição subjetiva do prazer estético consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência em puro sujeito que conhece, liberto da vontade. Essa libertação do conhecimento em relação à vontade tem como correlato necessário a condição objetiva da contemplação estética: a idéia”¹⁴⁶.

Toda contemplação estética é, para Schopenhauer, desinteressada, ou seja, uma coisa só é bela quando não nos interessa¹⁴⁷. A arte tem como finalidade sempre exprimir a idéia, diferenciando-se entre elas no grau de objetividade da vontade que apresentam. A *arquitetura* é aquela que apresenta o menor grau de objetivação da vontade, enquanto a *poesia* é a expressão da idéia em seu maior grau de objetividade. Para esclarecermos o papel da tragédia, devemos recorrer às causas dessa hierarquia e, além disso, o porquê da música estar para além dela. Jair Barbosa enfatiza, inicialmente, que a vontade cósmica una e indivisível – a vontade geral, não a individual, tal como se manifesta no *corpo (Leib)* – objetiva-se, em seus atos originários, deixando um rastro de idéias hierarquizadas, de acordo com o grau de objetividade que representam. A *matéria* é a ligação entre idéia e fenômeno, eternidade e tempo. Dessa forma, a *Arquitetura* tem como efeito estético a luta entre *gravidade* e *resistência*:

“para efeitos ilustrativos, que considere uma cúpula gigantesca, de pesado material, sustentada por pilastras. A cúpula tende para baixo, devido à lei da gravidade, porém essas resistem e impedem que caia. Ora, a boa e bela arquitetura é exatamente aquela que traduz, com seu típico material, a pedra, essa tensão da natureza, surpreendendo continuamente o espectador com o apresentar-lhe algo pesado, todavia mantendo-se incólume nas alturas”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Idem*. Pp. 414-415.

¹⁴⁶ MACHADO, R. *Op. Cit.* P. 181.

¹⁴⁷ Jair Barbosa esclarece, na nota 8 do terceiro capítulo de sua obra supracitada, que a noção de “desinteresse” schopenhaueriana foi tomada de Kant, mas com algumas particularidades, uma vez que tal noção é, para este, ligada à noção de interesse ou de finalidade: “já em Schopenhauer, a finalidade é totalmente banida da genuína contemplação estética: ocorre aí a negação da Vontade, a supressão da individualidade e dos fins: quanto ao princípio de razão, cedeu lugar na consciência para a Idéia, e o puro sujeito do conhecimento ocupou o lugar do indivíduo”. Jean Lefranc também discute a noção de desinteresse em Schopenhauer a partir de Kant, no último capítulo de seu comentário à filosofia de Schopenhauer (Cf. LEFRANC, J. *Op. Cit.* Pp. 192-198).

¹⁴⁸ BARBOSA, J. *Op. Cit.* P. 94. Mas não podemos deixar de considerar também o fator “influência do clima”, este dizendo respeito ao fato de que, em certas regiões do globo, ser impossível a arquitetura figurar como uma

Schopenhauer compara, de acordo com Jair Barbosa, a arquitetura com a música e com a tragédia. No que diz respeito à música, o autor afirma que ambas (a arquitetura e a música) dispensam, num primeiro momento, a *representação*, uma vez que em ambas o autor fornece a “coisa mesma”, não reproduz qualquer idéia, “mas ensina o caminho para o objeto, facilita a concepção de sua idéia”. Tanto a arquitetura, quanto a música, “tornam mais fácil e rápido do que as outras artes o acesso à essência cósmica; a diferença é que, na arquitetura, ainda se vai para a ‘expressão nítida e completa’ da essência do *objeto*, enquanto na música a Vontade se expressa diretamente, imediatamente”¹⁴⁹. Já com a tragédia, Jair Barbosa nos explica o paralelo schopenhaueriano da seguinte maneira:

“que se tenha em mente as ruínas – onde a gravidade venceu a resistência; e as tragédias – nas quais o destino sempre vence o herói, por mais que este resista, empenhe-se, lute contra as adversidades (como exemplarmente nos mostram *Édipo Rei* e *Hamlet*). Ora, as construções, por mais que aparentem ficar intactas, indevassáveis, por mais imorredouras que se insinuem num primeiro instante, deixam vislumbrar, entremesclada à sua imponência, e potência, os signos da queda: elas vão cair quando deixadas livres ao curso dos anos, como nos provam as ruínas”¹⁵⁰.

A *escultura* e a *pintura* são superiores à arquitetura pela idéia que expõem. Schopenhauer constrói uma “hierarquia temática das artes”, na qual vemos a preponderância do objetivo com o subjetivo. Em animais, plantas e edifícios, simboliza-se a espécie e não o indivíduo, como se pode fazer com o ser humano, o qual pode ser interpretado individualmente. Pensemos agora na idéia de “humanidade”: na pintura e na escultura, a alegria com o belo alcança graus quase inenarráveis, segundo a idéia schopenhaueriana, o que seria impossível com a arquitetura.

No cume da pirâmide hierárquica se encontra a poesia e, dentre todas as espécies de poesia, a trágica ocupa o lugar mais alto, por expor um conflito da arte consigo mesma. O tema da poesia traz à tona uma distinção kantiana cara a Schopenhauer, a saber, entre gênio e cientista. O gênio, segundo Schopenhauer, é aquele que detém habilidades que pertencem somente a ele e que, quando morre, morre consigo toda a sua capacidade de produção artística. Já o cientista kantiano é aquele que apresenta um método, sendo que este é passível de ser seguido e transmitido.

arte, uma vez que as construções estão muito mais voltadas para a proteção contra as intempéries que para a produção de uma “construção bela” (Cf. p. 97).

¹⁴⁹ *Idem*. P. 98.

¹⁵⁰ *Idem*. P. 99.

Numa confrontação schopenhaueriana entre as artes plásticas e a poesia, Schopenhauer alega que as primeiras não possuem valor nominal (alegoria), mas somente um valor real (o efetivamente exposto). A poesia, por outro lado, deve ser lida como alegoria, como a fantasia que carrega o leitor para a intuição, visto que é dada antes da figura. A poesia é a responsável pelo trânsito entre conceito e intuição. A noção de alegoria se dá exatamente nesses termos: trata-se da ponte entre o abstrato e o intuitivo.

O objetivo da arte poética é, para Schopenhauer, “preferencialmente a manifestação da Idéia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações”¹⁵¹. Desse modo, o autor analisa na seção 51 do *Mundo*, dedicada à análise da tragédia, a diferença entre o conhecimento do homem fornecido pela história e o conhecimento do homem fornecido pela arte poética. O primeiro é um conhecimento mais geral, dado pela análise empírica dos homens em suas relações mútuas. Já o segundo trata-se de um olhar profundo na natureza interior do homem: “com olhos artísticos, poeticamente, ou seja, conforme o fenômeno e a relação”¹⁵². Segue-se uma diferenciação entre história e poesia, entre historiador e poeta, a partir da qual Schopenhauer vai atribuir a este a função da exposição da *Ideia de humanidade*, que pode ser feita de duas formas: ou (i) “aquilo que é exposto é também simultaneamente o expositor”, o que ocorre na poesia *lírica*, “na qual o poeta apenas intui vivamente o seu estado e o descreve, com o que, mediante ao tema, uma certa subjetividade é própria a esse gênero”; ou (ii) “a exposição é inteiramente diferente do expositor”, como nos demais gêneros, “nos quais o expositor se oculta em maior ou menor grau por trás do exposto, ao fim desaparecendo por completo”¹⁵³. A *tragédia*, pela grandeza de seu *efeito* e pela dificuldade de sua *realização*, constitui, para Schopenhauer, o ápice da arte poética. O seu objetivo é a exposição do lado terrível da vida: “o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente”¹⁵⁴. O autor destaca adiante o motivo pelo qual a tragédia constitui o grau mais alto da realização artística, fundamentando-se em sua visão pessimista do mundo: “e em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do

¹⁵¹ SCHOPENHAUER, A. *Op. Cit.* P. 322.

¹⁵² *Idem.* P. 323.

¹⁵³ *Idem.* P. 328.

¹⁵⁴ *Idem.* P. 333.

mundo e da existência”¹⁵⁵. A tragédia apresenta, por fim, o conflito da Vontade consigo mesma, o qual “se torna visível no sofrimento da humanidade, em parte produzido por acaso e erro, que se apresentam como os senhores do mundo e personificados como destino e perfídia, os quais aparecem como intencionalidade”¹⁵⁶. Tal arte tem por finalidade última o enobrecimento e a purificação, a partir do rompimento com o véu de maia, com o *principium individuationis*:

“por fim, esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais o ilude. Ele vê através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, com que também expira o egoísmo nele baseado. Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda Vontade de vida mesma”¹⁵⁷.

Com isso, chegamos ao ponto crucial da discussão sobre a tragédia, pois Schopenhauer a concebe como resignação, como renúncia da vida, pela percepção que nela se dá do lado horrível do viver, conforme podemos perceber na descrição que a mesma seção faz da donzela de Orleans e da noiva de Messina:

“todos morrem purificados pelo sofrimento, ou seja, após a Vontade de vida já ter antes morrido. (...) O sentimento verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que o (*sic*) heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido
Como Calderón exprime com franqueza”¹⁵⁸

Esse seja, talvez, o ponto mais criticado por Nietzsche no NT: para ele, a tragédia é, ao contrário, afirmação da vida, do sofrimento, por meio da transfiguração deste que ocorre no palco. Os homens vêem na apresentação cênica o sofrimento inerente à vida humana, ou seja, se vêem no palco, sem, no entanto, ser afetado por ele. Daí o sentimento positivo do homem em relação à tragédia, pois ela afirma o sofrimento humano sem afetar o público, causando certo “alívio” no espectador.

Schopenhauer ressalta, por fim, que a exposição de uma grande infelicidade é essencial a toda tragédia, mas que existem três recursos (ou conteúdos) possíveis a serem empregados pelos poetas em seus textos: (i) a maldade extraordinária (como é o caso do

¹⁵⁵ *Idem. Ibidem.*

¹⁵⁶ *Idem. Ibidem.*

¹⁵⁷ *Idem. Ibidem.*

¹⁵⁸ *Idem.* P. 334. “Pois o crime maior/ Do homem é ter nascido”.

Creonte em *Antígona*, exemplifica o autor), (ii) o destino cego, ou seja, o acaso e o erro (o *Édipo Rei* é, para ele, o verdadeiro modelo) e (iii) a mera disposição mútua das pessoas e combinação de sua relação recíproca, a qual leva uma pessoa tramar contra as outras a maior desgraça, sem que com isso a injustiça seja atribuída somente a um lado (é o caso do *Fausto*, por exemplo). O autor atribui grande prioridade ao terceiro “recurso”, pois esse tipo de tragédia nos mostra “a grande infelicidade não como exceção, não como algo produzido por circunstâncias raras ou caracteres monstruosos mas como algo que provém fácil e espontaneamente das ações e dos caracteres humanos, como uma coisa quase essencial, trazida terrivelmente para perto de nós”¹⁵⁹.

Schopenhauer trata da música na seção 52 do *Mundo* e na seção 39 dos *Suplementos*¹⁶⁰. No primeiro dos textos, o autor inicia sua teoria ressaltando que a música se encontra por inteiro separada de todas as artes e que não é repetição de nenhuma idéia, conforme as demais, noção repetida no segundo dos textos: “longe de ser um mero auxílio à poesia, a música é certamente uma arte independente, na verdade, ela é a mais poderosa de todas as artes, e conseqüentemente atinge os seus fins inteiramente com seus próprios recursos”¹⁶¹. E adiante: “as palavras são e permanecem para a música um elemento estranho e de valor secundário, já que o efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível, e mais rápido que o das palavras”¹⁶². Ela faz efeito sobre o mais íntimo do homem e é compreendida como se fosse uma linguagem universal, cuja dimensão ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo, o qual é, para o autor, como já analisamos, mais importante que a racionalidade. Essa forma artística significa, ainda, a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo do nosso ser é trazido à linguagem e, enquanto significação estética, é referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos:

“da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia para o modelo,

¹⁵⁹ *Idem*. P. 335.

¹⁶⁰ SCHOPENHAUER, A. *The world as will and representation (Supplements)*. Translated by E. F. J. Payne. New York: Dover, 1966.

¹⁶¹ *Idem*. P. 448. “Far from being a mere aid to poetry, music is certainly an independent art, in fact, it is the most powerful of all the arts, and therefore attains its ends entirely from its own resources” (Tradução para o português por minha conta).

¹⁶² *Idem*. “The words are and remain for the music a foreign extra of secondary value, as the effect of the tones is incomparably more powerful, more infallible, and more rapid than that of the words” (Tradução para o português por minha conta).

pois seu efeito é no todo semelhante ao das outras artes, apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível”¹⁶³.

Mas, deve-se questionar, de que maneira a música está para o mundo como cópia e repetição?

“o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto. A música foi praticada em todos os tempos sem se poder dar uma resposta a tal indagação. Ficou-se satisfeito em compreendê-la imediatamente, renunciando-se a uma concepção abstrata dessa compreensão imediata”¹⁶⁴.

A música é, então, como cópia do mundo, a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação e, ao contrário das demais artes, não depende do mundo fenomênico: “ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes”¹⁶⁵. A música é a cópia de toda vontade, imediata objetivação desta (ou seja, é uma objetividade da vontade), enquanto as idéias são objetivações mediatas do mundo. Ela é, enfim, uma cópia da *vontade mesma*, ao contrário das demais artes, que são cópias das *idéias* e, justamente por isso, a música é mais poderosa. Ora, como podemos perceber, tanto as idéias como a música são objetivações da vontade e Schopenhauer salienta que deve haver, então, um paralelismo entre elas. Ainda assim, há um predomínio da música em relação às idéias, conforme afirma o filósofo, no que diz respeito à potência que cada uma delas detém de apresentar a vontade.

Schopenhauer define a *harmonia* e a *melodia* como graus diferentes de objetivação da vontade. A primeira é a vontade expressa na música em seu mais baixo grau de objetivação, enquanto a segunda é o grau mais alto de objetivação da mesma. A melodia “tem conexão intencional e plenamente significativa do início ao fim”, e uma vez que a essência do homem consiste em sua vontade se esforçar “que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação implica em sofrimento, a ausência de novo desejo é anseio vazio, *languor*, tédio”¹⁶⁶, a melodia é quem cumpre a tarefa de fazer a conexão de uma satisfação à outra, de maneira rápida e eficaz.

¹⁶³ SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005. P. 337.

¹⁶⁴ *Idem. Ibidem.*

¹⁶⁵ *Idem.* P. 338.

¹⁶⁶ *Idem.* P. 341. Schopenhauer tinha preferência pelo modo de composição de Rossini e Mozart em relação ao de Wagner. Mas por quê? Porque, para o filósofo, Wagner atribuiu muita importância à palavra, enquanto, para os outros dois, ela é mero apoio em suas óperas. Há nestas o predomínio dos instrumentos, da melodia. A palavra se afigura aqui quase como supérflua. Wagner quis concatenar os dois elementos (música e linguagem) mas, para

A música exprime, portanto,

“não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranqüilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranqüilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos”¹⁶⁷.

Deste modo, quando vista como expressão do mundo,

“é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas particulares. Sua universalidade, entretanto, não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo totalmente outro, ligada a uma determinidade mais distinta e contínua”¹⁶⁸.

Como podemos perceber, a música não é cópia do fenômeno e sim cópia imediata da vontade mesma e, portanto, “expõe para todo o físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si”: “toda essa relação pode ser muito bem expressa na linguagem dos escolásticos, caso se diga: os conceitos são as *universalia post rem*, a música entretanto fornece as *universalia ante rem*, e a realidade as *universalia in re*”¹⁶⁹. A defesa desse tipo de conhecimento superior proporcionado pela música significa a afirmação, pelo autor, de que a vontade, a essência das coisas, pode ser conhecida, diferentemente de Kant, para o qual a coisa em si é incognoscível. O trecho que se segue é emblemático para entendermos o contexto geral da filosofia de Schopenhauer e marcar, mais acentuadamente, a sua posição, por ora aproximando-a, por outra, distanciando-a, daquela defendida por Nietzsche no NT:

“eis por que um tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não o salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente, contrariamente (...) ao santo que atinge a resignação. Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida, mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela; até que a sua força, aí incrementada, finalmente cansada do jogo, volte-se para o sério”¹⁷⁰.

Ora, esse trecho nos apresenta a finalidade da filosofia de Schopenhauer: a santidade. A arte e, sobretudo, a música e a tragédia, são apenas um primeiro momento para a completa resignação e auto-abnegação da vontade, esse sim o fim supremo de seu pensamento. Nietzsche vai seguir, nesse sentido, uma posição absolutamente oposta a de Schopenhauer,

Schopenhauer, ele é um “gênio para a poesia”, recusando a ele o epíteto de músico, uma vez que, com Wagner, a música teria perdido a sua autonomia (Cf, a esse respeito, as páginas 129-130, do supracitado *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*, nas quais Jair Barbosa comenta o recebimento, por Schopenhauer, do *Anel dos Nibelungos*).

¹⁶⁷ *Idem*. P. 343.

¹⁶⁸ *Idem*. P. 344.

¹⁶⁹ *Idem*. P. 345.

¹⁷⁰ *Idem*. P. 350.

uma vez que, para aquele, a tragédia, sob o espírito da música – e aqui vale reiterar que Schopenhauer considerava a música como uma arte independente da tragédia –, promovia o *consolo metafísico*, por afirmação da vontade de viver, da vida¹⁷¹. Nietzsche funda a tragédia na música e fará disto o motivo pelo qual a poesia trágica é capaz de fornecer um conhecimento metafísico, o que marca definitivamente que o nosso autor não nutria qualquer apreço pela ética e pela teoria da redenção schopenhaueriana.

Agora estamos aptos a trabalhar a recepção schopenhaueriana em Wagner e, principalmente, em Nietzsche. Em ambos encontramos claras reelaborações da filosofia de Schopenhauer, e não podemos entender os seus textos de outra forma que não seja a partir dessa recepção. E, no que diz respeito a Nietzsche, entendermos, sobretudo, um problema da filosofia schopenhaueriana colocado por Héctor López como fundamental: a relação entre arte e ética, expressada por Schopenhauer por meio da análise da música.

Podemos nos utilizar com grande proveito, como conclusão, de um ótimo trecho do comentário à metafísica do belo de Schopenhauer feito por Jair Barbosa, no qual ele comenta a função geral da música na filosofia schopenhaueriana:

“o leitor de *O Mundo* poderia muito bem, em vez de dizer ‘o mundo é fenômeno da Vontade’, na verdade afirmar ‘o mundo é fenômeno da Música’. O próprio título da *opus magnum* de Schopenhauer, em vez de ‘O Mundo como Vontade e como Representação’, poderia ser ‘O Mundo como Música e como Representação’. Surpreendente: *Schopenhauer não só tornou a coisa-em-si kantiana cognoscível, como a fez cantar!*”¹⁷².

I.4 – Beethoven e a reelaboração da filosofia da música schopenhaueriana

Wagner afirma, no escrito *Beethoven*¹⁷³, que o seu intuito é celebrar o centenário do nascimento daquele que intitula a obra. O autor, a bem da verdade, empreende uma tarefa que vai muito além daquela anunciada inicialmente. O *Beethoven* marca a recepção e a fundamentação filosófica de sua música via Schopenhauer, e o nosso comentário a tal texto não tem outro objetivo senão o de aproximar Wagner, Schopenhauer e Nietzsche, num período em que Wagner e Nietzsche exerciam forte influência mútua, sobretudo na leitura da principal obra schopenhaueriana.

¹⁷¹ Rosa Maria Dias questiona se Nietzsche realmente endossa o pessimismo schopenhaueriano e apresenta a visão trágica nietzschiana de afirmação da vida em *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*.

¹⁷² BARBOSA, J. *Op. Cit.* P. 131.

¹⁷³ WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Nietzsche escreve a Rohde em 16 de junho de 1869, referindo-se a Wagner: “Estou aprendendo muitíssimo em sua companhia. Este é o meu curso prático de filosofia schopenhaueriana. A companhia de Wagner é meu refrigerio”¹⁷⁴. Como se pode notar, Nietzsche associa a música wagneriana à filosofia de Schopenhauer, sob o argumento de que a segunda fundamenta a primeira. Vista sob esse prisma, a relação entre Nietzsche e Wagner parece apontar para uma grande influência do músico na recepção da filosofia de Schopenhauer por Nietzsche. Como já salientamos no nosso comentário ao ensaio *A arte e a revolução*, os autores descobrem Schopenhauer em momentos distintos e, contrariamente ao que possa parecer, Wagner só começa a ser relacionado diretamente a Schopenhauer após o seu contato com Nietzsche, ainda que tenha descoberto a obra do filósofo cerca de quatorze anos antes do seu encontro com o nosso autor. Tal constatação aponta também, claramente, para uma grande influência de Nietzsche na fundamentação filosófica que Wagner empreendeu de sua própria música. O músico, deve-se acrescentar, na ocasião em que absorvera a filosofia de Schopenhauer, estava conquistado mais pela sua filosofia pessimista que por sua estética musical. É, então, como se Nietzsche tivesse “ajudado Wagner a, pelo menos, aclarar seus pensamentos e dar-lhes uma forma final”¹⁷⁵:

“seja qual for razão para a demora – pois ainda não se chegou a uma decisão definitiva quanto a isso – é oportuno assinalar que o anúncio público do pacto entre Wagner e Schopenhauer teve lugar pouco depois de Wagner ter sido apresentado a Nietzsche: um Nietzsche que, como Brockhaus deixou claro, estava profundamente obcecado pelo assunto das relações Wagner-Schopenhauer”¹⁷⁶.

A correspondência de Nietzsche com Georg Brandes, datada do final de sua vida lúcida, também insinua, de acordo com Hollinrake, o papel crucial que Nietzsche acreditava ter desempenhado nos adeptos de Wagner sobre a questão “Schopenhauer”. Escreve Nietzsche em 19 de fevereiro de 1888:

“eu fui o primeiro a destilar uma espécie de unidade a partir de ambos; hoje, essa superstição ocupa uma boa parte do plano da cultura alemã; todos os wagnerianos são adeptos de Schopenhauer. As coisas eram diferentes na minha juventude. Então, eram os últimos hegelianos que se vinculavam a Wagner e mesmo na década de 1850 a palavra de ordem ainda era ‘Wagner e Hegel’”¹⁷⁷.

Deve-se destacar, ainda, que a idéia de um livro inteiro sobre a tragédia partiu de Wagner, numa carta de 4 de fevereiro 1870, em seguida à chegada do manuscrito de *Sócrates*

¹⁷⁴ HOLLINRAKE, R. *Op. Cit.* P. 74.

¹⁷⁵ *Idem.* P. 83.

¹⁷⁶ *Idem. Ibidem.*

¹⁷⁷ *Idem.* P. 91.

e a tragédia. Cosima, a quem as duas primeiras conferências tinham sido entrementes dedicadas, também viu até que ponto a pesquisa de Nietzsche era promissora: “transforme essa palestra num livro”, sugeriu ela no dia 5 de fevereiro de 1870. Vale lembrar que *O drama musical grego* foi igualmente lida e discutida com Wagner e Rohde durante uma visita a Tribschen no mês de junho seguinte. Um ano depois, em 17 de setembro de 1871, ao receber um exemplar impresso do folheto *Sócrates e a Tragédia Grega* (um excerto particularmente impresso do inédito *O Nascimento da Tragédia*), Cosima repreendeu gentilmente Nietzsche: “Você ficava tão agastado quando alguém mencionava um *livro!*”. Roger Hollinrake afirma que “é evidente que considerável dose de tato foi usada para convencê-lo a atacar esse tema assustador. Como Nietzsche comentou a Rohde, a 15 de fevereiro de 1870, (...) ‘Ciência, arte e filosofia fundem-se tanto em mim atualmente que um dia, com toda probabilidade, darei luz à (*sic*) centauros”¹⁷⁸.

É sob essa óptica que o ensaio *Beethoven* deve ser analisado: como produto de um período de intensas relações entre Nietzsche e Wagner, sobretudo no que diz respeito à recepção da filosofia da música schopenhaueriana. Recorde-se, ressalta Hollinrake, que o *Beethoven* foi remetido para a Basileia em 1870, “sendo essa a única ocasião registrada em que Wagner consultou Nietzsche a respeito de uma de suas obras teóricas, antes da publicação”¹⁷⁹. Desse modo, para Wagner, foi extremamente oportuno o seu encontro com Nietzsche, pois este colaborou profundamente no desenvolvimento de sua visão sobre a estética musical schopenhaueriana.

Em *Ópera e drama*, Wagner tratava da música, ressalta López, considerando-a sempre junto ao drama, como um elemento que deveria encontrar-se absolutamente ao seu serviço. No *Beethoven*, contudo, “vai readaptar a filosofia da música schopenhaueriana, com uma argumentação absolutamente inesperada, não para negar sua anterior teoria das artes, senão para reformular a sua idéia da síntese da música e do drama”¹⁸⁰. Wagner parte exatamente da noção schopenhaueriana de que a música tem uma predominância em relação às demais artes. Schopenhauer, a fim de explicar a música como manifestação imediata da vontade – e não como expressão do conhecimento das idéias –, lhe atribui uma origem no âmbito do

¹⁷⁸ HOLLINRAKE, R. *Op. Cit.* P. 201.

¹⁷⁹ *Idem.* P. 83. Além disso, devemos lembrar que a importância desse ensaio é “ênfaticamente num deslumbrante parágrafo de *Para a Genealogia da Moral*, III, seção 5, que alude ironicamente, mas com uma apreensão aguda dos fatos salientes, à completa contradição entre *Ópera e Drama* e os trabalhos em prosa escritos em 1870”.

¹⁸⁰ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 116.

inconsciente, dos sonhos: “essa tese, que Schopenhauer só apresenta como intuição, sem chegar a penetrar o mais minimamente na forma de gerar esse conhecimento na natureza, *resultará assumida e desenvolvida por Wagner*”¹⁸¹. Essa idéia se converte, então, no eixo central de seu ensaio, com algumas modificações. E são esses os pontos a serem trabalhados agora.

Dividimos o *Beethoven* em alguns pontos principais, de acordo com os temas que, para a nossa posterior análise da filosofia nietzschiana, se figuram de grande relevância. O primeiro deles é a contraposição proposta por Wagner entre músicos, por um lado, poetas e pintores, por outro. O autor inicia o ensaio apontando para o caráter universal da música: “se para o poeta, a língua em que ele escreve determina seu modo de expressão, assim a natureza de sua terra e de seu povo determina para o pintor a forma e o colorido de suas imagens. Quanto ao músico, nem a língua nem qualquer traço sensível do caráter nacional o aproxima daqueles artistas”¹⁸². A música não necessita, de acordo com Wagner, de elementos exteriores ao seu escopo, “tais como a língua para os poetas e as imagens nativas para o pintor” e afirma, ainda, que a melodia é a “língua absoluta em que o músico fala aos corações”¹⁸³. Nesse sentido, ressalta o autor já no início de sua exposição, Beethoven foi superior a Goethe, a Schiller, a Rubens e a Rembrandt.

E aqui já se apresenta um importante traço da leitura wagneriana da filosofia de Schopenhauer, na descrição que o autor empreende entre a poesia como fenômeno consciente e da música como fenômeno inconsciente. A diferença entre os dois autores reside no fato de que, para Schopenhauer, a música não é a manifestação de uma idéia – e sim manifestação imediata da vontade –, enquanto que, para Wagner, ela é definida nos seguintes termos:

“para penetrar de um certo modo neste mistério, é preciso tomar um caminho diferente daquele pelo qual poderíamos acompanhar até um certo ponto o poder criador de Goethe e de Schiller. Este ponto mesmo desaparecerá no momento em que a criação passar de consciente para inconsciente, isto é, quando já não é o poeta que determina a forma estética, mas sim a própria idéia que surgiu da intuição”¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Idem.* Pp. 116-117. Grifos meus.

¹⁸² WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 13.

¹⁸³ *Idem.* P. 14.

¹⁸⁴ *Idem.* P. 16. Tal diferença entre as duas concepções de música é também salientada por López: “a noção básica wagneriana consiste em afirmar que a música é um tipo de conhecimento especial; dito com suas próprias palavras: ‘a música em si mesma é uma idéia do mundo’. Com esta expressão, por parecida que seja com algumas afirmações de Schopenhauer, sem embargo Wagner desenvolve uma visão estética oposta a do mesmo Schopenhauer, por quanto faz repousar o conhecimento da coisa em si não na contemplação mesma, senão no conhecimento do gênio musical” (LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 117).

Wagner define o poeta como uma figura intermediária entre o pintor e o músico, dadas as características que lhe são peculiares: “entre os dois [o pintor e o músico] se situa o poeta que, ao dar uma forma consciente à sua obra, se assemelha ao pintor, ao passo que se parece mais com o músico quando entra no sombrio domínio do inconsciente”¹⁸⁵. À essas duas facetas do poeta, Wagner atribui os dois exemplos anteriormente mencionados: a Goethe ele entende como um espírito irresistivelmente voltado para o sensível e a Schiller ele confere a atração pelo inexplorado da consciência, pois “buscava no seu mundo aquela coisa-em-si da filosofia kantiana”¹⁸⁶. Ao segundo ele atribui um sentimento mais profundo pela música que ao primeiro e, de acordo com suas análises, os dois artistas concordavam no fato de que a epopéia tendia mais para a arte pictórica, enquanto o drama tendia mais para a música. Deve-se observar como, a partir da análise dessas duas importantes figuras para a arte romântica alemã, Wagner vai elaborando a idéia de um drama musical, que será retomada por Nietzsche na primeira de suas *Conferências preparatórias, O drama musical grego*. Além disso, a duplicidade artes plásticas e poesia *versus* música nos remete às formulações nietzschianas sobre o apolíneo e dionisíaco, apresentadas inicialmente na *Visão dionisíaca do mundo* e retomadas no NT.

O segundo aspecto importante desse texto de Wagner é a fundamentação filosófica de sua teoria musical, que ele empreende a partir da filosofia de Schopenhauer. O autor ressalta a importância da exposição schopenhaueriana sobre a música, na qual o filósofo, de forma original, atribuíra prioridade à música, em relação à poesia e à pintura, pelo fato de que a primeira expunha uma linguagem imediata da idéia: “partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem necessidade de intermediário, mostra como ela se distingue completamente da poesia, que tem a necessidade de conceitos para tornar a idéia perceptível”¹⁸⁷. E completa adiante: “enquanto o poeta (...) torna as idéias perceptíveis por um emprego de conceitos, a própria música, segundo Schopenhauer, já pode conter em si uma idéia do mundo”¹⁸⁸. Como podemos perceber, Wagner fundamenta a sua tese da superioridade da música em relação às demais artes por

¹⁸⁵ *Idem*. P. 17.

¹⁸⁶ *Idem*. *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Idem*. P. 18.

¹⁸⁸ *Idem*. *Ibidem*.

meio de noções claramente schopenhauerianas, com uma fundamental reformulação dessas: para Wagner, ao contrário de Schopenhauer, a música era também uma idéia do mundo.

Wagner aprofunda a sua análise sobre a música, ao tratá-la nos termos de retorno à natureza, concepção que nos lembra aquela que Nietzsche vai trabalhar notavelmente no NT sob a denominação de Uno-primordial (*Ur-Eine*): “só na medida em que o ser pensante se individualiza e passa a ser parte da natureza, é que esta se revela à sua consciência de um modo mais imediato e, portanto, como Vontade”¹⁸⁹. Essa concepção é desenvolvida pelo autor no momento em que ele a descreve como manifestação da natureza inteira, que só é possível em sonho, quando as formas do tempo e do espaço já não conseguem manifestar-se¹⁹⁰. Temos, nesse ponto, uma clara desvinculação, de origem schopenhaueriana, entre a noção de música e a noção de fenômeno (do *principium individuationis*, que é composto por espaço, tempo e causalidade, conforme a filosofia de Schopenhauer).

O autor afirma que a consciência do homem tem duas faces e que o predomínio de uma acarreta necessariamente o desaparecimento da outra: uma é voltada para o interior, para o nosso próprio eu, ou seja, é a consciência da vontade; a outra é a consciência de outras coisas e, como tal, “conhecimento intuitivo do mundo exterior ou apreensão dos objetos”¹⁹¹. A música é relacionada à primeira consciência e, curiosamente, Wagner a descreve não mais como a manifestação de uma idéia, conforme vimos anteriormente:

“de um exame atento desses trechos da obra principal de Schopenhauer depreendemos que a concepção musical, não tendo nada em comum com a apreensão de uma idéia (o que, de um modo absoluto, está ligado ao conhecimento intuitivo do mundo), não pode ter sua origem senão naquela face da consciência voltada para o interior”¹⁹².

“Dos sonhos mais angustiosos desta natureza, nós despertamos com um grito, no qual se exprime de um modo imediato a Vontade angustiada que, por meio deste grito, penetra claramente no mundo dos sons para manifestar exteriormente”¹⁹³. Wagner defende que se quisermos representar esse grito, em todos os graus de uma violência que chega ao lamento do desejo e se quisermos descobrir qual a manifestação mais imediata da vontade em relação ao mundo exterior, não nos irá surpreender “que por esta relação nos seja possível assistir ao

¹⁸⁹ *Idem*. P. 19.

¹⁹⁰ *Idem*. Cf. P. 22.

¹⁹¹ *Idem*. P. 19.

¹⁹² *Idem*. P. 20.

¹⁹³ *Idem*. P. 22.

nascimento de uma Arte”¹⁹⁴, presumivelmente, a música. Mas, ressalta Wagner, “verificaremos que a criação artística, do mesmo modo que a intuição artística, só se pode produzir se a consciência afastar-se das excitações da vontade”¹⁹⁵. Nesse ponto, não podemos deixar de mencionar a proximidade que Wagner mantém com a noção de arte schopenhaueriana – enquanto *negação* da vontade, e que Nietzsche, no NT, a reformulará de maneira inversa, defendendo que a arte é exatamente a *afirmação* da vontade.

Após definir a beleza na língua grega como sendo próxima da noção de aparência (“o conceito da Beleza que, em nossa língua está claramente ligado a aparência (como objeto) e a intuição (como sujeito)”¹⁹⁶), Wagner vai se utilizar do texto de Goethe para introduzir um tema fundamental da música:

“a consciência, que por si mesma nos possibilitou, na visão da aparência, a apreensão da Idéia que nela se manifesta, poderia finalmente ser obrigada a exclamar como Fausto: ‘Que espetáculo! Mas – ai de mim! – só um espetáculo! Por onde te agarrei, natureza infinita?’”¹⁹⁷.

A única arte que pode responder a tal apelo, com segurança, é a música:

“aqui o mundo exterior nos fala de um modo tão inteligível porque traz ao nosso ouvido, por meio da impressão sonora, o que pedimos a ele do mais profundo do nosso ser. O objeto do som que percebemos coincide de modo imediato com o sujeito do grito que proferimos. Compreendemos, sem a intervenção de qualquer conceito, o que nos diz o grito de socorro, da lamentação ou de alegria, e a ele correspondemos de um modo semelhante. Se o nosso grito, lamento ou exclamação é a exteriorização mais imediata da emoção de nossa vontade, compreendemos, por isto mesmo, que o apelo que chega ao nosso ouvido é a exteriorização da mesma emoção. E nenhuma ilusão, como a causada pela luz, será possível aqui, pois, se a essência do mundo exterior não fosse idêntica à nossa, a própria visão estaria envolta nas trevas cerradas de um abismo”¹⁹⁸.

A música é contraposta novamente às artes plásticas, e novamente podemos encontrar uma análise muito próxima àquela que será desenvolvida pelo nosso autor no NT, pois Wagner relaciona a primeira à vontade universal e as segundas à vontade individual: “a única coisa a considerar é que a vontade individual, emudecida no artista plástico pela pura intuição, desperta, no músico, sob a forma de vontade universal que, sobrepondo-se à intuição, adquire a consciência de si mesma”¹⁹⁹. Sendo assim, o autor retoma, a partir dessa análise, a diferença fundamental entre música e artes plásticas, entendendo a primeira como unidade, como

¹⁹⁴ *Idem. Ibidem.*

¹⁹⁵ *Idem. Ibidem.*

¹⁹⁶ *Idem. P. 24.*

¹⁹⁷ *Idem. Ibidem.*

¹⁹⁸ *Idem. Ibidem.*

¹⁹⁹ *Idem. Pp. 25-26.*

vencimento das barreiras individuais e como manifestação imediata da vontade, que vence todos os limites da aparência, enquanto as segundas concentram-se no pensamento individual, estão restritas aos limites da ilusão e da intuição. Aqui surge no texto de Wagner, mais uma vez, o tema da resignação schopenhaueriana. Depois de afirmar a música como a manifestação da “vontade todo-poderosa”, o autor afirma que “só um estado pode ser superior ao deste artista: o do santo, por ser mais duradouro e imperturbável”²⁰⁰. Mas, a seguir, pondera: “deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que os outros artistas e conceder-lhe mesmo um título de santidade. Porque a relação de sua arte com o conjunto de todas as outras artes é, na verdade, a mesma que existe entre a Religião e a Igreja”²⁰¹. Wagner segue sua argumentação e defende, adiante, a supremacia do som em relação às demais formas de expressão, apresentando sua maior eficácia e sua capacidade de expressar a essência das coisas:

“penso agora no grito da criança que acorda no meio da noite e sente na carícia maternal uma resposta ao seu anseio. Penso no jovem nostálgico que compreende a voz dos pássaros na floresta. E no lamento dos animais, nos lamentos que andam no ar, no uivo do furacão, em todas as vozes que falam ao homem. Este, como se estivesse sonhando, percebe pelo ouvido, mais do que pela ilusão visual, que o seu ser íntimo se integra na essência daquilo que ele percebe, e que é nesta percepção unicamente que se revela a essência das coisas que lhe são exteriores”²⁰².

E afirma em seguida: “a impressão que a música produz em nós enfraquece de tal maneira o sentido da vista que, apesar de conservarmos os olhos abertos, já não conseguimos ver com a mesma intensidade”²⁰³. Contrariamente a Schopenhauer, Wagner defende o fato de que o sentimento é o único que podia ser verdadeiramente indispensável no conhecimento da essência da vontade, e quem faz esse papel por excelência é a música. Por esse motivo, ressalta López, Wagner situa a ênfase na música, e não na contemplação, ao tratar da coisa em si: “a fim de que a música comunique um conhecimento da vontade, é [importante] que transmita a vontade de modo imediato. Esta idéia se apresenta como a afirmação de que o grito é uma expressão direta do inconsciente”²⁰⁴. De tal forma que Wagner apresenta explicitamente, de acordo com López, algo que a própria concepção da música schopenhaueriana tem latente em si: “se trata de que a música possui uma capacidade especial

²⁰⁰ *Idem.* P. 26.

²⁰¹ *Idem.* P. 27.

²⁰² *Idem.* P. 28.

²⁰³ *Idem.* P. 29.

²⁰⁴ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 118.

para afetar os sentimentos com sua expressividade²⁰⁵, algo que está evidente na teoria wagneriana da expressividade da melodia, uma vez que sustenta, segundo López, que seu poder descansa na força com que chega a sentir-se.

Wagner, como pudemos analisar, atribui uma origem inconsciente à música, diferente dos demais sentimentos: “por essa razão, quando falava do grito se referia precisamente à expressão de um sentimento produzido em um sonho, e não na realidade vivida conscientemente pelo sujeito²⁰⁶. Ora, Schopenhauer tratava exatamente do sonho para dar à música uma origem inconsciente, marcando claramente a distinção entre conhecimento consciente e inconsciente. É daí que Wagner tira a sua inspiração, elencando alguns elementos que fazem a ponte entre o mundo inconsciente da música para o mundo consciente: “do mesmo modo, pela disposição rítmica de seus sons, o músico entra em contato com o mundo plástico sensível²⁰⁷. Além do *ritmo*, Wagner atribui também à *gestualidade* uma função importante nessa “tradução”: “o gesto humano que, na dança, procura tornar-se inteligível por um movimento subordinado a leis e variado de modo expressivo, parece em relação à música o que são os corpos em relação à luz: se ela não se refratasse contra eles, não iluminaria²⁰⁸. Nesse ponto, acreditamos que seja possível desenvolver uma importante analogia com o NT: de maneira similar a Wagner, que entende a dependência da música por elementos que façam a ponte, a tradução, do inconsciente para o consciente, também Nietzsche desenvolverá em sua primeira obra a relação entre o dionisíaco e o apolíneo, pois o primeiro, musical e de origem inconsciente, só pode ser expresso por meio do segundo, plástico e de origem consciente, uma vez que o primeiro contém um elemento “patológico” e que, se manifestasse sozinho, seria destrutivo.

López resalta esse aspecto em Wagner, afirmando que “a interpretação metafísica da música justifica sua necessária complementaridade com outras formas artísticas²⁰⁹, o que é indicativo de uma nova visão da ópera pelo artista: “o modo pelo qual Wagner apresenta a interação entre música e gestualidade, comparando-a com a interação entre os corpos e a luz, expressa claramente o núcleo de sua nova proposta da conjunção entre as artes e a ópera²¹⁰”.

²⁰⁵ *Idem*. P. 119.

²⁰⁶ *Idem*. *Ibidem*.

²⁰⁷ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 31.

²⁰⁸ *Idem*. *Ibidem*.

²⁰⁹ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 121.

²¹⁰ *Idem*. *Ibidem*.

A música necessita desses elementos, mas jamais eles se sobrepõem em importância a ela: “a música requer desses elementos para revelar sua essência, mas só revela sua essência mostrando ao mesmo tempo a essência dos seres restantes e objetos do mundo”²¹¹.

O terceiro ponto de nossa análise diz propriamente respeito a um tema já exposto em *Arte e a revolução*, a saber, a crítica à ópera moderna e, em contrapartida, a Alemanha como uma nação superior para empreitada de reformulação dessa arte. Wagner trata desse tema tecendo, sobretudo, uma caracterização daquele que foi, de longe, o mais célebre músico, Beethoven. Com isso, o autor pretende fazer um “estudo da natureza própria do músico”²¹². Beethoven foi, de acordo com Wagner, o verdadeiro tipo de músico, aquele que teria conseguido penetrar na essência mais íntima da música, por meio de suas sonatas: “pode-se dizer que Beethoven foi e continuou a ser compositor de sonatas, pois, na maior parte e nas melhores de suas composições instrumentais, a forma fundamental da sonata foi o véu através do qual seu olhar penetrou no reino dos sons”²¹³.

“A aptidão de um músico na prática de sua arte e a dedicação que a ela consagra só se evidenciam geralmente por efeito da impressão que a música dos outros causa nele”²¹⁴. Beethoven teria ficado mais impressionado com a música de igreja que com a ópera. O músico se opunha ao seu tempo, segundo Wagner, com um “temperamento altivo”, apresentando sua música com uma nova proposta: “nas próprias formas em que a música só devia aparecer como uma arte agradável, cabia-lhe proclamar profeticamente a intuição de um mundo sonoro ainda irrevelado”²¹⁵. Wagner fundamenta sua posição por meio da exposição schopenhaueriana da música com uma linguagem universal: “assim ele se assemelha continuamente a um verdadeiro possesso e dele se pode dizer o que Schopenhauer diz a respeito do músico em geral: ele exprime a suprema verdade em uma língua que a razão não compreende”²¹⁶. Beethoven foi aquele que, assim como Lessing, Goethe e Schiller, preservou a modernidade de sua ignomínia profunda: “foi por este músico, Beethoven, na linguagem mais pura que se conhece, que o espírito alemão salvou o espírito humano de seu opróbrio”²¹⁷. O artista, além disso, tirou a música da condição de “arte agradável”, para lhe elevar ao

²¹¹ *Idem. Ibidem.*

²¹² WAGNER, R. *Op. cit.* P. 32.

²¹³ *Idem.* P. 37.

²¹⁴ *Idem.* Pp. 36-37.

²¹⁵ *Idem.* P. 39.

²¹⁶ *Idem.* Pp. 39-40.

²¹⁷ *Idem.* P. 41.

patamar de arte reveladora da essência do mundo, tal como faz a filosofia schopenhaueriana, sobretudo. O “gênio da música” invadiu, segundo Wagner, aquelas formas musicais anteriores a ele com um certo “encantamento mágico”, expondo a linguagem universal que lhe é própria: “vemos surgirem de dentro dela uma vida imaterial, uma agitação ora delicada ora terrível, pulsações vibrantes de alegria, de desejo de angústia, de queixa e de encantamento, como se tudo isto estivesse brotando do mais profundo de nós mesmos”²¹⁸.

Wagner situa Mozart como um intermediário entre Joseph Haydn e Beethoven, no intuito de apresentar o elevado patamar a que chegou a música pelas mãos do último e de fazer uma crítica à arte moderna. Haydn, segundo o autor, fazia música com o intuito de distrair o seu opulento patrão, produzindo obras primas somente na velhice. Mozart, por seu turno, procurava ganhar a vida junto ao seu grande público e acaba na miséria. Já em Beethoven, “tudo foi decidido pelo instinto poderoso da natureza”, e esse instinto consistia exatamente na “aversão que ele sentia por uma existência semelhante a de Haydn”. O músico estava, assim como Mozart, exposto “aos azares de um mundo em que só o útil compensa, onde o belo só é vantajoso quando proporciona prazer e o que é sublime fica sem resposta”²¹⁹. Mas, diferentemente de Mozart, que era “feito de luz e amor”, Beethoven possuía força física, aptidão fisiológica para a sua produção. Deve-se observar ainda, nesse intento, a caracterização de Mozart como o “homem do povo”, maneira bastante semelhante àquela que Nietzsche caracteriza Eurípides na sua obra inaugural.

O tema mais importante nesse ponto é talvez marcado pela insistência de Wagner em tratar do “mundo interior” de Beethoven, que acaba por ser revelador da importância da filosofia de música schopenhaueriana. A surdez do músico serve, para Wagner, de signo do desligamento do gênio com o mundo exterior²²⁰, mas, por outro lado, significa também o caráter revelador que o músico tinha em relação àquilo que havia por detrás de toda aparência, em relação à coisa em si schopenhaueriana. Wagner compara Beethoven a Tirésias, aquele que nas tragédias era o adivinho cego e que trazia à cena a verdade do conflito: “é a ele que se parece agora o músico que ensurdeceu. Quando o ruído da vida não o perturba mais, ele só ouve as harmonias do seu mundo interior, e é unicamente do fundo do seu abismo que ele

²¹⁸ *Idem*. P. 44.

²¹⁹ *Idem*. P. 47.

²²⁰ *Idem*. P. 50. “O ouvido era o único sentido pelo qual o mundo exterior poderia penetrá-lo e perturbá-lo: quanto a seus olhos, havia muito tempo que estava mortos”.

ainda fala a um mundo que já não tem nada para lhe dizer”²²¹. Segue-se uma afirmação do autor que é denunciadora da leitura wagneriana de Beethoven como a manifestação do “em si” da filosofia de Schopenhauer:

“eis, portanto, o gênio libertado de tudo o que lhe é estranho, inteiramente em si e junto de si. Para que então visse Beethoven com o olhar de Tirésias, que coisa prodigiosa descobriria: um mundo a caminhar entre os homens – o *em si* do mundo a caminhar sob a forma humana!”²²².

E, no trecho que se segue, Wagner expõe a música com uma função semelhante àquela atribuída por Nietzsche no NT, a saber, de transfiguração da dor:

“agora aumenta esta força que dá forma ao inconcebível, ao nunca-visto, ao nunca-sentido, que o transforma em experiência imediata, perceptível como a idéia mais evidente. A alegria de exercer esta força se transforma em *humor*, toda a dor da existência vai se quebrar contra essa graça lúcida que parece brotar de si mesmo. O criador dos mundos ri da própria ilusão, enquanto a inocência recuperada brinca com o aguilhão do seu pecado e a consciência libertada zomba do tormento que sofreu”²²³.

A caracterização de Beethoven no escrito homônimo de Wagner tem, dentre outras, a principal função de empreender uma crítica à arte e à cultura moderna, conforme afirmamos anteriormente. Para tanto, o autor não tece uma análise da obra de Beethoven, mas, como afirma López, faz uma recriação literária que permite ilustrar uma determinada concepção do gênio: “aquela imagem apenas esboçada por Schopenhauer do compositor que desde o inconsciente cria uma arte metafísica”²²⁴. Há uma caracterização por Wagner da modernidade como otimista, devido às suas “tendências humanitárias”, mas, de acordo com o autor, Beethoven descredita tal otimismo. O músico, em prol daquilo que ele tinha de mais nobre, a saber, a liberdade de seu gênio, mantinha, segundo Wagner, aversão aos gastos e ao luxo – característicos da arte moderna – e tomara como a “Bíblia de sua crença” Sebastian Bach:

“o que só o olhar do espírito alemão podia ver, o que só o seu ouvido podia ouvir, aquilo que, por força de sua intuição, o levava a um protesto irresistível contra o aspecto exterior que lhe era imposto, foi o que Beethoven leu claramente no seu livro mais santo. E que fez dele mesmo um santo”²²⁵.

²²¹ *Idem*. P. 51.

²²² *Idem*. *Ibidem*.

²²³ *Idem*. P. 52.

²²⁴ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 123.

²²⁵ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 56. Como podemos perceber, a caracterização de Beethoven como santo tem muita relação com a filosofia de negação da vida schopenhaueriana, sobretudo se levarmos em conta a descrição anteriormente trabalhada, na qual Wagner ressaltou a surdez e a “cegueira” do músico.

Um quarto ponto que consideramos fundamental para a nossa análise é o tema do drama, o qual Wagner inicia tratando da união da música vocal e da música instrumental realizada por Beethoven. Antes mesmo de tratar desse aspecto, deve-se ressaltar que o autor atribui ao músico dois pontos pelos quais sua obra representa uma evolução na história da música, a saber, (i) que a melodia é a parte essencial da música (idéia que segue em coerência com *Ópera e Drama*)²²⁶ e (ii) que Beethoven revolucionou a música vocal, ao tratar a voz humana como instrumento, na sua *Nona sinfonia*. Este segundo ponto é o nosso objeto de estudo agora. As vozes na música de Beethoven, de acordo com Wagner, desempenhavam exatamente aquele papel que Schopenhauer desejava que lhe coubesse, ou seja, ela serve de complemento não racional da música instrumental, ela se funde com o som dos instrumentos. Assim, a poesia se encontra subjugada à música para Wagner:

“a relação entre a música e a poesia é absolutamente ilusória. Na verdade, quando se canta sobre uma música, o que o ouvinte percebe não é o texto poético – que, especialmente no canto coral, é imperceptível pela própria articulação –, mas aquilo que a poesia despertou no músico e que, por si mesmo, já era musical ou tendia a tornar-se música. Uma união da música e da poesia só pode assim resultar em uma situação tão inferior para a poesia, que ficamos surpreendidos ao ver como os poetas, e entre outros os nossos grandes poetas alemães, sempre se interessaram em resolver o problema dessa união entre as duas artes”²²⁷.

Mas a questão não é tão simples. Wagner situa a origem do drama exatamente na música e a “adequação entre a música e o drama consiste finalmente na extraordinária contribuição que a música produz na compreensão de uma obra dramática”²²⁸. A relação entre drama e música apresenta com esses argumentos, de acordo com López, uma profunda interdependência, algo que assinala a manifestação wagneriana de que se pode reconhecer na música uma qualificação a priori para construir o drama

A ópera teria surgido, então, como tentativa frustrada de resolver o problema da relação entre a música e a palavra. Frustrada por se limitar a uma impressão, alternada, sobre o ouvido e a vista: “nem uma nem outra destas duas faculdades receptivas podiam encontrar satisfação estética perfeita, pelo fato da música de ópera (...) não poder levar o nosso espírito

²²⁶ “A melodia foi emancipada por Beethoven da influência da moda e do gosto variável, e elevada à dignidade de tipo eternamente válido e puramente humano. A música de Beethoven será compreendida em todos os tempos, enquanto que, em sua grande parte, a música de seus predecessores só nos será compreensível por meio das reflexões que a história da arte nos sugere” (WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 65)

²²⁷ WAGNER, R. *Op. Cit.* Pp. 66-67.

²²⁸ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 126.

ao estado de recolhimento a que a música pura nos conduz”²²⁹. A música da ópera produz superficialmente, de acordo com Wagner, mais excitação que penetração: “é que, levados a esse terreno pelo simples desejo de distração e passatempo, nossa faculdade de pensar nos parece ausente ou desnecessária”²³⁰. Beethoven foi, segundo o autor, um dos que manteve maior sentimento de recusa em relação à ópera: “fazer música para balés, cortejos, fogos de artifício, intriguinhas de amor, etc. era uma idéia que ele afastava com terror”²³¹. A ópera *Leonora* foi aquela em que Beethoven, de acordo com Wagner, apresentou a música como o mais perfeito dos dramas, e o autor vai sustentar tal posição, mais uma vez, utilizando-se da filosofia de Schopenhauer. Para Wagner, assim como a música é, de longe, a mais superior de todas as artes, o drama também representa com relação a elas grande superioridade, estando abaixo apenas da música:

“a música, que não representa as idéias contidas nos fenômenos do mundo, mas, ao contrário, é ela mesma uma importante idéia do mundo, abrange naturalmente o drama, já que este, por sua vez, exprime a idéia do mundo que a música pode refletir. O drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música transcende os limites de todas as artes, especialmente os das artes plásticas, pelo fato de suas impressões pertencerem ao domínio do sublime”²³².

De acordo com Wagner, Shakespeare, aquele “imenso dramaturgo”, foi quem produziu dramas com incrível reflexo imediato da idéia do mundo, a ponto de ser impossível perceber a intervenção da arte na representação da idéia. Shakespeare se mantivera imbatível até o surgimento de Beethoven, o artista que só pode ser explicado, afirma o autor, em relação ao dramaturgo. Wagner compara as figuras shakespearianas, “com toda a impressionante riqueza de detalhes que ele contém”, ao conjunto dos motivos beethovenianos, “em todo o seu poder de penetração e contato”²³³ (“o que faz brotarem as melodias de Beethoven é a mesma força que projeta para o exterior as figuras da visão shakespearianas”²³⁴), afirmando que ambos se coincidem e estão contidos um no outro: “se dissermos que a música é a revelação da mais íntima imagem do sonho que vem da essência do mundo, poderíamos considerar Shakespeare como um Beethoven que, depois de despertar, continuasse sonhando”²³⁵. O substancial nessa análise é, de acordo com López, “ter encontrado o nexos comum de ambas as

²²⁹ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 67.

²³⁰ *Idem.* P. 68.

²³¹ *Idem. Ibidem.*

²³² *Idem.* P. 69.

²³³ *Idem.* P. 71.

²³⁴ *Idem.* P. 75.

²³⁵ *Idem.* P. 72

artes em sua origem inconsciente. Uma origem nessa região onde Schopenhauer havia situado todos os fenômenos do conhecimento excepcional e onde Nietzsche prolongará sua busca da origem da tragédia”²³⁶.

O quinto e último ponto de nossa análise se aproxima também do derradeiro tema tratado por nós na análise de *A arte e a revolução*, a saber, Wagner empreende um chamado ao povo alemão a se abdicar da tradição francesa, de seus costumes e de sua cultura, em busca da construção de uma identidade alemã, fundada, sobretudo, em sua música. Vale lembrar que o processo de unificação alemã, que ocorreu oficialmente em 1871, está a todo vapor na época do *Beethoven*. Wagner se diz envergonhado de que a Alemanha dependa ainda “daquela civilização”, convidando aos seus compatriotas que deixem de usar trajes feitos à moda de Paris, pois havia duzentos anos que estavam sujeitos aos costumes e aos gostos parisienses²³⁷. Tal influência foi atribuída pelo autor ao fato de que nenhuma outra nação tivesse sido capaz de produzir a sua própria tradição, mas via na Alemanha um potencial para tal abdição: “nós nos sentimos atingidos por uma verdadeira maldição, da qual só um renascimento vindo do fundo de nós mesmos conseguiria salvar-nos”²³⁸. O potencial alemão estaria, sobretudo, em sua arte, e isso fica evidente pela leitura que o autor empreende da história dos povos a partir de sua obra de arte: “também os italianos da Renascença, os romanos, os gregos, os egípcios e os assírios exprimiram-se por meio de seus tipos artísticos”²³⁹. O renascimento da cultura alemã deveria ocorrer a partir de uma volta aos primórdios da humanidade, àquela época em que não havia sequer escrita, passando pela análise dos mitos, do surgimento da língua, da retórica, da dialética e da poética, para, somente assim, entender o absurdo que é a imprensa. Os jornais fizeram, de acordo com Wagner, com que o espírito do povo fosse obrigado a afastar-se completamente da vida, ditando os seus costumes. E, assim, o autor retoma a arte grega como incomparavelmente grandiosa: “aquele mundo distante adquiriu o

²³⁶ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 127. “Wagner busca no dramaturgo um fundamento fisiológico análogo no mundo dos sonhos. Para isso recorre ao conceito schopenhaueriano da clarividência. Tal fenômeno consiste em que, enquanto o cérebro está desperto, se dá uma despotencialização da visão, e a imagem percebida desde o exterior perde sua intensidade. Graças a isto, uma imagem procedente do sonho mais profundo pode tomar as características de uma imagem real. A partir desta teoria Wagner apresenta Shakespeare”. (*Idem.* P. 126).

²³⁷ “Pode-se dizer que o francês é o produto de uma arte particular de se exprimir, de se mover e de se vestir. Sua lei neste domínio é o ‘gosto’ – uma palavra tomada de empréstimo à mais baixa das funções sensoriais e aplicada aqui a uma tendência de espírito”. WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 85.

²³⁸ WAGNER, R. *Op. Cit.* P. 81.

²³⁹ *Idem. Ibidem.*

privilégio de nos ensinar em todos os tempos, mesmo por meio de suas ruínas, a arte de tornar a vida mais ou menos suportável”²⁴⁰.

O francês é descrito pelo autor como reflexo de sua moda, que se adapta “ao corte de seus trajes e age de acordo com a novidade, ou seja, em constante mutação”²⁴¹. Eles rebaixaram o valor das artes plásticas “ao domínio dos vendedores dos objetos de arte, sob a forma de quinquilharia e de tapeçaria” e a sede por novidades faz com que a França não consiga “produzir por si mesma qualquer coisa realmente nova”:

“vê-se assim alternarem o antigo e o Luís XV, o gótico e o renascimento. As fábricas formam grupos de Laocoonte, porcelana da China, cópias de Rafael e de Murillo, vasos etruscos, tapeçarias medievais e, no meio e tudo isso, móveis à Pompadour e estuques à Luis XIV. O arquiteto envolve tudo aquilo em estilo florentino e o coroa com um grupo de Ariadne”²⁴².

Wagner identifica, então, o espírito alemão como o único capaz de trazer a felicidade a todos os povos, por meio da música:

“é sobre este caminho, valendo-se desta íntima experiência, que o espírito alemão deve conduzir o seu povo, se ele quer cumprir a sua missão de fazer a felicidade dos outros povos. Não importa que zombem de nós por atribuirmos esta importância imensa à música alemã. Não nos deixaremos enganar por ninguém, como o povo alemão não se deixou enganar por seus inimigos, quando eles, pondo em dúvida as virtudes deste povo, cometeram o erro de tentar ofendê-lo. Nosso grande poeta sabia disto quando, para desfazer a má impressão que as maneiras e gestos de nossa gente lhe causavam, afirmava, a título de consolo: ‘o alemão é bravo’. E isto já é alguma coisa!”²⁴³

E completa, no último parágrafo do ensaio, referindo-se a Beethoven:

“festejemos, pois, o grande precursor nesta obra de divino desbravamento. Mas, o festejemos dignamente, não menos dignamente do que as vitórias alemãs: porque o benfeitor da humanidade tem direito a passar na frente dos conquistadores do mundo”²⁴⁴.

Como pudemos perceber, esse ensaio é rico em temas que serão tratados pelo nosso autor no NT, além da clara evidência da influência schopenhaueriana. O importante é destacar, em primeiro lugar, que não há uma teoria do apolíneo-dionisíaco em Wagner, mas que a contraposição exposta pelo autor entre artes plásticas e música, com a superioridade da segunda em relação às primeiras, marca as diretrizes da inovação que Nietzsche empreende ao definir Apolo e Dionísio como as duas divindades fundamentais da arte. O próprio fato de

²⁴⁰ *Idem*. P. 84.

²⁴¹ *Idem*. P. 85.

²⁴² *Idem*. P. 86.

²⁴³ *Idem*. P. 94.

²⁴⁴ *Idem*. P. 95.

relacionar as artes plásticas ao espaço e ao tempo (e, portanto, ao *principium*) e atribuir à música a liberdade em relação ao *principium*, como linguagem imediata da vontade, vem por influência da filosofia de Schopenhauer. Essa duplicidade, que encontrará em Nietzsche o seu máximo expoente e que começa a ser desenvolvida aqui, tem forte inspiração na duplicidade vontade/representação de Schopenhauer e, se formos um pouco além, na duplicidade coisa em si/fenômeno de Kant.

A supremacia da música em relação às demais artes é uma posição claramente schopenhaueriana assumida por Wagner, e esse tema volta com toda força no NT, na concepção de “drama musical” que o nosso autor defende, ainda com ecos da discussão sobre o drama empreendida por Wagner sob as figuras de Shakespeare e Beethoven. Wagner encontra na filosofia de Schopenhauer a fundamentação para sua concepção de música e isso pode ser percebido, nesse texto, na opção que o autor tem de apresentar em um primeiro momento as suas teses, fundamentá-las filosoficamente a partir da leitura que ele faz de Schopenhauer, para, somente depois disso, apresentar a sua visão da música a partir de sua interpretação acerca do músico.

Wagner retoma aqui um importante tema dos seus escritos da época do exílio, a saber, a crítica à cultura moderna, sobretudo à ópera e à tradição francesa. Pelas mãos de Beethoven se deu uma das mais sublimes interpretações da música, visto que o músico transforma a voz humana em instrumento musical (vale lembrar que Beethoven, ao contrário dos demais músicos, inovou ao cantar na sua *Nona* o *Ode à alegria*, de Schiller), o que marca, para o autor, a superação do consciente, do racional, na música. Beethoven terá a função de exemplo na recuperação alemã de sua identidade, por meio da arte. A Beethoven é atribuído, nesse ensaio, no nosso ponto de vista, o mesmo valor que Wagner recebe de Nietzsche em seu primeiro livro: do músico como reformador da cultura moderna. Deve-se voltar à paradigmática cultura artística grega para, então, superar os “modismos” da cultura francesa e promover o renascimento do espírito alemão. Nietzsche escreve a Rohde a 15 de dezembro de 1870, o que reforça a nossa tese acerca da relação entre a leitura de Wagner sobre Beethoven e a visão nietzschiana sobre a produção de Wagner: “um novo livro por Wagner sobre Beethoven sugerirá muito do que quero no futuro. Leia-o – é um desnudamento do espírito em que nós – nós! – viveremos no futuro”²⁴⁵.

²⁴⁵ HOLLINRAKE, R. *Op. Cit.* P. 243.

II – O Wagner e o Schopenhauer de Nietzsche: a arte grega pré-socrática

“Chamo Wagner o grande benfeitor da minha vida”
(F. Nietzsche, *Ecce Homo*, “Por que sou tão inteligente”, seção 6)

“Vou recordar hoje a um educador e a um severo mestre do qual
posso sentir-me orgulhoso: Arthur Schopenhauer”
(F. Nietzsche, *Schopenhauer como educador*, seção 1)

O tema de Sócrates já está presente, como se pode notar, nas entrelinhas dos textos de Wagner e Schopenhauer. O nosso objetivo é, nesse momento, apontar como Nietzsche, na formulação de suas hipóteses acerca do nascimento da tragédia grega, se utiliza largamente desses dois autores, de modo a elucidarmos que o germe do tema que envolve Sócrates está também presente nas primeiras seções do *Nascimento da tragédia*.

II.1 – O drama musical grego e o ideal wagneriano de “obra de arte total”

Nietzsche começa a desenvolver o projeto intelectual do NT por meio de três conferências, publicadas postumamente: *O drama musical grego (Das griechische Musikdrama)*, *Sócrates e a tragédia (Sokrates und der Tragödie)* e *A visão dionisíaca do mundo (Die dionysische Weltanschauung)*²⁴⁶. Tal projeto está impulsionado, sobretudo, pela idéia de retirar a modernidade de sua condição vexatória, segundo o autor, por meio da arte, idéia que Nietzsche assimila, de acordo com López, dos escritos do período revolucionário de Wagner. O objetivo do autor, que acabara de ser nomeado professor da Universidade da Basileia sem ao menos ter doutorado, era bem menos o de apresentar tais conferências para fazer jus à sua nomeação, que empreender uma defesa pública ao projeto wagneriano de “obra de arte total”. Para tanto, destaca López, Nietzsche nada mais fez que retomar duas teses propostas por Wagner desde a *Obra de arte do futuro* e as defende como verdades históricas: “por um lado, que a tragédia é um espetáculo com uma clara preponderância do lírico-musical e, por outro, que por trás do período de esplendor da democracia ateniense tem lugar a morte deste gênero”²⁴⁷.

²⁴⁶ Doravante DM, ST e VD, respectivamente. Utilizamos duas traduções destes textos. A de André Sanchez Pascual, de 1977, no volume da tradução espanhola do NT e, principalmente, a de Marcos Sinésio P. Fernandes e Maria Cristina S. de Souza, de 2005, publicada pela Martins Fontes.

²⁴⁷ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 132.

Como esse capítulo trata das relações de Nietzsche com suas duas principais influências, analisaremos a primeira e a terceira de tais conferências – além da primeira parte do NT (seções 1–10) –, com o intuito de apresentar o real e grandioso valor que Nietzsche atribuiu à tragédia grega, valor que entendemos ter sido herdado das concepções estéticas de Wagner e Schopenhauer. Se não tivermos em mente a importância do espetáculo grego para o nosso autor, de nada nos servirá a subsequente análise que será feita acerca da destruição da tragédia grega pelas mãos de Eurípides, possuído pelo espírito do socratismo. Os textos fundamentais de nossa análise, a saber, a segunda conferência preparatória e a segunda parte do NT (seções 11–25), serão tratados em nossa análise acerca do socratismo.

Desenvolveremos, pois, até o fim do presente capítulo, o que entendemos por uma síntese nietzschiana do pensamento musical de Wagner e Schopenhauer.

Nietzsche desenvolve, no DM, de acordo com o nosso ponto de vista, um tema único: a descrição da tragédia grega como um drama musical, vale dizer, como a única espécie de “arte total”, visto que englobava todas as demais artes em seu escopo. Tal descrição veio a se confrontar nesse texto, presumivelmente, com a ópera moderna, signo da decadência de seu tempo. O autor inicia a sua exposição empreendendo uma crítica à cultura moderna, sobretudo à ópera, num segundo momento descreve a arte grega em seus elementos constituintes – ator, espectador, poeta (o coro, Ésquilo e Sófocles) e, por fim, a música –, e finaliza expondo a tragédia grega, o drama musical grego, como o único exemplo de arte total que já existiu na humanidade.

Nietzsche trata, nas primeiras linhas do DM, da contraposição entre a ópera moderna e o teatro grego. Há uma identificação errônea dos modernos entre estas duas artes, quando, na verdade, de acordo com Nietzsche, “um heleno não reconheceria em nossa tragédia quase nada que correspondesse à sua tragédia; provavelmente ocorrer-lhe-ia que toda estrutura e o caráter fundamental da tragédia de Shakespeare foram derivados de sua chamada *nova comédia*”²⁴⁸. A obra de arte de Ésquilo e Sófocles constitui para o autor a verdadeira tragédia da Antiguidade, e foi incutida de maneira absolutamente arbitrária na modernidade, por meio da ópera, entendida por Nietzsche como

²⁴⁸ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 47. A *nova comédia*, tema tratado pelo autor em ST e NT foi criada, segundo Nietzsche, por Eurípides e teria destruído a tragédia grega antiga, por possuir características absolutamente diferentes desta.

“a caricatura do drama musical antigo, [que] surgiu por meio da imitação simiesca direta da Antiguidade: *sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata*, ela se portou, tal como um homúnculo engendrado artificialmente, como o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical”²⁴⁹.

Como podemos perceber, já no DM existe uma valorização da arte grega enquanto produção inconsciente e sua notória oposição à arte moderna, consciente e abstrata, seguindo a idéia já apresentada por Wagner: “por meio de tais experimentos, são cortadas, ou ao menos gravemente estropiadas, *as raízes de uma arte inconsciente, brotada a partir da vida do povo*”²⁵⁰. A tal caracterização nietzschiana da arte grega, deve-se somar esse novo aspecto: a participação do povo na produção artística, ao contrário do que ocorria na modernidade, na qual a arte era dominada pelos intelectuais. E a crítica de Nietzsche, como podemos perceber, está atrelada já nesse texto a uma noção de arte racional, consciente e erudita praticada nas óperas: “para o desenvolvimento das artes modernas a erudição, o saber consciente e a polimatia são o próprio empecilho: todo medrar e vir-a-ser no reino da arte precisa acontecer em noite profunda”²⁵¹. Essa nova forma de entender a arte acabou por destruir a música: “a história da música ensina que a sua continuação do desenvolvimento da música grega nos primórdios da Idade Média foi de súbito o mais fortemente tolhida e estorvada quando se remontou ao antigo com erudição em teoria e práxis”²⁵². O fato de que Ésquilo e Sófocles fossem conhecidos na modernidade como poetas de texto, como libretistas, leva Nietzsche a concluir que eles eram inteiramente desconhecidos pelos modernos. Estes não conheciam a real importância e a estupenda força da arte desses tragediógrafos.

Mesmo com toda distorção e toda deformação que a ópera tivesse praticado em relação à tragédia antiga – tornando-se “produto da distração, não da concentração, (...) escrava das piores rimas e da música indigna”²⁵³ –, Nietzsche acreditava que ela devesse ser a base para um retorno aos gregos, desde que fossem afastadas todas as suas distorções e deformações. O autor se preocupa também com a fidelidade àquilo que é inerente aos gregos, de modo que não houvesse “super-helenizações” do helênico e não se inventasse uma obra de arte que não tivesse pátria em lugar nenhum do mundo.

²⁴⁹ *Idem*. P. 48. Grifos meus.

²⁵⁰ *Idem. Ibidem*. Grifos meus.

²⁵¹ *Idem*. P. 49.

²⁵² *Idem. Ibidem*.

²⁵³ *Idem*. P. 50.

O autor inicia, então, a sua descrição do drama musical grego. Assim como Wagner, Nietzsche critica as artes “independentes” e o individualismo moderno, dando um indicativo da sua leitura da tragédia antiga: “esse princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc”. E acrescenta em seguida uma citação de Feuerbach, grande referência de Wagner: “os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político-religiosa: o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas”²⁵⁴. Como podemos notar, Nietzsche estabelece um paralelo entre o individualismo moderno e o fato de que a arte, se entendida como “arte total”, se encontra despedaçada em artes individuais. O autor, a bem da verdade, parece apontar para uma relação de bi-implicação entre essas duas formas: se, por um lado, a arte se encontra de tal maneira devido ao desenvolvimento de um individualismo exacerbado nos homens, por outro, a arte – que, como veremos, tem função formadora nos homens, de acordo com a visão do autor – não tem mais o seu papel, uma vez que se encontra despedaçada em partes individuais. Nietzsche se utiliza daquele mesmo texto de Feuerbach para apontar os elementos fundamentais da obra de arte total: a epopéia, a lírica, o canto, a música, a dança e as artes plásticas. Todas reunidas em uma só arte. A concepção de arte total compreende também, de acordo com o autor, a concepção de um homem inteiro, não daquele despedaçado, assim como as artes independentes. A noção nietzschiana de Uno-primordial encontra aqui alguns indicativos do seu maior desenvolvimento no NT.

A cena da tragédia é descrita por Nietzsche como uma “grege de homens mascarados movendo maravilhosamente no fundo e para alguns poucos bonecos sobre-humanamente grandes que andam, para cima e para baixo, no mais lento compasso possível sobre um longo e estreito espaço de palco”²⁵⁵. O primeiro grupo, o tradutor brasileiro ressalta, se trata do *coro* e o segundo dos *atores*, vistos pelo autor como bonecos, pelo excesso de adereços que usa²⁵⁶.

²⁵⁴ *Idem*. P. 51.

²⁵⁵ *Idem*. P. 52.

²⁵⁶ “Pois de que outro modo podemos chamar, senão de bonecos, aqueles seres que, em pé sobre as altas andas dos coturnos, com monstruosas máscaras, fortemente pintadas e que ultrapassam em altura a cabeça, sobre o rosto, com o peito, corpo braços e pernas estofados e cheios até o inatural, mas podem se mover oprimidos pelo peso de uma vestimenta que se arrasta em longa cauda e de um imponente adorno de sua cabeça”. Mas o tradutor acrescenta na nota 7: “nos tempos de Nietzsche se considerava que a máscara na época clássica do teatro grego era feita de gesso ou madeira, encimada de uma peruca e acoplada a um capuz de feltro que servia para vesti-la, compondo assim um todo consideravelmente pesado. Mais tarde alguns estudiosos consideraram que este modelo de máscara era próprio da época helenística e não da época clássica”. *Idem*. P. 53.

Os atores-bonecos têm de falar, ainda que adornados ao máximo, para um público de “20.000 homens”, o que é descrito por Nietzsche como “verdadeiramente uma tarefa heróica digna de um combate de Maratona”, equiparando o ator a um atleta: um fato que aumentou ainda mais a admiração do nosso autor foi os atores terem de proferir, numa tensão de 10 horas, em torno de 1600 versos, perante a um público que “punia inexoravelmente cada desmedida de tom, cada acento incorreto (...), [pois] mesmo a população tinha um juízo delicado e fino”²⁵⁷.

Assim como ao ator, também ao *público* “se estendia uma inabitual disposição de humor festiva anelada por muito tempo”, diferentemente do público operístico, que mantinha com sua arte uma relação de “fuga angustiada diante do tédio” e que tinha “vontade se ver livre de si e de sua miséria, a todo preço, por algumas horas”: “o grego refugiava-se da dispersiva vida pública, tão habitual para ele, da vida no mercado, na rua e no tribunal, na solenidade da ação do teatro que dispunha para a calma e que convidava ao recolhimento”²⁵⁸. A tragédia é nesse texto descrita como as “Grandes Dionisíacas”, nas quais a “pulsão de primavera irrompe de maneira avassaladora”. Mas o que Nietzsche pretende com essa descrição? Estabelecer uma origem inconsciente e popular para a tragédia, tal como faziam, reflete o autor, “os dançarinos de S. João e S. Guido da Idade Média, que em massas sempre maiores, sempre crescentes, iam de cidade em cidade dançando, cantando e pulando”. É dessa “epidemia popular” que surge a tragédia:

“o efeito todo poderoso da primavera, que se anuncia tão repentinamente, intensifica aqui também as forças vitais até um tal excesso, que estados estáticos, visões e a crença no próprio encantamento surgem por todos os lados, e seres com o mesmo ânimo percorrem em turba o campo”²⁵⁹.

A esse respeito, destaca López em seu texto:

“tendo em conta essa tese, que supõe a busca de uma raiz antropológica no fenômeno trágico, pode entender-se esse escrito também como o primeiro momento no qual Nietzsche coloca a base para uma investigação sobre as origens da tragédia seguindo uma linha própria, consistente em dar preponderância e concentrar toda a sua atenção nas manifestações artísticas especialmente ricas em instintos”²⁶⁰.

Nietzsche conclui, sob essa óptica, sua visão sobre o público antigo:

“não se tratava aqui de nenhum público de assinantes de todas as noites, preguiçoso e fatigado, que vem ao teatro com os sentidos exauridos e desgastados para ser levado à emoção. Ao contrário desse público, que é a camisa-de-força do nosso teatro (*Theaterwesens*) de hoje, o espectador ateniense tinha ainda os seus sentidos

²⁵⁷ *Idem*. P. 53.

²⁵⁸ *Idem*. P. 54.

²⁵⁹ *Idem*. P. 55.

²⁶⁰ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 138.

frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro. O simples não era para ele demasiadamente simples. A sua erudição estética consistia nas lembranças de felizes dias de teatro passados, sua confiança no gênio dramático de seu povo era sem limites. O que é mais importante porém: ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira”²⁶¹.

No que diz respeito ao *poeta*, Nietzsche ressalta que devemos entendê-lo no sentido amplo no qual os gregos o entendiam, como aquele que dava alma à sua tragédia, pela forma com a qual era construída. Em primeiro lugar, deve-se levar em conta o rigor com o qual eles compunham as suas obras: “toda a arte grega é atravessada pela ufana lei de que somente o mais difícil é tarefa para o homem livre”²⁶². Deve-se levar em conta, ainda, na composição do poeta, a importância do *coro*: “para o poeta antigo o coro era tão importante quanto as pessoas nobres que tinham assento em ambos os lados da cena e que transformavam de certa maneira o palco em uma antecâmara principesca eram importantes para o trágico francês”²⁶³. O coro era, para os gregos, aquela presença obrigatória no palco, nada passava despercebido por ele: “o efeito principal e de conjunto na tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro: ele era o fator com o qual sobretudo se tinha que contar, que não se podia deixar de lado”. O primeiro pensamento em meio ao projeto de um poema dramático tinha que ser “inventar um grupo de homens ou mulheres com estreita ligação com os personagens atuantes”²⁶⁴, portanto, o coro. Mas o coro não é o “espectador ideal”, ele é o modelo de “como o espectador devia apreendê-los”:

“com isso, porém, só se destacou justamente um lado: antes de tudo é importante que aquele que representa o herói grite através do coro, como através de um megafone, seus sentimentos em uma colossal ampliação ao espectador. Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural”²⁶⁵.

Nietzsche, seguindo em coerência com os escritos do período revolucionário de Wagner, trata do tema do fim da tragédia já no DM, ainda que de maneira alusiva. O autor atribui o fim da tragédia ao fim do coro, que, se não perdeu seu espaço pelas mãos de

²⁶¹ NIETZSCHE, F. *A visão...* . Pp. 56-57.

²⁶² *Idem*. P. 58. O tradutor brasileiro ressalta, na nota 18, que “no tempo de glória de Ésquilo os poetas trágicos deviam compor as tragédias, representá-las no palco como personagem trágico, ensaiar o coro, compor a música e dirigir o todo da representação”.

²⁶³ *Idem*. P. 59.

²⁶⁴ *Idem*. P. 60.

²⁶⁵ *Idem*. P. 61. Segundo essa descrição, destaca López, “a função do coro consiste em guiar o espectador, introduzindo-lhe praticamente dentro do mundo que acontece a cena”. LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 135.

Eurípides, foi recuado à uma condição absolutamente inferior na tragédia, em uma época imediatamente próxima a desse poeta:

“o nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo e Eurípides foi aquele em que o coro foi recuado a tal ponto que não lhe restou outra finalidade senão dar o colorido geral. Um único passo além e a cena dominou a orquestra, a colônia, a metrópole; a dialética dos personagens cênicos e seus cantos solos destacaram-se e subjugarão a então vigente impressão musical-coral de conjunto. Esse passo foi dado, e seu contemporâneo Aristóteles fixou-o em sua definição célebre, bastante desconcertante, que não toca absolutamente a essência do drama da Ésquilo”²⁶⁶.

O autor, além disso, ressalta que no drama antigo não havia o que calcular: “nunca, nem mesmo em Eurípides, a essência do espetáculo se transformou na do jogo de xadrez: enquanto o modo de ser do jogo de xadrez se tornou, com certeza, o traço fundamental da assim chamada nova comédia”²⁶⁷. O interessante aqui é notar que Eurípides não era relacionado por Nietzsche, nesse momento, com a nova comédia ática, ao contrário do que acontece em ST e no NT. Outro elemento indicativo do fim da tragédia segundo Nietzsche é a entrada da ação, conjuntamente com o diálogo, na cena dramática. Um último elemento que se perdeu na modernidade, mas essencial à tragédia grega antiga, de acordo com o autor, foi a música, tema que trataremos a seguir. Essas são, por fim, algumas características do ocaso da tragédia já tratadas pelo autor nessa primeira conferência, e que apresentam algumas particularidades em relação a ST e ao NT.

Aquele que intitulamos o tema de *Ésquilo e Sófocles* consiste, sobretudo, na atribuição que o nosso autor empreende da origem musical da tragédia, por suas mãos:

“que outra coisa era a tragédia originalmente senão uma lírica objetiva, uma canção cantada a partir do estado de determinados seres mitológicos, e deveras com indumentária destes. Primeiro um coro dítirâmico de homens vestidos de sátiros e silenos tinha que dar a entender o que os tinha posto em tal excitação: ele chamava atenção para um traço da história da luta e do sofrimento de Dioniso que os auditores entendiam rapidamente. Depois a divindade mesma era introduzida, com um duplo fim: por um lado, para contar pessoalmente as aventuras, nas quais ela estava enredada e através das quais seus seguidores têm o seu mais vivo interesse

²⁶⁶ *Idem*. P. 60. Héctor López ressalta que, ainda que o entusiasmo wagneriano nos textos de Nietzsche seja inquestionável, não se pode deixar de levar em conta “que Nietzsche desenvolveu sua interpretação wagneriana porque encontrou no âmbito filológico um estudo histórico que, sendo considerado um trabalho rigoroso em termos científicos, lhe oferecia motivos de inspiração mais que suficientes para impulsionar seu trabalho nessa linha wagneriana”. O comentador está se referindo a *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, de K. O. Müller. Este identificava, segundo López, um gênero dramático dominado pelo lírico e, em sua visão da tragédia o protagonista era o coro: “se pode observar como, com efeito, Nietzsche segue ao pé da letra as teses de Müller ao longo de sua conferência. Se fala da ausência da ação em primeiro lugar é porque, em lugar dela, ressalta o predomínio da expressão lírica [do coro]. A descrição que apresenta nesse sentido é a de um espetáculo com um papel preponderante do coro”. LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 134.

²⁶⁷ *Idem*. P. 62.

despertado. Por outro lado, Dioniso, durante aqueles apaixonados cantos de corais, é de certa maneira a imagem viva, a estátua viva do deus: e de fato o ator antigo tinha algo do pétreo conviva de Mozart²⁶⁸.

De acordo com Nietzsche, o drama grego repousa não no “agir” (*drama*), mas no “padecer” (*pathos*), tal como nos apresentaram, segundo ele, as tragédias de Ésquilo e Sófocles. Tais poetas não foram suficientemente conhecidos pelos modernos, afirma Nietzsche, assim como não é conhecida a forma com a qual o padecer era levado à impressão comovente. A incompetência moderna em relação à tragédia se encontra, então, de acordo com o autor, no fato de que ela não conhece o elemento no qual a arte grega repousava, a saber, a *música*:

“sua tarefa era a de converter o padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, mas para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolvê-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante freqüente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte²⁶⁹”.

A música é, de acordo com Nietzsche, superior à palavra e ao conceito, além de não ser apenas um mero complemento à palavra, como acontecia nas óperas. O autor estabelece um paralelo entre a música grega e a música alemã, contrariando aqueles que acreditavam estar esta música mais próxima daquela praticada na Idade Média: “é preciso que nos libertemos completamente de tais idéias e que tenhamos sempre em vista que a música dos gregos está muito mais próxima do nosso sentimento do que a da Idade Média²⁷⁰”.

A canção popular é considerada por Nietzsche a fonte de toda música e de toda arte poética antiga. A música antiga está, segundo o autor, sempre relacionada ao canto – e não à música instrumental, mas havia na antiguidade certa fusão entre música e palavra, ao contrário do que ocorria na modernidade, na qual o texto permite ser lido e a música ouvida separadamente. Outro fator de espanto para os gregos antigos seria, segundo Nietzsche, o fato de que, para os modernos, um texto absurdo pode ser suplantado por uma bela música. Destaca o autor, além disso, a simplicidade na harmonia da música antiga e a sua complexidade e riqueza em meios de expressão rítmicos. À riqueza dos aspectos da rítmica da música antiga, deve-se somar, no palco, “o movimento da dança, a coreografia

²⁶⁸ *Idem.* Pp. 63-64.

²⁶⁹ *Idem.* Pp. 65-66.

²⁷⁰ *Idem.* P. 66.

(*Orchestik*)”²⁷¹. O que nos deve ficar claro aqui é que toda essa descrição da música tem o intuito de apresentá-la em conjunto com as demais artes, o que caracteriza o projeto de arte total wagneriano, retomado por Nietzsche.

O autor aponta, no fim dessa conferência, um tema importante na nossa análise, a saber, os limites da música, pelos quais se inicia o seu processo de degeneração. Mas Nietzsche deixa claro que esse não é um tema da presente conferência e, sim, da subsequente, *Sócrates e a tragédia*.

Nietzsche finaliza a sua primeira conferência concluindo as suas análises da tragédia grega enquanto *drama musical*, em plena sintonia com a noção de arte total de Wagner:

“o drama musical grego foi, para toda a arte antiga, como esse pregueado livre [‘a graciosidade, a pompa e o garbo da vestimenta principal’]: tudo o que não era livre, tudo o que era isolado nas artes individuais foi superado por ele: em sua festa sacrificial comum são cantados hinos à beleza e, ao mesmo tempo, à ousadia. Sujeição e todavia garbo, multiplicidade e, todavia, unidade, muitas artes na mais alta atividade e todavia *uma* obra de arte – isso é o drama musical antigo. Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte [Wagner] terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não é absolutamente uma miragem brilhante mas enganadora: o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos”²⁷².

É no DM, sobretudo, que Nietzsche demonstra maior fidelidade a Wagner no que diz respeito à sua concepção musical, hipótese que também é defendida por López, o qual vai além em sua posição:

“em *O drama musical grego* Nietzsche dá mostras de uma fidelidade a Wagner que não se repetirá em tal grau nunca mais, pintando suas perspectivas à defesa ou à ilustração do que este disse até em detalhes, inclusive em questões que pouco meses mais adiante deixará de referendar para optar por uma posição oposta”²⁷³.

Wagner, como se pode notar, é a principal influência de Nietzsche na composição dessa primeira conferência. A defesa da noção de obra de arte total e da música como uma arte superior às demais é prova clara de sua fidelidade ao ideal wagneriano de um espetáculo no qual se mesclam todas as artes, lideradas pela música. Esse tema será de fundamental importância para o nosso autor na primeira parte do NT e, não obstante, se torna ainda mais basilar se nos concentrarmos na crítica ao socratismo, empreendida pelo autor por oposição aos ideais wagnerianos – nos quais Nietzsche depositava grandes esperanças nesse período de sua produção.

²⁷¹ *Idem*. P. 68.

²⁷² *Idem*. Pp. 69-70.

²⁷³ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 139.

II.2 – *A visão dionisíaca do mundo e o tema da transfiguração do pessimismo*

Nessa terceira conferência, Nietzsche trata daquela que é considerada por muitos como a essência da sua obra inaugural, a saber, a duplicidade apolíneo-dionisíaca, constituindo o substrato de sua *metafísica de artista*. A nossa análise não deixa de contemplar a importância dessa noção na obra de Nietzsche, mas, sobretudo, apresenta o seu valor em prol da exposição do *socratismo*, esse sim, considerado por nós o ápice do NT e um dos principais temas de toda a obra do autor. Trataremos, então, nesse texto, das principais formulações da metafísica de artista nietzschiana, tendo em vista a influência de Wagner, mas, especialmente, da filosofia de Schopenhauer.

Esse texto é dividido em quatro seções, nas quais o autor desenvolve a sua visão sobre o apolinismo e, principalmente, sobre o dionisismo na Grécia, de uma maneira tão incomparável que nos é possível compreendê-las ainda melhor nesse texto que, propriamente, no NT. O dionisíaco, ressalta López, constitui tema central nessa conferência, o que significa “uma continuação na busca nietzschiana da origem da tragédia empreendida então com *O drama musical grego*”, por inspiração de Karl Otfried Müller²⁷⁴. Deve-se destacar, ainda, um dos temas mais importantes do jovem Nietzsche e que é desenvolvido nessa conferência – após ter sido apenas mencionado em ST –, o tema do pessimismo grego e da transfiguração deste em vontade viver, pelas mãos da obra de arte trágica. Esse é, pois, conforme destaca López, o primeiro momento da metafísica de artista nietzschiana, tema analisado pelo comentador em sua obra. Nesse sentido, Nietzsche produz, na verdade, uma reformulação da filosofia da resignação de Schopenhauer, claro ponto de contraste com a sua filosofia da arte, uma vez que formula a sua teoria da criação e da finalidade da arte com uma estrutura completamente diferente da apresentada por Schopenhauer.

Nesse texto, destaca López, Nietzsche começa a transformar o sentido wagneriano da finalidade da obra de arte, atribuindo-lhe um caráter *metafísico*:

“Nietzsche começa a transformar a idéia de renovação da arte wagneriana. Ainda que mantenha o radicalismo wagneriano desde o primeiro momento opondo a obra

²⁷⁴ *Idem.* P. 146: “é K. O. Müller quem muito provavelmente inspirou a Nietzsche a tese de sua conferência. Em boa lógica com a sua descrição da tragédia como um espetáculo que provocava uma participação de grande intensidade sentimental, Müller propunha exatamente que a origem do gênero trágico estava naquela intensidade das festividades ancestrais dionisíacas. Sem dúvida, as descrições das festas báquicas realizadas por Müller foram para Nietzsche motivo de imediata atenção e constituíram um dos impulsos principais para conceder importância ao dionisíaco. Sem embargo, a fonte de Müller não basta por si só para reconstruir o contexto. Nietzsche chegou a interessar-se pela teoria da catarse aristotélica apresentada por outros dois autores, Jacob Bernays e Yorck von Warterburg, algo que provavelmente também lhe conduziu à visão de K. O. Müller”.

de arte a toda outra forma cultural, sem embargo transforma o sentido final desta em um sentido metafísico. Em coerência com esse novo sentido, em lugar das referências políticas e sociais que oferecia em primeira linha a renovação artística wagneriana, Nietzsche expressa um ideal de libertação humana já não política ou social, senão metafísica. Os termos de caráter político vêm substituídos por meio dos conceitos da metafísica schopenhaueriana”²⁷⁵.

Nietzsche, devemos destacar, por fim, empreende nesse texto uma análise *estética* da religião e da cultura. Isso significa que o autor entende a religião grega a partir da arte grega: esta se torna, pois, a subsidiária daquela. Esse tema apreço na VD em linhas mais claras que no NT e encontra na seção dois uma teoria estética da religião, que acaba se tornando uma teoria acerca da cultura. A religião grega não nasce, de acordo com o autor, da *carência*, mas da *angústia* do povo grego. Não é, desse modo, uma religião do *dever* (*Pflicht*, de Kant), da *ascese* (*Askese*, de Schopenhauer) e nem da *espiritualidade* (*Geist*, de Hegel).

Na primeira seção da VD, Nietzsche trata das duas pulsões artísticas da natureza, do apolíneo e do dionisíaco, enquanto imagens do *jogo* (*Spiel*) com o *sonho* e com a *embriaguez*, respectivamente. Tais pulsões são, de acordo com o autor, a dupla fonte da arte grega que, na arte, representam oposições de estilo e que aparecem emparelhadas somente no momento de florescimento da “vontade” helênica. O homem alcançava o sentimento de “delícia” somente a partir do sonho e da embriaguez. Mas essas noções esclarecer-se-ão unicamente no desenvolvimento de nossa análise.

Nietzsche trata do apolíneo a partir da noção de bela aparência do mundo onírico, considerada por ele como o pai não só de toda arte plástica, mas, também, de uma metade importante da poesia. O “sonho” é, de acordo com o autor, o jogo do homem individual com o real, é a arte do escultor, é, enfim, o jogo com o sonho. Nietzsche ressalta, não obstante, que, embora o “real” seja o bloco de mármore, o que está por detrás dele é o deus em sua forma viva, Apolo. Este é, reiterando a posição do autor, uma divindade artística somente na medida em que é o deus da representação onírica: “enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz essa imagem para o mármore, ele joga com o sonho”²⁷⁶. Nietzsche afirma, ainda, que “o deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro”. O autor, na verdade, quer ressaltar que, exatamente por ser esse conhecimento do

²⁷⁵ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 149.

²⁷⁶ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 06.

verdadeiro, o apolíneo vai ter uma significação de “limite” próprio do sonho, para que não atinja o patológico:

“tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente – quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser ‘solarmente’ calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência”²⁷⁷.

O elemento patológico da tragédia é exatamente o dionisíaco, de origem asiática: é o jogo com a embriaguez, com o arrebatamento, destaca Nietzsche. Caracteriza o dionisíaco o “esquecimento de si”, próprio da embriaguez, de acordo com o autor. São dois os poderes que o autor acredita elevar o “homem natural ingênuo” ao esquecimento de si: a pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*) e a bebida narcótica. Os efeitos conseqüentes desse processo de esquecimento estão simbolizados na figura de Dionísio, divindade responsável pelo rompimento do *principium individuationis*, destroçado, segundo Nietzsche, em ambos os estados, num momento em que “o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal”. O dionisíaco caracteriza a reconciliação entre os homens e entre o homem e a natureza, num estado em que ele não consegue sequer andar e falar, mas se torna, ao invés de artista, uma obra de arte:

“voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (*Not*) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da ‘harmonia dos mundos’ dança em harmonia de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se algo realmente diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo”²⁷⁸.

Como podemos perceber, o dionisismo já é aqui descrito pelo autor por meio da música, por meio de um homem que não sabe mais andar e falar, senão cantar e dançar, pois “caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem”, o que põe em evidência, mais uma vez, o caráter artístico da *natureza* e não mais do homem: “uma argila

²⁷⁷ *Idem*. Pp. 07-08.

²⁷⁸ *Idem*. Pp. 08-09.

mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem”²⁷⁹. A embriaguez é, então, o jogo da natureza com o homem e o criar do artista dionisíaco não é nada mais senão o jogo com a embriaguez, conclui o autor, enquanto a arte apolínea é o jogo do homem individual com o real. Para conceber tal estado dionisíaco, é necessário vislumbrar o sonho como sonho. Isso quer dizer, para Nietzsche, estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita, atrás de si, como observador. O dionisíaco é, então, para o autor, não uma alternância entre lucidez e embriaguez, mas tão somente a sua conjugação.

Nietzsche vai tratar, em seguida, da conciliação entre essas duas potências artísticas. O apolíneo, caracteristicamente grego, é aquele que permite a entrada do dionisíaco na vida helênica, lhe dá uma nova conformação, e, ao mesmo tempo, é como se o dionisíaco tomasse o lugar privilegiado que outrora possuía o apolíneo na Grécia. Deve-se destacar, sobretudo, que o valor dessas duas artes não se encontra, para Nietzsche, nas suas manifestações individuais – embora o autor entenda a música dionisíaca como o substrato da tragédia –, mas, na verdade, em sua conjugação, pois o elemento fundamental, porém patológico, da arte dionisíaca só pode ser expresso por meio da bela aparência apolínea, que protege o homem de uma auto-aniquilação, como entenderemos adiante.

O autor diferencia as músicas apolínea e dionisíaca, com o intuito de revelar o caráter absolutamente fundamental da segunda na composição da tragédia. A música apolínea é marcada, segundo Nietzsche, pelo ritmo, pela arquitetura dos sons, o que significa, para ele, que a música apolínea é uma composição de sons apenas aludidos, tais como são próprios da cítara. A música dionisíaca, ao contrário, é o “poder comovedor do som e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”, na qual se manifesta a “vontade”: “nas seqüências de harmonia e já em sua abreviatura, na chamada melodia, a ‘Vontade’ se revela imediatamente, sem antes ter imiscuído em um fenômeno”²⁸⁰. O artista dionisíaco de Nietzsche é, em sentido derradeiro, o músico trágico. Vale destacar aqui a clara menção à filosofia da música de Schopenhauer, correlacionando Nietzsche a música dionisíaca à manifestação imediata da vontade, seguindo uma idéia schopenhaueriana acerca da função da música. O interessante é notar como o nosso autor relaciona a música ao dionisismo e,

²⁷⁹ *Idem*. P. 09.

²⁸⁰ *Idem*. P. 12.

principalmente, como a entende como substrato da tragédia, formulação que não existe em Schopenhauer.

Nietzsche vai desenvolver nessa seção, por fim, o tema da reconciliação entre homem e natureza, por meio da arte dionisíaca: “na embriaguez dionisíaca (...) a natureza se expressa em sua força mais elevada. Ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único”. O *principium* surge, de acordo com Nietzsche, como um “estado persistente de fraqueza da Vontade”²⁸¹: quanto mais degradada está a vontade, mais surgem, então, indivíduos isolados, egoístas e arbitrários. O povo apolíneo foi quem despertou, em última instância, o dionisismo, pelo fato de que “colocou o instinto (*Instinkt*) superpoderoso em grilhões: ele subjuguou o mais perigoso elemento da natureza, suas mais selvagens bestas”²⁸². Tais festas celebravam exatamente essa libertação dos instintos, essa quebra de barreiras entre todos os homens, cujo exemplo mais célebre se encontra, destaca o autor, nas Sáceas babilônicas: “aqui toda ligação política e social era, durante cinco dias de festa, dilacerada; mas o centro estava na ausência de barreiras demarcatórias para a sexual, na aniquilação de todo laço familiar através do heterismo ilimitado”²⁸³. A contrapartida das Sáceas está, de acordo com Nietzsche, exatamente nas *Bacantes*, de Eurípides, leitura que nos permite fazer uma análise diversa daquela pela qual o autor apresenta o poeta em ST, mas essa análise será feita no capítulo 4. Conclui Nietzsche, então: “o mito diz que Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado. Essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático”²⁸⁴. Vale destacar, por fim, a menção de Nietzsche ao mito do Dionísio Zagreu, o “primeiro Dionísio” dos mistérios órficos, que, depois de dilacerado e engolido pelos titãs devido ao ódio de Hera, foi novamente gerado a partir do seu coração – único órgão que foi salvo dos titãs –, depois que Zeus o engoliu. De acordo com o mito, do seu riso nasceram os deuses olímpicos e de suas lágrimas os mortais²⁸⁵. Nietzsche entende o dionisíaco da Grécia não mais como o Dionísio dilacerado, mas renascido pela união com Apolo. A tragédia não é, portanto, para Nietzsche, purgativa ou catártica, como afirmava Aristóteles. Ela é a volta do segundo Dionísio, regenerado pelas mãos do elemento apolíneo e

²⁸¹ *Idem. Ibidem.*

²⁸² *Idem.* P. 13.

²⁸³ *Idem.* P. 14.

²⁸⁴ *Idem.* P. 15.

²⁸⁵ Ver, a esse respeito: GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Pp. 121-122.

tem como função promover a renovação da sociedade, pela encenação da morte do herói. Mas, então, qual é o verdadeiro consolo com que nos deixa a tragédia? O consolo de que até mesmo aquilo que há de mais elevado, os deuses olímpicos, também perecem, tema a ser tratado a seguir.

As seções dois e três tratam de temas fundamentais na nossa análise, sobretudo do tema do pessimismo dos gregos e de como a tragédia lhes serviu como uma forma de transfiguração desse pessimismo, tema que nos remete diretamente a Schopenhauer e à sua filosofia da resignação ascética, extremamente criticada pelo nosso autor. Na segunda seção, Nietzsche inicia tratando dos deuses gregos como divindades da vida, e não como deuses do dever ou da espiritualidade. Tal descrição é feita pelo autor para ressaltar o caráter dos gregos, que, desde Homero, não consideravam os deuses como figuras da indigência, da penúria (*Not*) e da necessidade, mas com um “sentimento exuberante de vida”, constituindo uma “religião da vida”²⁸⁶, que se reflete no pensamento de Sileno: “a filosofia do *povo* é aquela que foi desvendada aos mortais pelo deus silvestre cativo: ‘o melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo lugar é morrer em breve’”²⁸⁷. E é essa mesma filosofia que, segundo Nietzsche, configura o fundo daquele mundo dos deuses. O grego, então, “conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder ver”, os cobria com o véu da bela aparência. Os deuses gregos surgem, por fim, como o “espelho transfigurador” desses terrores e horrores humanos, pois estavam submetidos, segundo o autor, à força do destino, assim como os homens: “evitava-se atribuir aos deuses a existência do mundo e, por conseguinte, a responsabilidade por sua condição. Também os deuses eram submetidos à *αναγκη* [necessidade]”. Os deuses foram a forma encontrada pelos gregos para suportar a vida: “ver sua existência, tal como ela é inelutavelmente, em um espelho transfigurador e proteger-se com esse espelho contra medusa – essa foi a genial estratégia da ‘Vontade’ helênica para poder viver”²⁸⁸. A tragédia possui, então, essa função de consolo metafísico para os gregos, por apresentar de maneira não aniquiladora, por meio das representações cênicas no *Verklärungstag* (“dia da transfiguração”), a condição degradante de suas vidas:

“nos gregos a Vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte: para se magnificar, as suas criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma esfera mais alta, como que elevadas ao ideal, sem

²⁸⁶ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Op. Cit. P. 15.

²⁸⁷ *Idem*. Pp. 15-16.

²⁸⁸ *Idem*. P. 16.

que esse mundo perfeito da contemplação agisse como imperativo ou reprovação”²⁸⁹.

Os gregos são, dessa forma, o grande paradigma para o homem moderno, que, segundo Nietzsche, “anela por aquele tempo em que ele acredita ouvir o uníssono completo entre o homem e a natureza”. Por isso, “o helênico é a palavra-chave para todos os que têm de procurar brilhantes protótipos para a sua afirmação consciente na Vontade; por isso, finalmente, surgiu o conceito de ‘sereno-jovialidade grega’”²⁹⁰.

Nietzsche volta a tratar da invasão do dionisíaco na vida helênica, e lhe atribui a capacidade de expressar com enorme clareza a luta entre verdade (esta no sentido de revelação da dor inerente ao mundo, e não como resultado de um raciocínio lógico) e beleza. Na Grécia, contudo, tornou-se como um rio, pois “encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia”²⁹¹. O autor reflete sobre o processo de criação artística apolíneo, ressaltando que “a visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea” e que esse domínio é o “mundo transfigurado dos olhos que no sonho, com as pálpebras fechadas, criam artisticamente”²⁹². A epopéia faz parte desse mundo, ao contrário da lírica, pois, de acordo com o autor, esta não tem o objetivo de constituir imagens e está relacionada com a música, ao passo que a primeira é relacionada pelo autor à criação plástica. “Qual a intenção da vontade”, se questiona Nietzsche, “ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra a sua própria criação apolínea”? Tratava-se, responde o autor, de um mais novo e alto recurso da existência, a saber, o “nascimento do *pensamento trágico*”²⁹³. Fica estabelecido, então, o papel basilar da tragédia para os gregos.

O tema do estado dionisíaco continua com grande força na seção três, na qual Nietzsche vai tratar de Ésquilo e Sófocles, os maiores tragediógrafos em sua visão. O autor afirma que o estado dionisíaco contém, enquanto dura, um elemento letárgico, isto é, um elemento que causa entorpecimento, esquecimento, sonolência. Com esse “abismo do esquecimento” há uma separação entre a realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca. Na embriaguez, o dionisíaco manifesta, de acordo com o autor, o horrível e o

²⁸⁹ *Idem.* P. 18.

²⁹⁰ *Idem.* P. 17.

²⁹¹ *Idem.* P. 19.

²⁹² *Idem.* P. 20.

²⁹³ *Idem.* P. 24.

absurdo do ser humano, que o repugna. A obra dionisiaca surge, pois, como uma “força curativa natural”, que transforma o horrível e o absurdo em representações com as quais fosse possível viver, a saber, o *sublime* (de acordo com o autor, “sujeição artística do horrível”) e o *ridículo* (“descarga artística da repugnância do absurdo”)²⁹⁴. O sublime e o ridículo estão um passo além do mundo da bela aparência, segundo Nietzsche. Ambos são um velamento da verdade e, conclui o autor, constituem um mundo intermediário (*Mittelwelt*) entre beleza e verdade, no qual não há *bela aparência*, mas *aparência*, e nem *verdade*, mas *verossimilhança*, e no qual é possível unir Apolo e Dionísio. Ou seja, na tragédia é o “homem dionisiaco que está sendo *representado (gespielten)*”. É, então, a massa dionisiaca, o povo, que está no palco: “o ator nos primórdios não era naturalmente um indivíduo: a massa dionisiaca, o povo, era o que devia ser representado: por isso o coro ditirâmico”²⁹⁵.

Nietzsche empreende uma descrição de Ésquilo e Sófocles na terceira seção, atribuindo ao segundo maior profundidade. Para o primeiro, destaca o autor, o problema do homem está em não ter conhecimento acerca dos deuses e, para o segundo, a questão é o desconhecimento de si dos homens. Vale ressaltar, segundo López, que é somente esse o texto em Nietzsche empreende uma análise catártica da tragédia – contrária à aristotélica. Essa discussão culmina no tema da transfiguração do pessimismo, quando “Nietzsche encontra a reunificação do dionisiaco e do apolíneo na tragédia, e através de uma interpretação das obras de Ésquilo e Sófocles, formula pela primeira vez a superação do pessimismo desde a arte”²⁹⁶. O autor apresenta como possibilidades para que ocorra tal fenômeno o caminho do *santo* ou do *artista trágico*:

“ambos têm em comum o fato de mesmo no mais claro conhecimento de nulidade da existência poder continuar vivendo sem vislumbrar nenhuma falha em sua visão de mundo. A repugnância em continuar vivendo é sentida como meio para a criação, seja essa criação santificante ou artística. O horrível ou o absurdo elevam, porque só *em aparência* é horrível ou absurdo. A força dionisiaca de encantamento comprova-se ainda aqui no mais alto píncaro dessa visão de mundo: todo o real dilui-se em aparência, e atrás desta se manifesta a *natureza unitária da Vontade*, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em brilho ofuscante. *A ilusão, a alucinação está em seu apogeu*”²⁹⁷.

²⁹⁴ *Idem*. P. 25. O tradutor brasileiro destaca, na nota 51, sobre o sublime e o ridículo: “alusão à tragédia e à comédia, respectivamente, como as das possibilidades fundamentais da arte dionisiaca”.

²⁹⁵ *Idem*. P. 26.

²⁹⁶ LÓPEZ, H. *Op. Cit.* P. 147.

²⁹⁷ NIETZSCHE, F. *A visão...* P. 30 da tradução brasileira.

Essa formulação, claramente inspirada na filosofia schopenhaueriana, leva o autor a entender o apolíneo e o dionisíaco como formas de aparição da vontade e que a junção dessas duas pulsões tem a função de transformar a aparência em símbolo, em signo da verdade:

“assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também se estabeleceu aqui como limite, a arte dionisíaco-trágica não é mais ‘verdade’. Aquele cantar e dançar não é mais a instintiva embriaguez da natureza: a massa do coro em agitação dionisíaca já não é a massa do povo inconscientemente arrebatada pela pulsão da primavera. A verdade é agora *simbolizada*, ela se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência. Todavia, no fato de que agora todos os meios artísticos da aparência são chamados em auxílio *conjuntamente*, de modo que a estátua anda, as pinturas dos periactos movem-se e ora o templo, ora o palácio são apresentados ao olho por meio do mesmo muro no fundo da cena. (...) A aparência não é mais absolutamente gozada como *aparência*, mas sim como *símbolo*, como signo da verdade. Por isso a – em si escandalosa – fusão dos meios artísticos. O mais claro sinal desta depreciação da aparência é a *máscara*”²⁹⁸.

Nietzsche acredita, não obstante, que o encantamento dionisíaco está mais além do símbolo e daquilo que é visível no palco e na orquestra. Trata-se, reforça o autor, do *reino do milagre*: “onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, por meio do qual ele vê tudo sob encantamento? Quem vence o poder da aparência e a despotencializa até o símbolo?”²⁹⁹. Trata-se, destaca Nietzsche, da *música*, tema que o autor discute na quarta e última seção da conferência.

Nietzsche inicia a quarta seção remetendo-se à filosofia de Schopenhauer, definindo os *sentimentos (Gefühl)* como um “complexo de representações inconscientes e de estados da Vontade”, o prazer como o apaziguamento da *única* vontade e o desprazer como o seu não-apaziguamento. O sentimento, destaca Nietzsche, só pode ser transformado em pensamentos de maneira parcial, em representações conscientes, ou seja, em *conceitos*. As duas outras formas de comunicação dos sentimentos são, de acordo com o autor, completamente instintivas: são as linguagens dos gestos e dos sons. A linguagem dos gestos é uma *representação paralela*, “pois só ela pode ser aludida, imperfeita e fragmentariamente, através do gesto visível: uma imagem só pode ser simbolizada por uma imagem”. A pintura e a escultura, segundo Nietzsche, apresentam o homem no gesto: “ou seja, elas imitam o símbolo e terão alcançado seus efeitos se entendermos o símbolo. O prazer da contemplação consiste no entendimento do símbolo, apesar de sua aparência”³⁰⁰. Nietzsche, entretanto, destaca que

²⁹⁸ *Idem*. P. 31.

²⁹⁹ *Idem*. *Ibidem*.

³⁰⁰ *Idem*. P. 33.

o importante na tragédia não é o *belo* – entendido aqui pelo autor como aquilo, que pela *aparência*, provoca uma sensação de beleza, não tendo nenhuma relação com a *essência* –, mas com o *verossimilhante*. O autor questiona, então: “sob que símbolo são comunicadas à nossa inteligibilidade as comoções da *Vontade* mesma? Qual é aqui a intermediação instintiva?”. Nietzsche responde, a “*intermediação do som*”, que, segundo ele, simboliza os diferentes modos do prazer e do desprazer, sem nenhuma representação paralela. A simbólica da linguagem do som é, de acordo com Nietzsche, a *rítmica*, enquanto a *dinâmica* do som é a “plenitude das intensificações da *Vontade*, a cambiante quantidade de prazer e desprazer”³⁰¹. A essência própria do som é, em última instância, a *harmonia*, que é, segundo o autor, símbolo da vontade mesma. Tal concepção musical diz respeito, é claro, ao “ditirambo primaveril do povo”, à obra de arte dionisíaca, na qual “o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas sim como *homem representante da espécie*”:

“por meio do som, porém, ele exprime os mais íntimos pensamentos da natureza: não somente o gênio da espécie, como no *gesto*, mas o gênio da existência em si, a *Vontade* se faz aqui imediatamente inteligível. Com o gesto ele permanece dentro dos limites da espécie, portanto dentro dos limites do mundo fenomenal. No entanto, com o som, ele como que dilui o mundo do fenômeno em sua unidade original, o mundo de *Maia* desaparece diante de seu encantamento”³⁰².

A essência do som é, de acordo com Nietzsche, o *grito*. Este é, na visão do autor, mais poderoso que o olhar. Há para Nietzsche, na verdade, uma dupla faceta do grito: ele é de *prazer* e de *horror*. Prazer por unir-se novamente com a natureza e pavor pela perda do eu. O autor atribui, ainda, a cada gesto um som paralelo: “só a embriaguez do sentimento é bem sucedida em elevá-lo à pura sonoridade”³⁰³. A fusão simbólica de gestos e sons é que vai constituir o que o autor entende por *linguagem*:

“a essência da coisa é simbolizada na palavra por meio do som e de sua cadência, da força e do ritmo de sua sonorização; a representação paralela, a imagem, o fenômeno da essência são simbolizados por meio do gesto da boca. Os símbolos podem e precisam ser múltiplos; eles crescem, porém instintivamente e com grande e sábia regularidade. Um símbolo entendido (*gemerkt*) é um *conceito*: porque ao ser retido na memória o som se esvai completamente, no conceito só é guardado o símbolo da representação paralela. O que se pode designar e diferenciar é o que se concebe”³⁰⁴.

³⁰¹ *Idem*. P. 35.

³⁰² *Idem*. P. 36.

³⁰³ *Idem*. P. 37.

³⁰⁴ *Idem*. *Iidem*.

Nietzsche diferencia, por fim, a epopéia da lírica, relacionando a primeira às artes plásticas, ao prazer no fenômeno e ao desprender-se da música, enquanto a segunda ele relaciona à música, à vontade e ao permanecer-se presa à música, ao contrário da anterior:

“dividida em ambos os mundos, a poesia alcança também uma nova esfera: ao mesmo tempo sensibilidade da imagem, como na epopéia, e embriaguez sentimental do som, como na lírica. Para se apreender esse desencadeamento conjunto de todas as forças simbólicas é preciso a mesma intensificação da essência que a criou: o servidor ditiirâmico de Dioniso só é compreendido por seu igual. Por isso, todo esse novo mundo da arte dança em rodopio em sua maravilha selvagemmente estranha e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea”³⁰⁵.

Há, nessa conferência, de acordo com López, uma inversão do conceito de *consciente* em relação àquele apresentado pelo autor em ST. Em tal conferência, a noção de consciente havia sido desenvolvida em paralelo à noção de otimismo – esse ponto será analisado de maneira pormenorizada no capítulo 3. Nessa conferência, ao contrário, o que Nietzsche parece desenvolver é uma idéia de um consciente que conduz ao pessimismo, assim como propunha, destaca López, Eduard von Hartmann, ao afirmar que a consciência destrói as ilusões para descobrir a realidade do sofrimento³⁰⁶. Mas, ao contrário de Hartmann, Nietzsche elogiava as ilusões, pois estas eram, na Grécia, produto dos instintos e serviam como forma de superação do pessimismo. O fundamental aqui é, portanto, reconhecer a linguagem artística com uma origem inconsciente e que o conhecimento consciente conduz ao pessimismo, que só pode ser superado pela arte.

Como pudemos perceber, essa conferência está longe de ser tão-somente uma exposição acerca do apolinismo, do dionisismo e de sua junção para a formação da arte trágica grega, apresentando ao menos mais dois temas fundamentais do jovem Nietzsche: o tema do valor da música para os gregos e da transfiguração e superação do pessimismo como função principal da tragédia. Este segundo tema é, para nós, sem dúvida, o tema mais

³⁰⁵ *Idem*. P. 40.

³⁰⁶ López destaca a influência da principal obra de Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, nesse período da produção nietzschiana. Nessa obra, afirma López, Hartmann culmina o monismo da história da filosofia, ao demonstrar o *inconsciente*, conceito equivalente ao schopenhaueriano de vontade, como essência única a partir da qual a totalidade do mundo é pensável: “para demonstrar isto, Hartmann, diferentemente de Schopenhauer, faz uso de um aparato indutivo, apresentado a partir de dados das ciências naturais aquilo que para Schopenhauer resultava do conhecimento contemplativo da vontade”. Hartmann, que, assim como Schopenhauer, propõe como saída para o sofrimento do mundo o *nirvana*, mas com uma diferença fundamental: “todo o livro pressupõe uma teleologia em que a filosofia se propõe o objetivo futuro para a humanidade. O objetivo é a negação da vontade, e para alcançá-lo se exige o progressivo desenvolvimento da *consciência*” (LÓPEZ, H. *Op. Cit.* Pp. 152-153. Grifo meu).

importante dessa conferência, pois é a partir dele que será analisada a origem da tragédia e, sobretudo, vista a função que esta desempenhava para os gregos, qual foi o real significado da destruição da principal arte grega, pelas mãos do socratismo. Visto sob esse prisma, não há outra maneira de identificar esse tema senão a partir do protagonismo que exerce na VD.

II.3 – O nascimento da tragédia (1-10): uma propedêutica ao tema do socratismo

Tendo como pano de fundo as três *Conferências preparatórias*, o *Nascimento da tragédia* é redigido como síntese e reformulação das principais posições teóricas do autor acerca da tragédia antiga, expostas outrora naqueles textos. O nosso objetivo é, nesse sentido, apresentar as primeiras dez seções da obra inaugural de Nietzsche como produto das conferências *O drama musical grego* e *A visão dionisiaca do mundo*, ressaltando a influência de Wagner e da filosofia de Schopenhauer, mas a meta que se propõe com tal discussão vai além desse escopo. O tema de Sócrates, que desponta no último parágrafo da seção 10 do NT, se torna o protagonista da obra, de tal maneira que Nietzsche atribui ao socratismo não só a destruição da tragédia, mas também, e sobretudo, a decadência da cultura moderna, tema fundamental tratado pelo autor nas seções finais do NT. É nesse intuito que será analisada aquela que intitulamos a “primeira parte” do NT (seções 1-10), isto é, entendendo-a como uma propedêutica ao tema do socratismo, que começa a ser tratado a partir da seção 11 da primeira obra de Nietzsche.

Nietzsche tinha em mente, na ocasião em que compunha o NT, servir de porta-voz e defensor da teoria musical de Wagner, fato comprovado pela redação de um prefácio dedicado ao músico, no qual o autor afirma que a obra deve ser lida como um diálogo com Wagner: “seja o que for aquilo que se encontrar neste escrito, o autor tem certamente algo de sério e urgente a dizer, outrossim que, em tudo quanto ideou, conversava convosco como se estivésseis presente e só devesse escrever coisas que correspondessem a essa presença”³⁰⁷. Nietzsche nos parece, desse modo, empreender algo análogo ao escrito de Wagner sobre Beethoven: “haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* [Escrito comemorativo] sobre Beethoven”. Sendo assim, o autor redige em linhas claras que entende a arte, de maneira

³⁰⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 25. Além da presente tradução do NT, utilizamos também a espanhola de André Sánchez Pascual, da Alianza Editorial, publicada em 1977.

similar a Wagner, como o centro da reflexão sobre a modernidade e como o único antídoto contra a sua condição decadente: “se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem”³⁰⁸. Wagner, por fim, teria ficado extremamente extasiado com o primeiro livro nietzschiano, ao ponto de ser influenciado diretamente na composição do Ato III da última parte de sua tetralogia sobre o *Anel dos Nibelungos*, tal como afirma Roger Hollinrake:

“o esboço da composição do Ato III foi iniciado a 3 de janeiro de 1872 na atmosfera de euforia induzida por *O Nascimento da Tragédia*. Cosima escreve em seu diário: ‘Ao meio-dia, encontrei R [Richard Wagner] muito excitado pelo livro do Professor Nietzsche, dizendo sentir-se feliz por ter vivido o suficiente para ler’. Evidentemente, Wagner estava fora de si de prazer. Em junho-julho de 1885, Nietzsche assinalou: (...) ‘*O Nascimento da Tragédia* propiciou a RW talvez a maior emoção de sua vida; ele estava fora de si e há coisas maravilhosas no *Crepúsculo dos Deuses* que ele produziu nessas condições de inesperada e extrema esperança”³⁰⁹.

Devemos ressaltar, antes de qualquer coisa, que algumas noções nietzschianas referentes à primeira parte do NT são, por vezes, interpretadas de maneira equivocada. Refiro-me especialmente ao tema do apolinismo e do dionisismo, sobretudo ao primeiro que, por tantas vezes, aparece associado ao tema do socratismo, caracterizando uma visão que, no nosso ponto de vista, carece de ser mais bem examinada, pois essa não parece ser a real posição defendida pelo nosso autor. Nietzsche deixa claro nessas dez primeiras seções que a verdadeira questão a ser estabelecida não diz respeito às noções do apolíneo e do dionisíaco, enquanto noções isoladas, mas tão-somente de compreendê-las em sua junção. O fato de que alguns comentadores relacionem o apolíneo ao socratismo deriva quiçá de uma interpretação que leva em conta tais noções de maneira isolada, o que não contempla o assunto de maneira precisa e atenta. Esse é um dos principais equívocos que desejamos desfazer na nossa análise, sempre no intuito de valorizar a visão nietzschiana acerca da tragédia grega, em contraposição à nova forma artística surgida, segundo o autor, pelas mãos de Eurípides.

Outro tema de fundamental destaque nessa empreitada é o da visão nietzschiana acerca da função que a tragédia exercia na Grécia antiga, tema que nos permitirá analisar pormenorizadamente a inversão que ocorre da filosofia da resignação schopenhaueriana por Nietzsche. Enquanto Schopenhauer creditava à resignação o fim último de sua filosofia, e o

³⁰⁸ *Idem*. Pp. 25-26.

³⁰⁹ HOLLINRAKE, R. *Op. Cit.* P. 84.

primeiro passo para atingir tal objetivo era a produção artística, Nietzsche, ao contrário, se vale de uma visão estética para justificar a vida, a fim de afirmar o valor desta e não de negá-lo, como fazia Schopenhauer. Questões que trabalharemos na presente análise.

O tema do apolíneo e do dionisíaco perpassa toda a primeira obra de Nietzsche, sobretudo as dez primeiras seções. A descrição mais detalhada dessas duas pulsões se dá, seguindo em coerência com a primeira seção da VD, nas seções 1 e 2 do NT, e é por essas seções que iniciaremos a nossa análise.

Nietzsche deixa claro, ainda nas primeiras linhas do texto, qual é o conceito de arte que pretende desenvolver em sua obra, a saber, a arte deve ser entendida enquanto junção do apolíneo e do dionisíaco:

“teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”³¹⁰.

O autor acrescenta, em seguida, que tal visão provém dos gregos: “tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses”³¹¹. Como podemos notar, Nietzsche inicia o seu texto contrapondo duas formas diferentes de conhecimento acerca da arte: por um lado, esta pode ser conhecida por meio da “intelecção lógica”, *Rogische Einsicht*, que também comporta como traduções “compreensão” ou até mesmo “discernimento”, e, por outro, da “introvisão”, *Anschauung*, que também pode ser traduzido como “intuição”, embora com certa perda de significado em relação ao texto original. Nesse sentido, o autor ainda contrapõe a visão da arte por meio de conceitos e pelas “figuras penetrantemente claras de seu [dos gregos] mundo dos deuses”. A preferência do autor pela “certeza imediata da introvisão” nos remete à filosofia de Schopenhauer, na qual este defendia a segurança que é dada pela imediatez da intuição. Vale lembrar, conforme apresentamos anteriormente, que Schopenhauer não descarta a razão como fonte de conhecimento, mas diminui a sua importância, dando maior crédito às intuições, pela imediatez com que nos conduzem a ele. No livro I de sua principal obra, o autor sustenta que a filosofia é um conhecimento *por meio*

³¹⁰ NT, seção 1. P. 27 da tradução brasileira.

³¹¹ *Idem. Ibidem.*

de conceitos, mas não *a partir* de conceitos, acrescentando, no livro III, que, ao contrário das ciências, o conhecimento artístico – assim como o filosófico – se dá por meio de *intuições*. O artista e o filósofo, de acordo com Schopenhauer, são capazes de captar o universal no particular, ao contrário do homem de ciência, que trabalha com conceitos mediatos, ou seja, por meio de conceitos. Na VD, vale destacar, Nietzsche já havia entendido o artista como médium entre o universal e o particular, dando claros indícios de que se tratava de uma leitura da filosofia de Schopenhauer.

Nietzsche descreve o apolíneo e o dionisíaco por meio de uma contraposição “quanto a origens (*Ursprung*) e objetivos (*Zielen*)”: ao primeiro deus é relacionada a “arte do figurador [*Bildner*] plástico”, ao segundo a “arte não figurada [*Unbildlichen*] da música” e que, no momento em que se encontram emparelhados, surge a tragédia ática:

“ambos os impulsos [*Trieb*], tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”³¹².

Como podemos notar, o fato de que Nietzsche inicia a sua obra contrapondo “intelecção lógica” e “certeza imediata da introvisão”, os conceitos e as “figuras penetrantemente claras” do mundo grego dos deuses, é um claro indício daquilo que o autor pretende ressaltar, de antemão, ao seu leitor: o valor da tragédia grega antiga, enquanto união do apolíneo e do dionisíaco, e que tal arte jamais será compreendida se vista pela óptica dos conceitos. Há, por influência da obra principal de Schopenhauer, uma valorização do conhecimento imediato, rebaixando, assim como fez Schopenhauer, o valor dos conceitos e do modo de conhecer abstrato. A imagem que Nietzsche propõe com vistas a elucidar a arte grega enquanto junção do apolíneo e do dionisíaco é aquela da procriação, a qual depende da relação simultânea entre os sexos: assim como na incessante luta entre estes, afirma Nietzsche, também na arte grega se figurou um intenso embate entre as duas pulsões artísticas da natureza que, como no momento da procriação, se unem e formam a tragédia ática. A imagem da procriação é de tal modo prodigiosa, pois, se pensarmos que aquela existe tão somente pela junção dos sexos, compreenderemos a tragédia grega tal como Nietzsche

³¹² *Idem. Ibidem.*

pretende apresentá-la: como uma união obrigatória e sem a qual a tragédia grega jamais teria surgido. Insistimos nesse ponto, pois ele é o primeiro passo para a compreensão do tamanho mal-entendido que é atribuir ao socratismo um desenvolvimento exacerbado do apolinismo, pois a tendência racional nada tem de próxima aos impulsos artísticos da natureza e, como analisaremos, a racionalidade segue, na visão de Nietzsche, uma via absolutamente inversa ao caminho das pulsões artísticas: ela é inartística e, portanto, inatural. Eurípides, como se esclarecerá, não produz, pois, uma arte por meio do desenvolvimento do apolíneo, mas, pelo contrário, inverte o modo de produzir a arte, pela valorização do racional, que não tem nada de apolíneo.

Nietzsche, assim como desenvolvera inicialmente na VD, apresenta as noções de sonho e embriaguez na seção 1 do NT, relacionando o primeiro ao apolíneo e a segunda ao dionisíaco. É por meio do sonho, sustenta o autor, que o homem conhece primeiramente aquelas “esplendorosas figuras divinas” – as quais o grande plasmador (*Bildner*) percebeu – e a “fascinante estrutura corporal dos seres humanos”. Da mesma forma ocorre com a “‘bela aparência’ do mundo dos sonhos” que constitui a pré-condição de toda arte plástica, segundo o autor. Os sonhos, de acordo com Nietzsche, não se constituem apenas das imagens boas e agradáveis, mas também das ruins e repugnantes, que desfilam à sua frente, não somente como um jogo de sombras, “pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – mas tampouco sem aquela fugaz sensação de aparência”³¹³. As imagens oníricas são, segundo o autor, comuns e necessárias ao homem, numa relação de “profundo prazer e jubilosa necessidade”. Apolo, o “resplendente”, é a expressão grega dessa “alegre necessidade de experiência onírica”³¹⁴. Apolo é, pois, o “deus dos poderes configuradores”, o “deus divinatório”, da “bela aparência”:

“isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência”³¹⁵.

A partir de tal descrição de Apolo, Nietzsche relaciona a imagem do deus à noção de “véu de maia”, utilizada por Schopenhauer na primeira parte do *Mundo*:

³¹³ *Idem.* P. 29.

³¹⁴ *Idem. Ibidem.* . O tradutor brasileiro destaca na nota 21: “o nome de Apolo é de origem incerta. Nietzsche o faz radicar no fato indubitável de se tratar do deus da luz, isto é, com um poder de *erscheinen*, o que o torna *der Erscheinende* e o vincula, em alemão, a *Schein* e *Erscheinung*, que são operadores básicos do jogo filosófico schopenhaueriano adotado pelo autor de *O Nascimento da tragédia*”. Cf., ainda a esse respeito, as notas 8 e 10 da tradução brasileira.

³¹⁵ *Idem.* Pp. 29-30.

“e assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia (...): ‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]’”³¹⁶.

Apolo é, pois, o deus da confiança no princípio de individuação³¹⁷ e todo o seu prazer e sua sabedoria repousam, de acordo com o autor, na *aparência*. Utilizando-se dessa mesma passagem de Schopenhauer supracitada, Nietzsche afirma que, quando o ser humano é “transviado das formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio de razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção”, um imenso *terror* (*Grausen*) se lhe apodera. E se acrescentarmos a tal terror o “delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisiaco*, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da *embriaguez*”³¹⁸. Dionísio é, então, de acordo com essa visão, um misto de terror e êxtase, que se dá pela “beberagem narcótica”, pela “poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”, sucumbindo o subjetivo em “completo auto-esquecimento”. O exemplo dado pelo autor desse estado dionisiaco, no qual se misturam terror e êxtase, é a peça *As Bacantes*, de Eurípides, relação que se torna curiosa se pensarmos na descrição que o autor vai empreender do poeta a partir da seção 11 do NT. Por meio do poder do dionisiaco, afirma Nietzsche, sela-se o laço de pessoa a pessoa, a *natureza* (*Natur*) – “alheada, inamitosa ou subjugada” – volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o *homem*:

“agora o escravo é home livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial”³¹⁹

³¹⁶ *Idem*. P. 30. Destaca o tradutor brasileiro, na nota 22, que a expressão “véu de maia” tem origem sânscrita e significa “ilusão”.

³¹⁷ Mais uma nota significativa, a de número 23, do tradutor brasileiro: “invocado em muitas passagens da argumentação nietzschiana nesse texto e sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso”

³¹⁸ NT, seção 1. P. 30 da tradução brasileira.

³¹⁹ *Idem*. P. 31.

Nietzsche descreve, em seguida, como se dá essa reconciliação entre homem e natureza, sob a força do dionisíaco:

“cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: ‘Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressentes tu o criador, ó mundo?’”³²⁰.

Como podemos notar, a riqueza da primeira seção do NT é incomensurável. Já aqui conseguimos mirar o objetivo do autor nesse conjunto das dez primeiras seções da obra, que é o de descrever a tragédia a partir da junção de duas pulsões absolutamente opostas, em princípio, mas que, adiante, por “um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”, aparecem emparelhadas e formam a tragédia. A Apolo é atribuída a “bela aparência”, o “mundo do sonho”, o “véu de maia” e o “*principium individuationis*”, ao passo que, a Dionísio, a música, a “embriaguez” – sobretudo aquela causada pelos coros báquicos –, o rompimento com o “*principium*” e, finalmente, o elemento “patológico”, do qual trataremos a seguir. Como se pôde perceber, o dionisíaco é, nessa primeira seção, descrito como música e dança, mas, sobretudo, como quebra das barreiras individuais e união, reconciliação, entre homem e natureza.

O tema do apolíneo e do dionisíaco prossegue na mesma linha na seção 2 do NT, de tal modo que não percebemos uma divisão temática clara entre essas duas seções. Nietzsche trata, entretanto, de uma visão diferente daquela que havia empreendido acerca do dionisíaco na VD, conforme nos ressalta Hector López. Neste texto, Nietzsche havia tratado do apolíneo grego e da invasão do dionisíaco asiático na Grécia como o momento fundador da tragédia grega antiga. Já no NT, Nietzsche sustenta duas visões acerca de Dionísio: a de um bárbaro e estrangeiro, e a de um dionisíaco autenticamente grego. Deve-se, então questionar: (i) como o dionisíaco se torna um fenômeno estético e (ii) qual é a principal forma de arte que simboliza o dionisíaco – questões que esforçaremos em esclarecer agora.

³²⁰ *Idem*. Pp. 31-32.

Nietzsche inicia a seção 2 do NT definindo o apolíneo e o dionisiaco como “poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza”, seguindo a sua relação estabelecida anteriormente entre Apolo e o sonho, por um lado, e Dionísio e a embriaguez, por outro:

“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”³²¹.

O artista, seja ele apolíneo, seja ele dionisiaco, é, para Nietzsche, um “imitador” da natureza, cujo fim último é a expressão desta na tragédia. A menção à expressão aristotélica “imitação da natureza” não implica em uma aceitação da noção do filósofo grego. Pelo contrário, pois, para Nietzsche, a natureza é *em si* artística, independentemente da “mediação do artista humano”. Nesse sentido, podemos nos recorrer à seção 24 do NT, na qual o autor afirma:

“pois pelo fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la”³²².

O autor questiona, então, “até que ponto estavam neles [nos gregos] desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza*”, definindo os deuses gregos como arquétipos dos helenos e ressaltando a capacidade destes de sonharem, pois, de acordo com Nietzsche, embora se soubesse pouco acerca do sonho dos gregos, caso eles fossem analisados pela sua imensa capacidade plástica, poder-se-ia mirar, por analogia, o valor do sonho nestes. O autor distingue, então, o dionisiaco bárbaro do dionisiaco grego, atribuindo ao primeiro as características de aculturado e sublimado, de ser uma mistura de volúpia e crueldade e de ter o sátiro como seu acompanhante, além de ter a sua representação por excelência nas bacanais, nas “dionisiacas”, as quais eram caracterizadas pela licença sexual e pelas “excitações febris”:

“de todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisiacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio”³²³.

³²¹ NT, seção 2. P. 32 da tradução brasileira.

³²² NT, seção 24. P. 140 da tradução brasileira.

³²³ NT, seção 2. P. 33 da tradução brasileira.

O dionisiaco grego é aquele, pois, que após a invasão do dionisiaco bárbaro na Grécia, se junta com o apolíneo e forma a tragédia, fato salientado por López no comentário do assunto em questão:

“recorde-se que para justificar pela primeira vez a existência de uma arte nascida de dois impulsos contrários como o apolíneo e o dionisiaco, na *Visão dionisiaca do mundo* Nietzsche desenvolveu uma hipótese histórica. Assim falou da incursão do dionisiaco desde a Ásia, supondo a irrupção de festividades orgiásticas, que foram para o grego a ocasião de contrapor algo a seu espírito apolíneo. Agora Nietzsche, quando retoma esta tese, adiciona uma variação, distingue expressamente entre aquele fenômeno dionisiaco, ao qual qualifica de ‘bárbaro’ e o dionisiaco grego. O dionisiaco grego é entendido como um fenômeno exclusivamente artístico, no qual esse poder que supostamente irrompeu desde a Ásia encontrou a canalização perfeita que supõe sua fusão com o apolíneo”³²⁴.

A junção do apolíneo e do dionisiaco se figura, então, como o momento mais importante do culto grego, assunto desenvolvido pelo autor no final da seção 2. E a atribuição de tamanho prestígio a esse momento não ocorre por acaso, pois é nele que se dá o despedaçamento dos seres individuais e a reconciliação entre homem e natureza, tarefa suprema da arte, segundo o autor: “naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos”³²⁵. Nietzsche diferencia, em seguida, as músicas apolínea e dionisiaca, atribuindo à primeira a “batida ondulante do ritmo” e à segunda a “violência do som”, a “torrente unitária da melodia” e o “mundo absolutamente incomparável da harmonia”, no intuito de melhor expressar a noção de *simbolização* apolínea da pulsão dionisiaca:

“agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; (...) Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de despreendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisiaco”³²⁶.

A seção 2 do NT, como acabamos de analisar, prossegue com o tema da junção do apolíneo e do dionisiaco, já presente na seção 1. Na presente seção, contudo, Nietzsche desenvolve esses dois impulsos sob outro aspecto, a saber, de serem impulsos artísticos oriundos da *natureza*, ao contrário da tendência que se seguiu ao declínio da tragédia: uma tendência de valorização do racional, do consciente, e absolutamente oposta à natureza e aos

³²⁴ LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* P. 256.

³²⁵ NT, seção 2. P. 34 da tradução brasileira.

³²⁶ NT, seção 2. P. 35 da tradução brasileira.

seus impulsos. Deve-se perceber, nessa óptica, como as formulações da primeira parte do NT são absolutamente opostas àquelas que surgem com o tema do socratismo, e essa análise nos permite avançar na nossa idéia das dez primeiras seções como propedêutica às seguintes. Como conclusão ao tema da união entre Apolo e Dionísio e dessa união como uma manifestação da natureza, cito uma eficiente passagem, na qual Roberto Machado esclarece como se dá a relação entre essas duas pulsões:

“creio inclusive que o fragmento póstumo 3[74], escrito entre o inverno de 1869 e a primavera de 1870, em que Nietzsche caracteriza o mundo helênico como ‘o terrível sob a máscara do belo’, como uma boa definição da tragédia. O *terrível* é a natureza, a verdade dionisiaca; a *máscara* é a aparência, o apolíneo. Dioniso, símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá inteiramente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras. A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisiaco da natureza e a beleza apolínea da arte. Dito mais explicitamente: a tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza. A impossibilidade de uma apresentação direta de Dioniso exige a intervenção de Apolo, que estende o véu da aparência como um modo de tornar suportável a presença do deus ao homem”³²⁷.

Nas seções 3 e 4 Nietzsche trata de um tema que nos é caro, a saber, do tema da função da tragédia, que nos remete diretamente ao tema da transfiguração do pessimismo da filosofia schopenhaueriana por Nietzsche. O autor não desenvolve essa temática somente nessas seções, devemos mencionar ainda as notáveis seções 7 e 22, além das seções 17 e 18, que serão comentadas em outro contexto. A seção 3 do NT segue pelos caminhos já traçados nas seções 2 e 3 da VD, nas quais o autor havia discorrido sobre o tema da profunda relação do povo grego com a dor e do seu impulso para superá-la. Ainda que este não seja o tema central dessa conferência, conforme afirma López, a nossa leitura se dirige mais diretamente a ele que ao fenômeno apolíneo-dionisiaco, este sim, de acordo com o comentador, a principal temática da VD. Tal como na nossa análise desta conferência, na qual o tema do pessimismo foi situado numa posição privilegiada e se atribuiu menor ênfase ao tema do apolíneo-dionisiaco, procederemos da mesma forma com o NT.

Nietzsche inicia a seção 3 perguntando “qual foi a prodigiosa necessidade de onde brotou tão luminosa sociedade de seres olímpicos”³²⁸. Deve-se ressaltar, de antemão, como o autor atribui aos deuses uma relação de necessidade para com os gregos, o que é um signo da relação estabelecida por Nietzsche entre arte e religião grega, de modo que estas estão

³²⁷ MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. P. 224.

³²⁸ NT, seção 3. P. 35 da tradução brasileira.

intimamente ligadas. Contudo, “quem, abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado”³²⁹. Esse trecho é uma clara menção à filosofia da resignação schopenhaueriana, com a qual o nosso autor vai embater nessa seção. E prossegue Nietzsche, ampliando sua argumentação: “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 importa se seja bom ou mau”³³⁰. A *necessidade* (*Bedürfniss*) que os gregos possuíam de criar o seu mundo dos deuses, conforme afirma Nietzsche, provém de uma peculiar visão do autor acerca dos gregos, como um povo extremamente suscetível ao sofrimento, à dor, visão que é herdada, sem dúvida, da filosofia pessimista de Schopenhauer. A figura da qual Nietzsche se vale para expor o pensamento pessimista do grego antigo é a do sábio Sileno, companheiro de Dionísio, o qual fora interceptado e forçado por Midas, rei da Prígia, a dizer “qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem”. A resposta do sábio se tornou uma das passagens mais célebres do texto de Nietzsche: “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”³³¹.

A lenda de Sileno nos remete diretamente à filosofia pessimista de Schopenhauer, que pregava a resignação como única forma de redenção deste mundo. Basta-nos lembrar, com esse propósito, da passagem da obra *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca (citada por Schopenhauer na seção 51 do *Mundo* e trabalhada por nós anteriormente), que nos será possível estabelecer uma conexão imediata entre a teoria de Schopenhauer e a de Nietzsche: como o povo grego, se pergunta o nosso autor, “tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*”³³², poderia suportar a existência, tal como se lhes apresenta na “sabedoria popular”, na “filosofia do povo”, sem que com isso permita a essa dolorosa existência o poder de levá-los à negação da vida? A resposta de Nietzsche se encontra na noção de *consolação metafísica*, proporcionada pela tragédia. O autor afirma que

³²⁹ *Idem*. P. 36.

³³⁰ *Idem*. *Ibidem*.

³³¹ *Idem*. *Ibidem*.

³³² *Idem*. P. 37.

“o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação dos deuses olímpicos”³³³. Como podemos notar, Nietzsche atribui uma espécie de “artístico *mundo intermédio*” (*künstlerische Mittelwelt*) aos olímpicos, situando estes entre o grego e a vida. Mas o que isso nos expressa acerca do pensamento do filósofo? Significa que Nietzsche concebe os deuses gregos como uma espécie de “espelho transfigurador” (*verklärenden Spiegel*) do sofrimento dos helenos, como se tivessem a função de lhes proteger, por meio da aparência apolínea, do elemento patológico dionisíaco:

“para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa”³³⁴.

Desse modo, afirma Nietzsche, os deuses legitimam a existência humana como digna de ser vivida, exatamente “pelo fato de eles próprios a viverem”:

“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, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: ‘A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia’”³³⁵.

A argumentação de Nietzsche não se esgota, entretanto, nesse ponto. O objetivo final dos gregos, segundo o autor, era que a vontade, por meio da transfiguração do gênio e do mundo artístico, pudesse 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 atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens espetaculares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo”³³⁶.

Nietzsche, conforme pudemos analisar, apresenta nessa seção a profunda relação do povo grego com a dor e o seu natural impulso para superá-la, por meio da criação dos deuses olímpicos. Estes lhe serviram, de acordo com a visão do autor, como uma ilusão que os protegia de sua visão aniquiladora da existência. Concordamos com Hector López quando

³³³ *Idem.* P. 36.

³³⁴ *Idem.* P. 37.

³³⁵ *Idem. Ibidem.*

³³⁶ *Idem.* P. 38.

este afirma que Nietzsche introduz ao leitor um sentido da arte na Grécia segundo a sua visão do pessimismo schopenhaueriano: o autor inicia a seção 3 do NT tratando exatamente da sabedoria de Sileno, característica do pensamento grego, segundo a sua leitura, o que nos parece um indício de sua aceitação, pelo menos em parte, da filosofia pessimista de Schopenhauer.

Nietzsche afirma, em suma, que (i) os gregos perceberam a dor inerente ao viver e (ii) transformaram essa dor em vontade de viver, utilizando-se da tragédia como um consolo metafísico. Tal consolo, reflete o nosso autor em seguida, (iii) se dá por meio da inversão do pensamento de Sileno, para, enfim, concluir que o real significado dessa inversão (iv) era simplesmente o desejo que a “vontade” possuía de contemplar-se a si mesma. A seção 4 do NT segue exatamente a temática de sua precedente, explanando como ocorre o processo de transfiguração do sofrimento: por meio de uma apresentação apolínea do dionisíaco. Tal seção vai tratar, pois, de como o grego construiu o “mundo intermédio” dos deuses entre ele e a vida.

O autor inicia a seção tratando dos conceitos de vida e de sonho, definindo-os nos termos de “aparência” e “aparência da aparência”, respectivamente. O intuito de Nietzsche é afirmar o valor da vida e a relação desta com o sonho. A tragédia é, segundo o autor, expressada como um sonho, mas um sonho no qual o sonhador tem o conhecimento de que está sonhando e, acima de tudo, deseja continuar sonhando. Nietzsche valoriza, dessa forma, o sonho:

“tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho”³³⁷.

O que ocorre no sonho é, segundo o autor, uma “despotenciação da aparência na aparência” (*Depotenzieren des Scheins zum Schein*), cuja imagem célebre está na *Transfiguração*, de Rafael. Nessa pintura pode-se perceber, de acordo com o autor, o único fundamento do mundo: “a aparência [*Schein*] é aqui reflexo [*Widerschein*] do eterno contraditório, pai de todas as coisas”. Tal pintura nos parece fornecer, por analogia, a mesma forma geral da tragédia, como se esta contemplasse as duas metades do quadro:

³³⁷ NT, seção 4. P. 39 da tradução brasileira.

“dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada vêm os que ficaram enleados na primeira aparência – um luminoso pairar no mais puro leite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria de Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*], sua recíproca necessidade”³³⁸.

Nietzsche conclui, então, que o apolíneo é a pulsão do endeusamento do *principium* e da libertação através da aparência, “alvo eternamente visado pelo Uno-primordial”:

“ele 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 tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar (...). Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o auto-conhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros”³³⁹.

Como podemos perceber, Nietzsche atribui o bárbaro, o não grego, à “era dos titãs”, enquanto atribui o dionisíaco grego à “época pré-apolínea”, discussão que complementa a visão do autor acerca do Dionísio bárbaro e do Dionísio grego, discutida por nós no comentário à seção 2. A transfiguração e a superação do pessimismo grego se dão exatamente pela apresentação apolínea do conteúdo dionisíaco, na tragédia:

“‘titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca: (...) toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. *E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como apolíneo!*”³⁴⁰.

E é desse modo que Nietzsche vai desenvolver, nas linhas finais dessa seção, uma noção histórica do dionisíaco, como um fenômeno exterior a Grécia e que a invade, entrando em choque com a “bela aparência” apolínea: “e foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca”³⁴¹.

³³⁸ *Idem*. P. 40.

³³⁹ *Idem*. Pp. 40-41.

³⁴⁰ *Idem*. P. 41. Grifos meus.

³⁴¹ *Idem*. Pp. 41-42.

A noção de *sonho*, como analisamos, possui um valor primordial nessa seção. Tal noção pode ser relacionada diretamente com aquilo que Schopenhauer intitula “véu de Maia”, “representação”, “aparência”, “imaginação” e “ilusão”: é o sonho que, para Nietzsche, permite ao “elemento patológico” da tragédia, que pode ser entendido por analogia com a “vontade” schopenhaueriana, ser contemplado, sem que com isso execute o seu efeito no grego antigo. Do ponto de vista da essência metafísica do universo, o *sonho* é, para Nietzsche, tudo aquilo a que se denomina *realidade*, uma vez que não há vigília para a metafísica: isto é, aquilo que geralmente se entende por realidade empírica, nada mais é que *sonho*. A valorização da *aparência* por Nietzsche possui uma relação direta com a valorização da *beleza* pelo autor, mas, segundo Roberto Machado, essa relação só pode ser entendida quando relacionamos tais noções com as kantianas “coisa em si” e “fenômeno” e, conforme analisamos, com as schopenhauerianas “vontade” e “representação”. Afirma o comentador em *Nietzsche e a verdade*:

“se a beleza é uma aparência é porque há uma verdade que é essência. Mais ainda: a beleza é uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo. Para escapar do saber pessimista, o grego cria um mundo de beleza que, ao invés de expressar a verdade do mundo é uma estratégia para que ela não ecloda”³⁴².

E acrescenta uma rica explicação, na qual se vale ainda de um fragmento de Nietzsche do período, com a qual concluímos a nossa análise da seção 4:

“produzir a beleza significa se enganar na aparência e ocultar a verdadeira realidade. ‘O que é o *belo*? – uma sensação de prazer que nos oculta em seu fenômeno as verdadeiras intenções da vontade... Objetivamente: o *belo* é um sorriso da natureza, uma superabundância de força e de sentimento de prazer da existência... Negativamente: a dissimulação do infortúnio, a supressão de todas as rugas e o olhar sereno da alma da coisa... O alvo da natureza neste belo sorriso de seus fenômenos é seduzir outras individualidades em favor da existência’. Não é pelo Belo que as coisas belas são belas. Quando se diz que algo é belo apenas se diz que tem uma bela aparência, sem nada se enunciar sobre a sua essência. Mascarando a essência, a vontade, a verdadeira realidade, a beleza é uma intensificação das forças da vida que aumenta o prazer de existir (...). Assim, o primeiro importante resultado da análise nietzschiana, ao mostrar como os gregos ultrapassaram, encobriram ou afastaram um saber que ameaçava destruí-los, graças a uma concepção apolínea da vida, é o elogio da aparência. A apologia da arte já significa, como sempre significará para Nietzsche, uma apologia da aparência como necessária não apenas à manutenção, mas à intensificação da vida”³⁴³.

As seções 5 e 6 do NT tratam da lírica e de como a tragédia pode ser descrita como um fenômeno lírico-musical. Na seção 5, Nietzsche procura explicar, inicialmente, o porquê da

³⁴² MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. P. 22.

³⁴³ *Idem*. Pp. 22-24.

luta constante entre o apolíneo e o dionisíaco ou, mais explicitamente: por que a arte grega não teria se “estabilizado” na arte apolínea dórica, qual foi a necessidade de se desenvolver uma nova forma de arte? Nesse ponto o autor não se refere mais ao apolíneo e ao dionisíaco, enquanto pulsões individuais, mas tão somente ao “gênio apolíneo-dionisíaco”: “aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união”³⁴⁴.

Somente Homero e Arquíloco devem, segundo Nietzsche, “ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior”, e a estética moderna se encontra numa situação vexatória, pelo motivo de que extinguiu do seu escopo o elemento do “subjetivo”, presente, fundamentalmente, em Arquíloco. A tarefa que Nietzsche se propõe com tal discussão é a de encontrar um fundamento lírico para a tragédia: “por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista”³⁴⁵. Schiller é aquele que, “acerca de seu processo de poetar”, traz alguma luz ao problema:

“ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (‘o sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética’)”³⁴⁶.

Nietzsche pretende, ao desenvolver tal questão, se remeter ao fenômeno lírico antigo, sobretudo em sua identidade com a música, o que permitirá ao autor definir, adiante, a tragédia como um fenômeno lírico-musical³⁴⁷. A junção entre o apolíneo e o dionisíaco é vista, agora, sob o prisma da lírica, e a partir dos desdobramentos dos poemas líricos é que surgem a tragédia e o ditirambo dramático:

“ele [o poeta lírico] se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta

³⁴⁴ NT, seção 5. P. 42 da tradução brasileira.

³⁴⁵ *Idem*. P. 43.

³⁴⁶ *Idem*. Pp. 43-44.

³⁴⁷ Sobre assunto, não podemos deixar de mencionar, mais uma vez, o texto de Héctor López, no qual o autor defende que “a metafísica de artista se desenvolveu como uma particular teoria da lírica, e não da tragédia”. LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* P. 25.

música se lhe torna visível, como uma *imagem similitforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho”³⁴⁸.

Arquíloco, “o primeiro lírico dos gregos”, expressa em sua poesia, de acordo com Nietzsche, exatamente a manifestação do dionisíaco, enquanto junção de todos os homens sob a força do Uno-primordial. A imagem que o nosso autor se utiliza para descrever a composição de Arquíloco é, mais uma vez, a imagem das *Bacantes*, de Eurípides. A fim de melhor explicar a sua visão, Nietzsche contrapõe o poeta lírico ao épico, referindo-se ao primeiro como “músico dionisíaco”, que está “inteiramente isento de toda imagem” e é ele próprio “dor primordial e eco primordial desta”, ao passo que o poeta épico é visto como paralelo ao artista plástico, o qual está “mergulhado na pura contemplação das imagens”:

“enquanto este último vive no meio dessas imagens, e somente nelas, com jubilosa satisfação e não se cansa de contemplá-las amorosamente em seus menores traços, enquanto até mesmo a imagem de Aquiles enraivecido é para ele apenas uma imagem cuja raivosa expressão desfruta com aquele seu prazer onírico na aparência – de tal modo que, graças ao seu espelho da aparência, fica protegido da unificação e da fusão com suas figuras – as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser”³⁴⁹.

O último passo de Nietzsche na seção 5 é apresentar a noção schopenhaueriana de lírica, por meio de uma longa citação de um trecho do *Mundo*, não com o intuito de acompanhá-lo em sua exposição, mas, pelo contrário, de refutar as suas teses. Nietzsche afirma (i) que a lírica aparece em Schopenhauer como uma semi-arte, “cuja *essência* consistiria em que o querer e a pura contemplação, isto é, o estado inestético e estético, estivessem estranhamente misturados” e que raramente chega à sua meta; (ii) que o “eu” do *principium* se confunde nesse autor com o “eu” do lírico, criticando a divisão corrente em estética entre subjetivo e objetivo; e, por fim, (iii) que arte não é *educação* (*Bildung*), conforme o nosso autor atribui ao pensamento de Schopenhauer, mas, sim, *vida*. O ser humano é, para Nietzsche, obra de arte e artista ao mesmo tempo:

“uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos, sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo,

³⁴⁸ NT, seção 5. P. 44 da tradução brasileira.

³⁴⁹ NT, seção 5. P. 45 da tradução brasileira.

imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”³⁵⁰.

A contraposição que Nietzsche se propõe realizar em relação à teoria da lírica em Schopenhauer enriquece ainda mais, como podemos perceber, o valor da lírica no processo de formação da tragédia grega e, assim, reafirma a sua metafísica de artista, a sua concepção de arte enquanto afirmação e celebração da *vida* e não como *educação*, como uma propedêutica a outro mundo.

A seção 6 do NT prossegue com a temática da lírica, na qual o nosso autor reafirma a importância desse gênero, sustentando que a apresentação apolínea do dionisíaco se dá por meio da poesia lírica. Nietzsche inicia a seção colocando lado a lado Arquíloco e Homero, atribuindo ao primeiro a introdução da “música popular” [*Volklied*] na literatura e ao segundo a poesia épica, “totalmente apolínea”. A questão que o autor se propõe solucionar gira em torno da relação entre essas duas artes: “o que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco”³⁵¹? Segue uma longa discussão acerca da canção popular, na qual essa é descrita como “espelho musical do mundo”, como “melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia”³⁵², como aquela que tem o seu substrato e o seu pressuposto no dionisíaco e que, em última instância, manifesta a união de Apolo e Dionísio. Na canção popular, sustenta Nietzsche, a linguagem está empenhada ao máximo em imitar a música: “com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música”³⁵³.

A música é descrita nessa seção como a formadora, como o substrato da imagem, da linguagem. Trata-se, na interpretação nietzschiana, de uma “descarga” (*Entladung*) da música em imagens e a lírica é, nesse sentido, uma “fulguração imitadora da música em imagens e conceitos”³⁵⁴. Numa das passagens talvez mais anti-schopenhauerianas do NT, Nietzsche, na

³⁵⁰ *Idem.* P. 47.

³⁵¹ NT, seção 6. P. 48 da tradução brasileira.

³⁵² *Idem. Ibidem.* “A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua de um povo. De si mesma, a melodia dá luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso que a *forma estrófica da canção popular* nos quer dizer”.

³⁵³ *Idem.* P. 49.

³⁵⁴ *Idem.* P. 50.

resposta à questão “como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito?” esclarece ainda mais a sua noção de música e, por conseguinte, de lírica:

“*ela aparece como vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade. Aqui se distingue agora, tão incisivamente quanto possível o conceito da essência do da aparência; pois é impossível que a música, segundo a sua essência, seja vontade, já que ela, como tal, deveria ser completamente banida do domínio da arte – porquanto a vontade é em si o inestético; porém aparece como vontade (...). Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado sobre o olhar”³⁵⁵.

Nietzsche partiu nessa seção, conforme percebemos, de uma argumentação que defende a supremacia da música em relação à poesia, empreendendo uma descrição da lírica como descarga (*Entladung*) da música em imagens. A “canção popular” (*Volkslied*) é, conforme analisamos, considerada como o vestígio dessa forma do apolíneo-dionisíaco em todos os povos, pois é ela quem introduziu a pulsão dionisíaca na Grécia, constituindo-se, pois, como o momento fundador da arte trágica grega. Nietzsche inverte a relação schopenhaueriana entre música e poesia, afirmando ser a segunda submissa à primeira. Chegamos, portanto, ao último trecho de Nietzsche supracitado, no qual Nietzsche sustenta uma argumentação com base no pensamento schopenhaueriano, pois define a música como vontade, mas, de maneira absolutamente ousada, aponta para uma definição da música em termos de aparência: isto é, de acordo com o último trecho supracitado, a música nos parece, de acordo com Nietzsche, a forma mais geral da aparência. Ou, ainda: a música parece ser a aparência mais geral da vontade!

Gostaríamos de comentar, por fim, que no trecho final da seção 6 Nietzsche vai além em sua concepção acerca da relação entre a música, a imagem e o conceito. Tal trecho nos permite prever a dimensão do problema causado por Eurípides e o seu “socratismo estético”, na ocasião em que o poeta inverte a ordem de importância desses elementos, extinguindo a música do universo grego da representação cênica:

“diante dela [da música], toda aparência é antes meramente símile: daí por que a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer”³⁵⁶.

³⁵⁵ *Idem*. Pp. 50-51.

³⁵⁶ *Idem*. P. 51.

Após compreendermos como se dá a relação entre o apolíneo e o dionisíaco em relação ao fenômeno lírico-musical, estamos em condições de analisarmos as seções 7 e 8 do NT, que tratam de um tema fundamental para o autor, a saber, do *coro*. Não podemos deixar de ter em mente, na análise dessas duas seções, a conferência *O drama musical grego*, da qual provêm muitos conceitos utilizados pelo autor. A seção 7 relaciona o coro à origem da tragédia e atribui a ele a função de promover o consolo metafísico da tragédia, e é esse o tema que analisaremos agora.

Nietzsche parte de uma noção corrente na tradição para designar a origem da tragédia grega. Segundo o autor, a tradição afirma que a tragédia teria surgido do *coro trágico* e que, de acordo com ela, esse coro deveria ser entendido como o “espectador ideal”, como a representação da lei moral e do povo diante das autoridades, constituindo-se como uma espécie de “representação constitucional do povo”³⁵⁷. Nietzsche vai na contramão da definição corrente e entende que o coro é aquele que reconhece nas figuras míticas do palco existências vivas, e não obras de arte, conforme procedia o público. O coro não poderia ser, dessa forma, o espectador ideal: “o coro das Oceânides acreditava ver efetivamente à sua frente o titã Prometeu e considera a si próprio tão real como o deus da cena”. A definição de coro proposta por Nietzsche não permite qualquer aproximação com a noção de “espectador ideal” ou de função moral da tragédia: “o espectador sem espetáculo é um conceito absurdo. Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção de espectador sem espetáculo, e temos o problema por demasiado profundo para sequer roçado por considerações superficiais”³⁵⁸. Influenciado pela noção de coro em Schiller, e em direção oposta ao que definiu Schlegel, Nietzsche entende que “o grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*”, ressaltando, no entanto, que “não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com os seus habitantes, possuía para os helenos crentes”³⁵⁹. O sátiro, o ser que representava exatamente esse estado de transição entre natureza e civilização, enquanto coreuta dionisíaco, “vive numa realidade em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto”. Estabelece-se, pois, nesse ponto, uma

³⁵⁷ *Idem*. P. 52.

³⁵⁸ *Idem*. P. 53.

³⁵⁹ *Idem*. P. 54.

importante contraposição na leitura nietzschiana, que aponta para o sátiro, de um lado, e o homem civilizado, de outro, assim como é estabelecida a diferenciação entre música dionisíaca e civilização, como mundos absolutamente opostos. Nietzsche se vale de uma célebre metáfora wagneriana para expor tal noção, afirmando que a civilização é “suspensa [aufgehoben] pela música, tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia”³⁶⁰. Esse é, pois, o poder incomensurável e inconfundível da música: o de “alçar” e “superar”, conforme a tradução do termo alemão “aufgehoben” indica, quaisquer manifestações humanas, restabelecendo a unidade entre todos os homens e entre estes e a natureza: “o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”³⁶¹.

A função do coro nos remete ao tema fundamental da consolação metafísica, debatido por nós no comentário às seções 3 e 4:

“o consolo metafísico – com que já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos”³⁶².

É por meio também da noção de coro que Nietzsche mais uma vez reafirma, de maneira enfática, a valoração oposta àquela de Schopenhauer, no diz respeito à sua concepção acerca da função da arte:

“é nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que ocorre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida”³⁶³.

Hamlet é a figura moderna com a qual Nietzsche equipara o homem dionisíaco: “ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode mudar em nada a eterna essência das coisas”. Mas não se trata de um conhecimento por “excesso de reflexão”, como aquele de

³⁶⁰ *Idem.* P. 55.

³⁶¹ *Idem. Ibidem.*

³⁶² *Idem. Ibidem.*

³⁶³ *Idem. Ibidem.*

“João, o Sonhador”, o qual nunca chega a agir, mas da verdadeira percepção do lado terrível da vida, “que sobrepassa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação”³⁶⁴. Dessa forma, o coro formado por sátiros transforma o valor da vida:

“aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea e do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisiacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos”³⁶⁵.

Como pudemos analisar, Nietzsche propõe outra forma de se compreender a origem da tragédia, a saber, através do coro. Tal noção se desenvolve não como adversária à junção apolíneo-dionisiaca, pelo contrário, como afirma López, “cada integrante do coro é como um indivíduo que repete o êxtase apolíneo-dionisiaco do gênio lírico”³⁶⁶, e o coreuta significa o reatamento do homem com aquilo que lhe é natural. A náusea e a letargia causadas pelas vivências cotidiana e dionisiaca (a náusea de quando se lembra da realidade e a letargia que dissolve as barreiras individuais), respectivamente, dão origem às artes trágica e cômica, como formas de transfiguração do horror diante da existência: a noção de *sublime* surge como transfiguração artística do espanto, do horrível, e dela surge a tragédia; da noção de *cômico*, a transfiguração artística do absurdo, da náusea, surge a comédia. Dessa forma, Nietzsche empreende, efetivamente, nessa seção, uma inversão do pensamento pessimista de Sileno e, por conseguinte, da filosofia da resignação de Schopenhauer, atribuindo ao coro a qualidade de “ato salvador da arte grega”.

A seção 8, conforme salientamos, prossegue com o tema do coro. A contraposição entre a noção de *natureza* e a de *civilização*, já mencionada na seção anterior, ganha aqui mais espaço, na discussão acerca do sátiro e do pastor idílico moderno: ambos são, segundo Nietzsche, “produtos de um anseio voltado para o primevo e o natural”³⁶⁷. A *natureza* do grego, ressalta Nietzsche, é a natureza do sátiro e não a natureza do macaco: trata-se de, portanto, de um olhar voltado para o natural por parte dos gregos, um anseio pelo natural, mas jamais um retorno ao estado animal. Enquanto o homem grego ia pegar o “seu homem dos bosques” com garra destemida e firme, o pastor idílico moderno “quão envergonhado e frouxo

³⁶⁴ *Idem.* P. 56.

³⁶⁵ *Idem. Ibidem.*

³⁶⁶ LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* P. 259.

³⁶⁷ NT, seção 8. Pp. 56-57 da tradução brasileira.

brinca (...) com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor”³⁶⁸. Segue-se, então, uma longa descrição do sátiro enquanto correlato artístico da natureza, em contraposição ao “enfeitado e falso” pastor idílico. A poesia surge, então, como a “indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado”³⁶⁹. Toda essa discussão se desenvolve ao ponto de que o nosso autor tece um paralelo entre, por um lado, a clássica contraposição “coisa em si” *versus* “fenômeno” e, por outro lado, a estabelecida por ele “verdade da natureza” *versus* “mentira da civilização”: “o contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal”³⁷⁰.

Nietzsche sustenta ser o coro composto por sátiros aquele que já simboliza a relação primordial entre coisa em si e fenômeno: “aquele idílico pastor do homem moderno é apenas uma réplica da suma das ilusões culturais que para este último valem como natureza; o grego dionisíaco, ele, quer a verdade e a natureza em sua máxima força – ele vê a si mesmo encantado em sátiro”³⁷¹. O pastor idílico nada mais é, na verdade, que um reflexo da condição moderna dos homens. Remetendo-se bastante ao tema wagneriano do público moderno, já discutido no DM, Nietzsche vai de encontro à essa questão, diferenciando os tipos de público e dando indícios da situação moderna:

“um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever* com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como coreuta”³⁷².

Esse trecho nos reporta também à noção de “obra de arte total” de Wagner, defendida pelo autor no DM. A discussão acerca da arquitetura do teatro grego, sob o ponto de vista das

³⁶⁸ NT, seção 8. P. 57 da tradução brasileira.

³⁶⁹ *Idem. Ibidem.* Nietzsche contrapõe as noções de metáfora e retórica, desvalorizando a segunda pelo fato de que é uma figura da abstração. Segundo o autor não se pode tratar de poesia de modo abstrato. E é exatamente a isso que o autor atribui o fato dos modernos serem maus poetas: “a metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito. O caráter para ele, não é uma reunião de traços individuais, que foram procurados para compor um todo, mas uma pessoa insistentemente viva, perante seus olhos, que se distingue da visão similar do pintor pelo fato de continuar a viver e a agir”. NT, seção 8. P. 59 da tradução brasileira.

³⁷⁰ NT, seção 8. P. 57 da tradução brasileira.

³⁷¹ NT, seção 8. P. 58 da tradução brasileira.

³⁷² *Idem. Ibidem.*

Bacantes, de Eurípides, reafirma e complementa a visão do autor acerca do coro satírico como pólo oposto ao homem civilizado:

“o coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisiaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros: a força dessa visão é bastante vigorosa para deixar insensível e embotado o olhar ante a impressão de ‘realidade’, ante os círculos sucessivos de homens civilizados instalados nas fileiras de assentos. A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dionísio se lhes revela”³⁷³.

Nesse ponto é necessário alertamos sobre o papel atribuído ao coro por Nietzsche em sua argumentação. Desde a inserção do tema, ainda na seção 7, o coro ganha ampla importância, pois o autor aproxima tal noção à concepção de origem da tragédia, à concepção de união de todos os homens pela potência do Uno-primordial – o que ocorre pela ação do coro – e à concepção de consolo metafísico da tragédia, proporcionado pela ação do coro. Até mesmo quando vai discorrer sobre a arquitetura do teatro grego, Nietzsche o faz, conforme percebemos, em relação ao coro, descrito adiante pelo autor como a “mais alta expressão da natureza”.

Esse processo do coro trágico é aproximado pelo autor ao profenômeno *dramático*: “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem”. O coro é, para Nietzsche, o eterno servente de Dionísio e deve ser entendido como um “coro de transformados”, “para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”³⁷⁴. O grau máximo de atuação do coro é atingido no momento em que o entusiasta dionisiaco se identifica com o sátiro e, enquanto sátiro, contempla o deus: “isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. *Com essa nova visão o drama está completo*”³⁷⁵. A noção de coro é aquela que permite a Nietzsche finalizar a sua formulação acerca do nascimento da tragédia grega, sob a óptica da aparição apolínea do fenômeno dionisiaco:

“nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas (...). Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a

³⁷³ NT, seção 8. P. 59 da tradução brasileira.

³⁷⁴ NT, seção 8. P. 60 da tradução brasileira.

³⁷⁵ *Idem. Ibidem*. Grifos meus.

visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo”³⁷⁶.

Primitivamente, como se notou, a tragédia nada mais é, para Nietzsche, que a ação do *coro*, e não *drama*. Ela só passa a ser definida desta forma a partir da junção das pulsões apolínea e dionisíaca, no momento em que Dionísio passa a falar a língua de Apolo:

“as aparências apolíneas, nas quais Dionísio se objetiva, não são mais ‘um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente’, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero”³⁷⁷.

Após concluir a sua noção de tragédia, Nietzsche vai empreender, nas seções finais dessa primeira parte do NT, uma exegese das figuras de Édipo, Prometeu e Dionísio, atribuindo aos dois primeiros, na seção 9, a qualidade de serem tão-somente máscaras do último, este trabalhado na seção 10. O único momento em que Nietzsche admite o *diálogo* com um sentimento positivo é na seção 9 do NT, quando analisa a figura de Édipo. O diálogo de Édipo é, de acordo com o nosso autor, aquele que torna a essência do personagem completamente visível, dada a sua clareza, sendo definido como “tudo aquilo que na parte apolínea da tragédia grega chega à superfície”³⁷⁸. Mas, ao mesmo tempo, e principalmente, o diálogo sofociano “surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo mais íntimo de seu ser, com certo espanto por ser tão curto o caminho até esse fundo”³⁷⁹. Desse modo, os heróis de Sófocles surgem aqui de maneira inversa àquele fenômeno óptico a partir do qual, para nos proteger da intensidade da luz, os olhos produzem espécies de manchas escuras, para ofuscar a força da luminosidade do sol. O mito trágico é, a bem da verdade, aquilo que trabalhado esteticamente, produz não mais manchas escuras, mas imagens luminosas e claras: “as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida

³⁷⁶ NT, seção 8. Pp. 60-61 da tradução brasileira.

³⁷⁷ NT, seção 8. P. 62-63 da tradução brasileira.

³⁷⁸ NT, seção 9. P. 63 da tradução brasileira.

³⁷⁹ *Idem. Ibidem.*

pela noite medonha”³⁸⁰. Essa “arma” apolínea de que os gregos se utilizaram para suportar o horrível da existência, o dionisíaco, aparece aqui com o intuito de fundamentar, por meio de uma análise poética, a junção das duas pulsões como momento fundador da tragédia grega. A partir dessa passagem, podemos considerar o mito exatamente dessa forma: como uma criação apolínea para suportar o horrível da existência. Em linhas gerais, podemos argumentar com Nietzsche: o que fere os olhos do artista? O pensamento de Sileno, para o qual não há (i) explicação e (ii) remédio. O poeta leva o mito ao palco para transfigurar tal pensamento pessimista, como forma de afirmação da vida.

Édipo é a figura do palco grego que, segundo Nietzsche, mesmo estando destinada ao erro e à miséria, “por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte”. O *sofrimento* é descrito pelo autor como uma força mágica e benfazeja, que transforma Édipo em um homem nobre, que não peca:

“a criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado”³⁸¹.

Como se pode notar, a interpretação nietzschiana acerca da tragédia não possui relação, nem de longe, com a teoria da “catarse” aristotélica, quanto menos com a interpretação schilleriana do duelo entre liberdade e necessidade, ou seja, com uma noção moralizante da tragédia. Não há pecado em Édipo (interpretação esta oposta, deve-se destacar, àquela defendida por Freud mais tarde), pois tudo o que acontece entre *Édipo rei* e *Édipo em Colono* é, primeiramente, a atividade heróica do rei – conduzido pela força da razão – e, depois, devido ao fato das atitudes do rei serem livres, o conduzem não ao pecado, mas à passividade. Ocorre aqui, como se pode conjecturar, uma renúncia à onipotência da razão. A lição que se aprende com a trajetória de Édipo é, segundo Nietzsche, que a verdadeira razão conduz o ser humano ao entendimento de sua impotência em relação ao destino, em relação à *Moirá*, e que nada se modifica no curso da vida, sendo os homens absolutamente passivos diante dela. Dessa maneira, Édipo é apenas um instrumento para a concretização da maldição de seus pais verdadeiros e, portanto, não peca. O Édipo cego é, por fim, aquele que se

³⁸⁰ *Idem. Ibidem.*

³⁸¹ NT, seção 9. P. 64 da tradução brasileira.

aproxima de Tirésias, o adivinho: ou seja, é aquele que realmente vê, pois já compreendeu a verdadeira essência do universo – o sofrimento, ao contrário da figura soberba do Édipo rei, arrogante em sua razão.

Há, em Édipo, uma distinção entre o que Nietzsche entende pelo conceito alemão *Weisheit* e o grego *Sophia* (σοφία), na disputa de qual seria o verdadeiro sábio: à primeira Nietzsche entende como uma sabedoria natural, realmente verdadeira, e que não é fruto da arrogância e da soberba, tal como é a segunda, com sua ânsia pelo ilimitado, tornando-se até mesmo, segundo o autor, anti-natural. A grande sabedoria (*Weisheit*) de Édipo é a descoberta dos limites humanos, sabedoria que implica na desintegração da natureza. Mas Sófocles, com maestria, é aquele que transforma a descoberta do horrível em pura passividade, por meio de sua poesia:

“sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisiaca, é um horror anti-natural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. ‘O aguilhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza’: tais são as terríveis sentenças que o mito nos grita: o poeta helênico, porém, toca qual um raio de sol a sublime e temível coluna memnônica do mito, de modo que este de súbito começa a soar – em melodias sofoclianas!”³⁸².

Como se era de prever, pela análise feita do texto de Nietzsche até aqui, Édipo não seria a mais nobre figura do palco grego, sobretudo devido a sua “glória da passividade”. Nietzsche opõe à apologia da passividade a “glória da atividade”, que é representada pela figura do *Prometeu*, de Ésquilo. O elemento mais importante nessa peça de Ésquilo (sobretudo o *Prometeu acorrentado*, única peça da trilogia que se conservou integralmente) é o “titânico”, segundo o autor, conforme compreenderemos. Nietzsche inicia a sua análise remetendo à reunificação, à dependência recíproca entre deuses e homens na peça de Ésquilo: “o incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina³⁸³, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica”. O autor completa em seguida: “tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central e a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça,

³⁸² NT, seção 9. P. 65 da tradução brasileira.

³⁸³ NT, seção 9. P. 66 da tradução brasileira. Sobre a questão da indigência divina, deve-se lembrar que Schopenhauer afirma que tudo aquilo que veio a ser, porque veio a ser, não pode subsistir. Nos parece que Nietzsche está se valendo dessa idéia nessa interpretação de Ésquilo.

sobre deuses e homens”³⁸⁴. Prometeu é aquele que, segundo Nietzsche, se não tem o poder de criar homens e destruir deuses, pelo menos acredita em tal possibilidade. Por isso ele é considerado um artista titânico e é esse elemento que permitirá o nosso autor relacionar tal figura do palco grego à noção de “atividade”, ao contrário, conforme analisamos, da “passividade” de Édipo, que o torna *santo*, e não *artista*, como Prometeu:

“o artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico ‘poder’ do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do *artista*, eis o conteúdo e a alma da poesia esquiliana, enquanto Sófocles, em seu Édipo, entoa, qual um prelúdio, o hino triunfal do *santo*”³⁸⁵.

Desse modo, considerando a tríade schopenhaueriana que envolve o artista, o filósofo e o santo, e estando o primeiro e o último em posições extremas, Prometeu, enquanto elogio da atividade, pode ser relacionado ao *artista*, enquanto Édipo, como apologia da passividade, ao *santo*. Por essa análise, pode-se conjecturar que Édipo está para a filosofia da resignação schopenhaueriana assim como Prometeu está para a filosofia do artista de Nietzsche. A elaboração do Prometeu em Ésquilo é, por fim, para Nietzsche, uma elegia ao sacrilégio, ao pecado, uma vez que o herói age, ele não renuncia em nenhum momento, ainda que haja o perigo do titânico. O elemento titânico deve ser entendido, por fim, como a destruição dos limites da individualidade, com uma tentativa de Prometeu de “ser ele mesmo a única essência do mundo”. Desse modo, a tragédia é uma obra completa, sobretudo a tragédia esquiliana, pois ela expressa a volta do segundo Dionísio, do Dionísio Zagreu. A tragédia é, pois, a obra de arte da *redenção*, mas não no sentido de uma transcendência, e, sim, de uma volta ao natural, à essência do mundo.

Prometeu é aproximado, nas últimas linhas da seção 9, a Dionísio, afirmando o nosso autor que o primeiro é como uma máscara do segundo:

“esse afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometéico e o dionisiaco. O Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisiaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisiaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: ‘Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos

³⁸⁴ NT, seção 9. P. 66 da tradução brasileira.

³⁸⁵ *Idem. Ibidem.*

os casos é igualmente justificado'. Isso é o teu mundo! Isso se chama mundo!"³⁸⁶.

A seção 10 trata exatamente do herói que fala por trás de Édipo, de Prometeu e de “todas as figuras afamadas do palco grego”: Dionísio. O interessante é que Nietzsche inicia e finaliza tal seção referindo exatamente ao poeta que extinguiu o dionisíaco do escopo de suas tragédias, a saber, Eurípides. Tal consideração acerca do dionisíaco nas tragédias antigas pode ser considerado somente, segundo Nietzsche, até a aparição das tragédias do poeta do “socratismo estético”. Mais uma questão de notável importância é que Nietzsche expõe acerca da principal figura do palco grego exatamente nessa seção, quiçá já com o intuito de demarcar o corte que ocorreu a partir da poesia de Eurípides. A seção 10 nos parece, pois, como que o último suspiro da tragédia grega, expresso pelo autor na caracterização de seu principal deus.

Nietzsche retoma o mito do primeiro Dionísio, que, despedaçado pelos titãs, deu origem a um novo Dionísio, o Dionísio Zagreu. Tal despedaçamento é entendido pelo autor como a fonte do sofrimento individual: “com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro *sofrimento* dionisíaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar, portanto, o estado de individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável”³⁸⁷. Nessa existência de deus despedaçado, afirma Nietzsche, “tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano”³⁸⁸. Desse modo, o renascimento de Dionísio poderia significar, de acordo com o autor, o fim da individuação, conforme desejavam os epoptas.

Nietzsche define, em seguida, o *mito* em termos dionisíacos, isto é,

“a verdade dionisíaca se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de *seus* conhecimentos e exprime o fato, em parte no culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades dramáticas dos Mistérios, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico”³⁸⁹.

Mas, deve-se ressaltar, qual é a força que transforma o mito em sabedoria dionisíaca? “A força hercúlea da *música*: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação”³⁹⁰. A importância do mito é tal para o nosso autor que, já nas linhas finais, ele supõe fazer uma história da Grécia a partir

³⁸⁶ NT, seção 9. Pp. 68-69 da tradução brasileira.

³⁸⁷ NT, seção 10. P. 70 da tradução brasileira.

³⁸⁸ *Idem. Ibidem.*

³⁸⁹ NT, seção 10. P. 71 da tradução brasileira.

³⁹⁰ *Idem. Ibidem.* Grifo meu.

da concepção do mito grego, e este, conforme percebemos, possui um valor religioso para o seu povo. A expressão máxima do mito só pôde ser concretizada, por fim, por meio da tragédia: “através da tragédia o mito chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva; uma vez mais ele se ergue, como um herói ferido, e em seus olhos, com derradeiro e poderoso brilho, arde todo o excesso de força, junto com a calma cheia de sabedoria do moribundo”³⁹¹. Como se pode perceber, a força do mito só chega ao seu máximo expoente no momento em que entra em contato com a música, sob o palco grego, isto é, na tragédia, e o herói que fala por trás da tragédia é tão-somente, portanto, Dionísio, conforme ressalta Roberto Machado:

“Dioniso é, para Nietzsche, o herói de todas as tragédias, no sentido de que as figuras famosas do teatro grego, como Prometeu, com seu amor titânico pelos homens, e Édipo, com sua sabedoria desmesurada, são apenas suas máscaras. E se, na tragédia, Dioniso se objetiva nas aparências apolíneas, aparecendo em cena individualizado, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual, é justamente para sofrer os padecimentos da individuação e apresentar o estado de individuação, como a causa do mal, a fonte do sofrimento, evidenciando a necessidade de sua rejeição, em nome da universalidade de tudo o que existe”³⁹².

Essas são as linhas finais de Nietzsche sobre o mais ilustre deus grego: aquele que, pelo perigo que traz consigo, pode se manifestar tão-somente por meio da máscara apolínea, a qual lhe dá a garantia de que não irá se auto-aniquilar. Roberto Machado conclui, de maneira bastante pertinente à nossa exposição:

“ora, essa introdução do dionisíaco na interpretação metafísica da tragédia só acontece porque Nietzsche incorpora dois saberes extra-filológicos em sua interpretação da Grécia: a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer. A originalidade de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi, inspirado na idéia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como sendo uma arte fundamentalmente musical, ou como tendo origem no espírito da música, concebida como única força capaz de expressar o dionisíaco. Mas também articular a filosofia de Schopenhauer com o movimento cultural de utilização da Grécia como modelo para pensar a cultura alemã, através de um renascimento do espírito trágico, idéia que não existe em Schopenhauer. E o elo que possibilitou isso foi certamente Wagner”³⁹³.

Wagner e Schopenhauer se figuram, desse modo, como peças fundamentais para se compreender a filosofia da juventude de Nietzsche, desde a questão do dionisíaco e da música, mas, sobretudo, a questão de Sócrates e do socratismo, como se esclarecerá a seguir.

³⁹¹ NT, seção 10. P. 72 da tradução brasileira.

³⁹² MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. P. 232.

³⁹³ MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P. 34.

PARTE II
ARTE E CIÊNCIA NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

III – Nietzsche e o Sócrates paladino da ciência

“Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência”
(Machado de Assis, *O Alienista*)

Ao final da seção 10 do *Nascimento da tragédia*, o tema de Sócrates é introduzido por Nietzsche pela evocação ao tragediógrafo Eurípides. Tendo sido apresentada a importância que, de acordo com o nosso autor, a arte trágica antiga possuía para os gregos, tarefa da qual nos ocupamos no capítulo anterior, o presente capítulo objetiva analisar aquela que consideramos uma visão “provisória” ou “parcial” de Nietzsche acerca do socratismo: a de um Sócrates ferrenho defensor do racionalismo, que pelas mãos de Eurípides solapou a música do escopo da tragédia e, por conseguinte, destruiu a forma grega de arte por excelência.

III.1 – Sófocles e Eurípides

A nossa análise parte de um conjunto de preleções sobre Sófocles, referentes ao curso de Nietzsche do semestre de verão de 1870 na Universidade da Basileia, reunidas sob o título “Contribuição à história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles” (*Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles. 20 Vorlesungen*)³⁹⁴. Tais preleções, vale destacar, não foram organizadas pelo autor no intuito de serem publicadas, assim como as *Conferências preparatórias* – com as quais mantém íntima relação –, mas dão mostras das preocupações do jovem professor de filologia clássica com relação à filologia acadêmica de seu tempo (e elas constituem grandes embates com vários textos de filologia da época) e, principalmente, com relação à tragédia grega. Fortemente influenciado pelo seu contato com a principal obra de Schopenhauer (1865), pelo seu encontro com Wagner (1868) e pelos textos do período do exílio do músico, Nietzsche vinha se ocupando do tema da tragédia desde 1866, conforme comprova a correspondência epistolar do período³⁹⁵. A *Introdução à tragédia de Sófocles* (doravante TS) se insere nesse contexto de fecundas análises sobre a tragédia e, juntamente com DM, ST e VD, já aponta para o tema que nos cabe por ora tratar acerca das seções 11 à 15 do NT. A TS nos remete, em primeiro lugar,

³⁹⁴ NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernane Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Deve-se destacar a “apresentação” do tradutor brasileiro a tal edição.

³⁹⁵ Ver, a esse respeito, a “apresentação” à edição brasileira do texto.

às discussões das últimas seções do NT, nas quais Nietzsche contrapõe tragédia antiga e tragédia moderna – e, nesse sentido, nos remonta a Wagner –, também à discussão da seção 9 no NT sobre Sófocles e Ésquilo, Édipo e Prometeu, por nós outrora analisada, mas, principalmente, contrapõe Sófocles e Eurípides, o que nos permite cogitar uma antítese Édipo *versus* Sócrates. É sob esse viés que analisaremos o presente texto.

A contraposição entre tragédia antiga e tragédia moderna já está presente nas primeiras linhas da TS, nas quais Nietzsche afirma que a segunda pode ser caracterizada em analogia com as “tragédias do destino”, em que há um forte apelo ao tema moral, contrariamente, segundo o autor, às tragédias antigas – ao menos as de Sófocles e Ésquilo. *Édipo rei* e *Édipo em Colono* são considerados pelo autor, na descrição que empreende destas peças na “Introdução”, como as melhores tragédias e, sobretudo, Sófocles é destacado como o maior dos tragediógrafos³⁹⁶. Já aqui também se manifesta a oposição entre tragédia antiga, “instintiva”, e Platão, “conceitual”³⁹⁷. Nietzsche atribui à tragédia antiga, na seção 1, uma origem na lírica, assim como é da epopéia que, segundo o autor, procede a tragédia moderna. À primeira, Nietzsche atribui a música, o pessimismo (no sentido de uma desarmonia entre o desejado e o real), o caráter divino e o grego com um talento para *ouvir*. À segunda, a ênfase ao tema moral, o otimismo de uma arte que tem como função distrair, a preocupação com os costumes e, por fim, o germânico com um talento para *ver*.

Já nesse texto, antes mesmo da VD, Nietzsche apresenta a tragédia como manifestação do dionisíaco, de maneira bastante similar àquela em que se desenvolve o NT. A lírica volta a ser tema na seção 2, em que o autor trata o elemento dionisíaco, isto é, a poesia lírica dionisíaca como raiz da tragédia, em contraposição ao socratismo – por meio do qual “começa, então, um atrofiamento do dionisíaco na tragédia”³⁹⁸. A seção 3 se remete ao público da tragédia grega, por um lado, e aquele que freqüentava a ópera moderna. Nietzsche relaciona a primeira ao ditirambo, ao canto popular e às camadas inferiores, atribuindo-lhe um

³⁹⁶ Cf. NIETZSCHE, F. TS, “Introdução”. P. 44 da tradução brasileira. Vale destacar que, como analisamos, no NT Ésquilo é para o autor o maior dos tragediógrafos, enquanto o seu *Prometeu* a mais bela tragédia grega.

³⁹⁷ *Idem. Ibidem.* “A superior Antiguidade grega tinha não no conceito, mas no instinto, a mesma crença na idéia que Platão posteriormente tornou conceitual”.

³⁹⁸ *Idem*, seção 2. P. 55. “*Quanto mais a tragédia se desenvolve, mais livre fica nela o elemento dionisíaco.* fórmula muito importante: na tragédia Dioniso renasce e aqui também é Lusus, o deus livre de seus grilhões. Ou seja, não como uma necessária imitação da natureza, mas, como convém a um povo de artistas, inicialmente por uma dominação cautelosa da natureza e, pouco a pouco, a semelhança dos retratos torna-se perceptível, embora sempre com tintura idealista (para além desta idéia está a imagem ideal de Dioniso, a das *Bacantes*). Por meio da prepotência da reflexão e do socratismo começa, então, um atrofiamento do dionisíaco na tragédia” (Pp. 54-55).

maior caráter democrático, pois emanava do povo³⁹⁹, ao passo que a segunda “era constituída de homens e mulheres que não tinham nenhum respeito por nada”⁴⁰⁰, isto é, possuía um público que muito pouco se importava com a representação cênica e estava ali apenas para se distrair. Nietzsche afirma, na seção 4, que a ópera moderna se caracteriza como um “romance dramatizado”, enquanto a tragédia grega era um “hino dramatizado”⁴⁰¹. Ao tratar da importância do *coro*, o autor afirma ter sido Eurípides aquele que não só o recua no palco grego, mas que também prejudica a *unidade* da tragédia, pela extrema valorização da *consciência*⁴⁰². O coro é o principal assunto da seção 5, na qual Nietzsche releva a importância deste para a tragédia, assim como procederá na seção 7 do NT. A seção 6 se refere aos temas da tragédia antiga, no intuito de ressaltar a extrema valorização da questão moral que ocorria na modernidade, e que, presumivelmente, não possuía tanto espaço na antiguidade. A tentativa de retomada da tragédia antiga pela ópera moderna é, por sua vez, o tema da seção 7.

A principal meta de nossa análise reside nas três seções finais dessas preleções, nas quais o autor expõe sua análise dos três poetas trágicos, assim como apresenta o seu projeto de crítica a Eurípides, do qual se valerá no NT. A seção 8 se inicia destacando a importância dos três tragediógrafos gregos⁴⁰³ e, em concordância com Aristófanes, atribui um grande valor a Ésquilo, ao passo que a morte da tragédia caberia a Eurípides: “Aristófanes diz: as trevas chegaram quando Ésquilo morreu. Nas *Rãs*, Ésquilo se gaba de que com ele a poesia não teria morrido, tal como com Eurípides”. Já para Quintiliano, segundo a citação do autor de que Nietzsche se utiliza, Ésquilo foi o menos importante dos três poetas. A posição de Nietzsche, no entanto, é muito clara em favor de Sófocles e contra Eurípides:

³⁹⁹ Cf., a esse respeito, as páginas 56 à 58 (Seção 3) da tradução brasileira.

⁴⁰⁰ NIETZSCHE, F. TS, Seção 3. P. 59 da tradução brasileira.

⁴⁰¹ *Idem*. P. 60. “Recolhimento, concentração, aprofundamento, por um lado, e distração, acumulação de coisas interessantes, por outro. Isto corresponde ao fato de que para o público grego a tragédia é um culto, para o moderno, uma nobre paixão” (Seção 4. Pp. 60-61).

⁴⁰² “Eurípides conduziu conscientemente o coro para uma região amena dos sentimentos e também utilizou uma música fraca que lhe correspondia (o que Aristófanes lhe censurou)” (Seção 4. Pp. 62-63). “Entre os gregos até antes de Eurípides, domina a unidade. Este último prejudica a unidade com a consciência, porque percebe que a cena é a parte que produz efeitos, enquanto a totalidade não chega à consciência de ninguém. Entrementes, mudara-se o gosto, não se queria mais na tragédia apenas o *pathos*, mas também as ações. A rigorosa observância da *unidade* tornara-se desnecessária” (Seção 4. Pp. 64-65).

⁴⁰³ “Muitos poetas trágicos apareceram *depois* de Eurípides. O total domínio (quanto mais havia poetas trágicos, mais se falava de domínio) dos três (Pausânias os chamava de “os que se mostram”, os visíveis) já era reconhecido nas *Rãs*, 40 anos antes da lei de Licurgo e da construção das estátuas” (Seção 7. P. 79).

“sabe-se pela lei de Licurgo e por Demóstenes que as peças de Sófocles e Eurípides continuaram a ser encenadas após a morte deles; isso esclarece o prestígio de Sófocles, que venceu 20 vezes e *nunca* foi o terceiro colocado. Sabe-se de um decreto segundo o qual os atenienses decidiram fazer um sacrifício anual a Sófocles. Com isso constituiu-se uma característica que diz respeito inteiramente à tragédia. Na época das *Rãs*, a massa já começava a preferir Eurípides. Queria-se ressuscitar Dioniso. As tragédias dos jovens poetas tornavam-nos mais tagarelas do que Eurípides, que, por meio de suas tagarelas tragédias filosóficas, ensinara os jovens a tagarelar. Grande comoção dos atenienses por ocasião de sua morte e Sófocles permite que os atores representem sem as coroas e até mesmo vestidos de luto. Nas tragédias subseqüentes, foi o espírito de Eurípides que, em geral, predominou. Mas também Menandro e seus companheiros devem muito a ele”⁴⁰⁴.

Como podemos notar, a crítica a Eurípides já se apresenta nesse texto de maneira bastante próxima àquela desenvolvida por Nietzsche no NT, a saber, como o tragediógrafo do desenvolvimento da fala, do elemento consciente na tragédia, e, principalmente, que exercia grande sedução sobre os jovens, assim como o Sócrates do NT. Mas Nietzsche avança, na seção 9, e apresenta um novo critério de distinção entre os poetas, a saber, o elemento *instintivo*:

“a diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual, o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto”⁴⁰⁵.

Ainda que Nietzsche atribua a Eurípides uma completa destruição do elemento instinto na tragédia, deve-se destacar, contudo, que já em Sófocles se apresentava um desenvolvimento nesse sentido, isto é, certa “tendência” para o racional. É de extrema importância que essa questão fique clara já nesse ponto de nossa análise, pois ela será de extrema valia para a subseqüente discussão sobre o socratismo⁴⁰⁶. Sófocles é descrito, nessa seção, como o único com um ponto de vista essencialmente trágico, e Nietzsche coloca, curiosamente, nesse sentido, Eurípides como um seguidor da tendência esquiliana:

“em todos estes aspectos Sófocles reabilitou o *ponto de vista do povo* e, com isso, atingiu o ponto de vista propriamente *trágico*. O ponto de vista de Ésquilo é ainda o *épico*, ou seja, é inteiramente imanente, e se dá por satisfeito com isso: este ponto

⁴⁰⁴ NIETZSCHE, F. TS, seção 8. P. 81 da tradução brasileira.

⁴⁰⁵ *Idem*, seção 9. P. 83.

⁴⁰⁶ Vale destacar ainda, nesse sentido outro trecho da seção 9: “o aumento da importância do ator e do coro aconteceu, sem dúvida, *ao mesmo tempo*; desse aumento, entretanto, resultou uma depreciação do significado do coro: no início, um ator pra 12 coreutas, depois um ator para seis coreutas e então um ator para cinco coreutas. Devido a essa separação, foi introduzido o *virtuosismo* e por isso o *logos* se tornou cada vez mais protagonista” (Seção 9. P. 88).

de vista otimista e ingênuo será reintroduzido posteriormente por Eurípides como socratismo e domina a nova comédia. A visão *trágica* do mundo encontra-se apenas em Sófocles⁴⁰⁷.

Eurípides, que aqui aparece como produto do socratismo, é, por assim dizer, “ineficiente” no seu poetar pelo fato de que “ele julga [a tragédia] do ponto de vista do *espectador*”⁴⁰⁸.

A seção 10, que encerra tais preleções, trata do ponto central de nossa análise nesse tópico, o qual, não por acaso, é intitulado de maneira homônima a tal seção. Pode-se afirmar que, com essa análise, Nietzsche apresenta em linhas claras o seu projeto de crítica a Eurípides nas seções 11 e 12 do NT, com algumas modificações. Eurípides é aqui apresentado como o produto de seu tempo, isto é, como produto do socratismo⁴⁰⁹. Assim como Sócrates, o poeta gozaria de grande simpatia popular, o que só confirma o que analisamos acima⁴¹⁰. A situação crítica do coro em suas tragédias é descrita pelo autor nessa seção, assim como a sua “estética do espectador”⁴¹¹. A existência de um *prólogo* em Eurípides já é aqui também debatida, assim como a figura do *deus ex machina*, que, embora exista em Sófocles, se desenvolve com outro sentido em Eurípides, de acordo com o autor⁴¹². Não podemos nos assustar, entretanto, com a aparentemente contraditória afirmação de que Eurípides seria o “mais trágico dos poetas”: tal afirmação de Aristóteles é aqui usada por Nietzsche no intuito

⁴⁰⁷ NIETZSCHE, F. TS, seção 9. Pp. 86-87 da tradução brasileira.

⁴⁰⁸ *Idem*. P. 84.

⁴⁰⁹ “Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente (...). A tragédia de Eurípides é o termômetro do *pensamento* estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, uma figura de transição, pois seu pensamento ainda se move na trilha dos instintos, e neste sentido ele é seguidor de Ésquilo” (Seção 10. P. 91).

⁴¹⁰ “O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípides, que de início, como Sócrates, volta-se contra a simpatia popular e, no final, a conquista” (Seção 10. P. 91).

⁴¹¹ “Este [o coro], embora já contradizendo sua época não-poética, não foi eliminado: Eurípides o utiliza, sem mascarar-lo artisticamente, como Sófocles o fizera, ora entre as músicas, ora entre as falas; nunca, como queria Aristóteles, ‘um elo do todo’. Nele, o cantado aparece sem nenhuma relação *próxima* com o decorrer da ação, como em outras tragédias: a partir de Agatão, cantam-se canções intercaladas com a ação. A unidade do organismo artístico não era a meta, mas o efeito (escólio 125 da *Oréstia*): o ponto de vista era uma estética do espectador” (Seção 10. Pp. 91-92).

⁴¹² “Por fim, o *deus ex machina* em Eurípides tornou-se um meio seguro para distribuir felicidade e infelicidade às ações segundo o mérito: ele retoma o ponto de vista de Ésquilo, só que nele não se trata do bem-estar das linhagens, dos estados e povos ou mesmo da humanidade (como *Prometeu*), mas do bem-estar dos indivíduos” (Seção 10. P. 93).

de sublinhar o caráter moral de sua tragédias: “a ‘transformação da felicidade em infelicidade, como consequência de um erro’ tornou-se nele o ponto de partida habitual”⁴¹³.

A mais importante associação, entre Eurípides e Sócrates, compõe as linhas finais de tais preleções, com as quais apontamos o principal intuito da presente análise de tal texto:

“Ponto de vista do racionalismo, também representado por Sócrates. A conexão entre ambos é importante: Sócrates como colaborador filosófico, Sócrates como espectador das tragédias de Eurípides. Sócrates, o mais sábio ao lado de Eurípides. *Reforma* da arte segundo princípios socráticos: tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido. Nenhum lugar para o instinto. Este princípio, em oposição a Ésquilo e Sófocles, mobiliza uma enorme força da vontade. A crítica feita por Aristófanes nas *Rãs* não invalida o cerne mais íntimo da reforma de Eurípides; em todo caso, na época, ele já havia triunfado e apenas os representantes dos ‘bons velhos tempos’ rejeitavam. Eurípides se vangloriava por seus êxitos: o povo aprendeu a falar e filosofar com ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo. É conhecida a predileção apaixonada dos poetas da Nova Comédia, por exemplo Menandro e Filemon, por ele. Na intriga e no tom burguês Eurípides é também o precursor direto da Nova Comédia. Um povo imaginário, os abderitas, caía apaixonado por Andrômeda: aqui se encontravam efeitos de eco, petrificações por meio de medusas, transfiguração de Perseu entre as estrelas. O ator Arquelaus. Luciano, *De história conscribenda*, I. O culto a Eurípides é o mais antigo e o mais se expandiu – até A. W. Schlegel”⁴¹⁴.

III.2 – Sócrates e a tragédia e o Nietzsche aristofanesco

As preleções das quais nos ocupamos acima seguem em extrema coerência com a conferência *Sócrates e a tragédia*, proferida em 1º. De fevereiro de 1870, na Universidade da Basileia, a qual pode ser considerada como a base argumentativa central de Nietzsche no NT, pois ela fornece os elementos essenciais à crítica nietzschiana ao socratismo nas seções 11 à 15 da obra inaugural do autor. Ocupamo-nos, nesse momento, de fornecer as origens de tal crítica.

Os escritos do período do exílio de Wagner, conforme analisamos no capítulo anterior, influenciam diretamente a crítica de Nietzsche ao socratismo. Basta-nos lembrar, nesse intuito, de *A arte e a revolução*, assim como do seu projeto de *Obra de arte total* (com a preponderância da música na realização de uma obra de arte “completa”) e de *Ópera e drama* (no qual Wagner empreende duras críticas à noção de “cultura”), que perceberemos a influência do Wagner “pensador” na crítica do jovem Nietzsche à cultura e, sobretudo, ao socratismo. Esta crítica, ao contrário do que se argumenta tradicionalmente, já apresenta fortes indícios no DM, tal como expusemos na análise desta conferência.

⁴¹³ *Idem*. P. 92.

⁴¹⁴ *Idem*. Pp. 93-94.

A argumentação de Wagner contra o cristianismo em *A arte e a revolução*, a saber, do ideal ascético cristão de negação da vida, será retomada por Nietzsche no NT (e não só nele), na sua visão sobre o socratismo (e, em obras posteriores ao NT, está relacionada não só ao socratismo). No capítulo 3 dessa mesma obra, Wagner coloca em paralelo o declínio da tragédia e a ascensão do cristianismo e da filosofia, e tal pensamento, como há de se esclarecer, possui extrema importância nas reflexões de Nietzsche sobre o socratismo e, mais tarde, sobre o cristianismo.

Nesse sentido, Héctor López ressalta a importância da *Obra de arte do futuro* nas reflexões de Nietzsche sobre a morte da tragédia:

“Junto a estas propostas históricas, este texto também proporciona a Nietzsche um argumento, tão decisivo em seus primeiros escritos, como o da morte da tragédia. Wagner mantém em primeiro plano o sentido político da arte, propondo a hipótese de que a morte da tragédia coincide com a morte da democracia. Nietzsche atribuirá esse desejo à profunda racionalização a que a submete Eurípides. Assim pode parecer que exista uma distância grande entre os dois. Entretanto, desde o ponto de vista exclusivo da função da arte, Nietzsche aponta ao mesmo diagnóstico que Wagner, pois este fala que a tragédia já não possuía a capacidade de transmitir os sentimentos de uma maneira imediata. O motivo disto, se se recorda que Wagner havia atribuído unicamente à música a capacidade de transmitir os sentimentos imediata e espontaneamente, será portanto que a música havia deixado de estar presente na tragédia. Isto precisamente é o que defenderá também Nietzsche, que alude a esta ausência da música afirmando que se devia à introdução do racional na tragédia. O que possui uma maior importância do paralelismo é em todo caso o fato mesmo da morte da tragédia. Tal evento marcava para Wagner o início de um período de decadência da cultura. Também Nietzsche começará por aceitar essa morte da tragédia e com isso colocará o ponto de partida para desenvolver uma crítica da cultura ocidental paralela a wagneriana e que compartilha várias características com ela”⁴¹⁵.

O ponto culminante da influência wagneriana na concepção da morte da tragédia em Nietzsche reside na questão que o músico deixa aberta em *Ópera e drama*: “como se deu o fim da tragédia?”⁴¹⁶. Perguntar pelo fim da tragédia, vale ressaltar, significa buscar o que aconteceu para que se iniciasse o seu processo de aniquilação.

⁴¹⁵ LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* Pp. 101-102.

⁴¹⁶ “Wagner proporciona variadas descrições de como a arte chegou a se degenerar, chegando a explicações diversas ao tratar por exemplo da ópera, ao mencionar o domínio exclusivo da melodia, do teatro francês, cujo formalismo excessivo criticava, ou da épica, falando do predomínio da fantasia. Da mesma forma, sua crítica da cultura se apresenta em diversas perspectivas, como a visão negativa da economia capitalista ou a consideração do efeito da religião cristã. (...) Wagner situa unicamente na natureza humana a origem da arte em seu sentido genuíno. Os cortes nos quais se baseia a produção da obra de arte grega são os de uma preponderância do instintivo, daquilo que havia chamado repetidamente a necessidade natural e o inconsciente. Em coerência com isso, um dos frutos principais de sua crítica, que engloba várias das perspectivas citadas, é o da crítica do predomínio do racional e do consciente em toda cultura” (LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.* P. 141).

É nesse sentido que devemos considerar ST como uma continuidade de DM – e essa idéia fica ainda mais evidente na divisão de temas que propomos ao NT –, pois, em um primeiro momento (seções 1–10 do NT como reelaboração de DM e VD), Nietzsche apresenta o valor da obra de arte trágica antiga, para, em seguida, apresentar a decadência da cultura trágica pelas mãos do socratismo (seções 11–15 do NT, seguindo em extrema coerência com ST). As seções 16 à 25 constituem exatamente a “novidade” de Nietzsche em relação aos escritos preparatórios, pois se trata de uma retomada da crítica wagneriana à modernidade européia, assim como um panfleto pró-Richard Wagner. Mas nos concentraremos nestas seções em outro momento.

Deter-nos-emos em um ponto não tão desenvolvido por Nietzsche no NT quanto em ST, mas de extrema importância para os dois textos, a saber, a influência de Aristófanes na leitura nietzschiana dos antigos, sobretudo de Eurípidés e Sócrates. Para tanto, não vemos outra escolha senão nos recorrermos aos textos em que o poeta empreende duras críticas ao primeiro e ao segundo: *As rãs* e *As nuvens*, respectivamente⁴¹⁷.

Na comédia *As rãs*, Dioniso vai ao Hades para resgatar à vida um dos tragediógrafos antigos, e propõe uma disputa entre Ésquilo e Eurípidés. Não é novidade que o primeiro se sagrará vencedor, sobretudo se pensarmos na adoração de Aristófanes por ele. Nietzsche, no NT, provavelmente influenciado por Aristófanes, considera Ésquilo – e não Sófocles, como na TS – o maior tragediógrafo grego. Eurípidés é descrito nessa comédia como o astucioso e presunçoso detentor da dialética socrática⁴¹⁸, ao passo que se pode perceber certa cumplicidade entre os outros dois poetas gregos. Isto fica claro em dois momentos fundamentais da peça: quando Dioniso é questionado por Xantias (o seu criado, que o acompanha na jornada) sobre o motivo que levou Sófocles a desistir de tal disputa, responde:

⁴¹⁷ Vale lembrar a frase de Wagner no capítulo 3 de *A arte e a revolução*: “no seu riso louco, Aristófanes, o comediógrafo, chorava sobre as ruínas da tragédia” (P. 44 da tradução portuguesa).

⁴¹⁸ Aristófanes. *As rãs*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Dioniso afirma logo no início da peça “Eurípidés, aliás, astucioso como é, fará todo esforço possível para escapar comigo do Inferno, enquanto o outro [Sófocles] é tão simples entre os mortos quanto era aqui na terra” (p. 196). Um dos escravos do Hades também afirma: “Logo que Eurípidés desceu para estas profundezas deu uma amostra de sua astúcia aos ladrões, aos batedores de carteiras, aos parricidas, aos arrombadores de portas, gente que abunda no Inferno; essa gente, vendo a desenvoltura dele para falar dos prós e contras, suas sutilezas, seus artificios, apaixonou-se por ele e decidiu que ele era mais competente; e presunçoso como ele é, ele se apoderou do trono onde se sentava Ésquilo” (p. 236). O personagem de Dioniso, vale destacar, quando vai fazer suas intervenções na discussão entre Ésquilo e Eurípidés, variadas vezes se dirige ao primeiro pedindo que não se deixe tomar pela cólera, pela paixão (como era característico em suas tragédias), enquanto que, quando se dirige ao segundo, sempre o alerta para não ser demasiado presunçoso (a arrogância do homem teórico, vale dizer, que Nietzsche interpreta, no NT, acerca das tragédias de Eurípidés).

“ele tirou o corpo fora; quando chegou aqui ele primeiro abraçou Ésquilo, deu a mão a ele e deixou-o na posse pacífica de seu lugar. Mas agora, como diz Clidemides, Sófocles está preparado para ser o reserva; se Ésquilo for o vencedor ficará em seu lugar; se não for assim, ele disputará com Eurípides”⁴¹⁹. E também nos últimos versos da peça, na ocasião em que Ésquilo é escolhido e deixa o seu lugar no Hades para Sófocles: “dê meu lugar a Sófocles, para que ele guarde e preserve para mim se algum dia eu voltar para cá. Considero-o o mais importante poeta trágico depois de mim. Mas tenha muito cuidado para que aquele intrigante, aquele mentiroso, aquele charlatão jamais venha a sentar-se em minha cadeira, ainda que seja pela força”⁴²⁰.

Outra importante fonte da concepção que influenciará Nietzsche acerca de sua leitura dos antigos se encontra na discussão entre os dois poetas sobre quem seria o melhor e que deveria voltar à vida. Eurípides, descrito como o “racional”, o “poeta das regras”, acusa a Ésquilo exatamente por “sua linguagem desordenada, sem regras, sem freios, sem medida, empolada e soberba”⁴²¹. Ésquilo, para o primeiro, “nada escrevia de inteligível”⁴²², a sua tragédia era “obscura”, sobretudo pela falta de um prólogo: “nele a exposição é obscura”⁴²³.

Eurípides, então, afirma:

“recebi de suas mãos [de Ésquilo] uma tragédia totalmente sobrecarregada de exageros bombásticos e de uma pesada bagagem de palavras enormes; primeiro tornei mais leve o peso dela, e diminuí essa inchação por meio de versinhos, de digressões, de ligeiros cozimentos de beterrabas, acrescentando o suco de muitas bagatelas extraídas de livros antigos; depois a nutri com monólogos, fazendo uma mistura como as de Cefisofon; e eu não esticava indistintamente toda espécie de conversas, não fazia minhas misturas ao acaso; *o primeiro ator a entrar em cena expunha desde logo os antecedentes da peça*”⁴²⁴.

Ésquilo refuta a Eurípides como inimigo dos deuses, ao que o segundo responde: “desde os primeiros versos eu não deixava nenhum de meus personagens ocioso; mulher ou homem, escravo ou senhor, moça ou velha, *em minhas peças todos falavam indiscriminadamente*”⁴²⁵. Ao ser questionado por Ésquilo se ele não merecia a morte por tamanhas ousadias em suas peças, Eurípides acaba por tocar num dos pontos mais importantes de nossa análise: “eu fazia isto para ser agradável ao povo”. E Eurípides ainda acrescenta:

⁴¹⁹ Idem. P. 238.

⁴²⁰ Idem. P. 274.

⁴²¹ Idem. P. 240.

⁴²² Idem. P. 244.

⁴²³ Idem. P. 254.

⁴²⁴ Idem. P. 245. Grifos meus.

⁴²⁵ Idem. *Ibidem*. Grifos meus.

“além disso eu ensinei os atenienses a falar (...). Pus em cena os hábitos da vida cotidiana, coisas banais, familiares, sobre as quais cada espectador estava em condições de julgar. Não me esforçava por confundir a inteligência com um estrépito de palavras, nem por encher de espanto os espectadores diante de Cícnos e de Mêmnonos guiando seus corcéis ornados de sinetas e de penachos (...). Foi assim que consegui formar o pensamento deles, introduzindo em minhas tragédias o raciocínio e a reflexão, de tal maneira que atualmente eles podem compreender tudo, aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares, enfim, dar a razão de tudo dizendo a si mesmo: ‘Onde se pode fazer este negócio?’, ‘Que é feito disto?’, ‘Quem tomou aquilo de quem?’”⁴²⁶.

Ésquilo questiona, então, Eurípides sobre os ingredientes que tornariam um poeta trágico digno de admiração. Afirma Eurípides: “as sábias lições que tornam os homens melhores”, mas Ésquilo pondera: “e se em vez disto você perverteu os homens e transformou em más as boas qualidades deles?”⁴²⁷. Esse é, pois, o ponto de partida da crítica nietzschiana: acreditando estar salvando a tragédia, Eurípides acabara por destruí-la vez por todas, uma vez que tenta introduzir o elemento racional na arte, o maior de todos os absurdos segundo o autor, tornando a tragédia extremamente voltada para o elemento moral. A maior profundidade atribuída a Ésquilo por Aristófanes será retomada por Nietzsche, assim como toda a caracterização de Eurípides como astucioso, presunçoso, hábil na sua refutação dialética, que trouxe o povo para o palco, assim como introduziu o raciocínio na tragédia, sobretudo pela realização de um *prólogo*.

Os versos de Aristófanes na fala final do coro (sobre a vitória de Ésquilo) nos permitem ir adiante, dessa vez na caracterização de Sócrates em *As nuvens*:

“Feliz o homem totalmente sábio! Milhares de provas atestam a veracidade desta afirmação. Este [Ésquilo], por ter sido sábio, voltará a ver a sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos, para seus parentes e seus amigos; ele deverá tudo à sua sapiência. É bom, então, não ficar perto de Sócrates conversando com ele, desdenhando a música e as partes mais importantes da arte trágica. É loucura perder tempo em conversas ociosas, em sutilezas frívolas”⁴²⁸.

As nuvens, conforme ressalta o tradutor da edição brasileira da qual nos utilizamos, muito provavelmente influenciou no julgamento e na condenação de Sócrates. Sua formulação nos traça um Sócrates dialético-sofista que só estimula a trapaça e seduz a juventude, que rebaixou os deuses gregos em prol do *logos*, que não possui apego ao mundano e que, por isso, viveu em busca de um ideal superior à vida, menosprezando-a. Se pensarmos em

⁴²⁶ *Idem*. Pp. 246-247.

⁴²⁷ *Idem*. P. 248.

⁴²⁸ *Idem*. Pp. 273-274.

Aristófanes como um testemunho histórico – pois, assim como o poeta, somente Xenofonte e Platão foram autores que realmente conviveram com Sócrates e cujos textos dispusemos até hoje –, ele foi, ao lado de Platão, o autor do qual Nietzsche mais se valeu para tecer a imagem de Sócrates e do socratismo no NT⁴²⁹.

Ao texto de Aristófanes. Strepisiades, um fazendeiro arruinado pelos gastos excessivos do filho (Fidípides) com cavalos e corridas de carros, tenta convencê-lo a frequentar a escola de Sócrates, conhecida como “Pensatório”. A sua intenção era a de que, por meio de falácias e sofismas, o filho convencesse aos seus credores de que a dívida não fazia qualquer sentido e, então, os coagisse a desistir de cobrá-la. O filho se nega a ir e o próprio Strepisiades é quem vai para a escola. Observemos como Strepisiades descreve a escola socrática:

“Ali é o ‘Pensatório’, a escola dos espíritos sabidos. Lá dentro vivem pessoas que falando a respeito do céu, nos convencem de que ele é um forno que cobre a gente e de que a gente é o carvão dele. Aqueles caras ensinam os outros, se eles quiserem contribuir com algum dinheiro, *a tornarem vitoriosas todas as causas, justas ou injustas, usando só as palavras* (...). O pessoal diz que eles usam dois raciocínios ao mesmo tempo: o justo e o injusto. *Um desses raciocínios – o injusto – derrota o outro – o justo – defendendo as causas injustas* (...). Mas como um velho gagá, com o espírito lerdo, pode aprender as frescuras dos raciocínios certinhos?”⁴³⁰.

Note-se aqui a figura do Sócrates corruptor de menores, um dos motivos pelos quais ele fora condenado. Como podemos notar, é necessária a vivacidade de espírito para estar entre os discípulos de Sócrates, de modo que se possa compor tais versos “certinhos”. E é assim que Aristófanes, desde o início da peça, coloca palavras da maior ironia na boca de Strepisiades, sobretudo quando este vai se referir à escola socrática.

A afirmação “você é um mal-educado para ter batido com esta sem-cerimônia e com tanta força na porta, causando o aborto de uma idéia já concebida em minha mente!”⁴³¹, dirigida a Strepisiades por um discípulo de Sócrates, na ocasião em que o primeiro batia na porta do “Pensatório”, é reveladora do método socrático: o método da concentração enquanto

⁴²⁹ Aristófanes. *As nuvens*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Sobre essa questão do poeta como historiador, vale destacar o que nos diz Jacques Le Goff em *História e memória*: “por fim, o caráter ‘único’ dos eventos históricos, a necessidade do historiador de misturar relato e explicação fizeram da história um gênero literário, uma arte ao mesmo tempo que uma ciência. Se isso foi válido da Antiguidade até o século XIX, de Tucídides a Michelet, é menos verdadeiro para o século XX. O crescente tecnicismo da ciência histórica tornou mais difícil para o historiador parecer também escritor. Mas sempre existirá uma *escritura da história*” (LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2003. P. 13).

⁴³⁰ *Idem*. Pp. 17-19 (grifos meus). Já no momento em que Strepisiades conduz o filho para o “Pensatório”, solicita a Sócrates que “se não for possível os dois, ensine ao menos o [raciocínio] injusto, e de qualquer maneira” (p. 63).

⁴³¹ *Idem*. P. 20.

elevação das idéias e de distanciamento do mundano em prol daquilo que o transcende. Ainda nesse sentido, podemos mencionar a cômica frase de Strepisiades, a respeito da imensa concentração de Sócrates em seus raciocínios: “Que delícia! Uma lagartixa despejou toda a merda dela na boca escancarada de Sócrates!”⁴³².

Ainda nesse sentido, podemos ressaltar a descrição dos discípulos socráticos do “Pensatório” como pálidos e cadavéricos. Strepisiades alerta ao seu filho para que não fale mal dos discípulos socráticos, “dos homens sabidos e cheios de bom senso, tão econômicos que nenhum deles manda cortar os cabelos nem esfrega óleo no corpo, nem vão aos banhos públicos para se lavar”⁴³³. Essa descrição vai de encontro àquela da tradição socrática de valorização das idéias em detrimento do corpo, da valorização de um ideal superior à vida, tão criticado por Nietzsche ao longo de sua obra.

O coro se dirige a Sócrates da seguinte maneira, em uma passagem na qual ele tentava ensinar a sua arte a Strepisiades, que mostra não só o seu ideal ascético, mas, também, a sua arrogância, tal como Aristófanes descreveu, não por acaso, o Eurípides de *As rãs*: “não prestaríamos atenção a nenhum outro dos sofistas de hoje, que vivem com a cabeça na estratosfera, excetuando apenas Pródico, por sua sabedoria e erudição, e a você, por seu andar soberbo nas ruas, por seu modo de olhar para os lados, pelos sofrimentos que suporta andando descalço, por sua confiança em nós, por sua pose impotente”⁴³⁴.

Desesperado para sair de sua situação calamitosa, Strepisiades diz a Sócrates: “eu juro que pago o preço que você quiser; juro pelos deuses!”. A resposta de Sócrates traz um elemento importantíssimo para a discussão: “mas você também jura pelos deuses? Para início de conversa, aqui entre nós não existe esta moeda”⁴³⁵. A seguir, Strepisiades pondera a Sócrates: “mas você vai me dizer que Zeus Olímpico não é um deus?”, ao que Sócrates

⁴³² *Idem*. P. 22. Tal frase parece nos remeter à antiga história sobre Tales de Mileto, que, ao caminhar contemplando as estrelas, acabou por cair em um buraco, tamanha a sua concentração.

⁴³³ *Idem*. P. 60. Sócrates já havia afirmado anteriormente: “de fato, nunca eu poderia distinguir as coisas celestes se não tivesse elevado meu espírito e misturado meu pensamento sutil com o ar igualmente sutil. Se eu tivesse ficado na terra para observar de baixo as regiões superiores, jamais teria descoberto coisa alguma, pois a terra atrai inevitavelmente para si mesma a seiva do pensamento” (p. 27).

⁴³⁴ *Idem*. P. 34. Pode-se ainda acrescentar com grande proveito a fala da representante do coro das nuvens a Strepisiades, apresentando-lhe as condições para que ele possa se tornar um homem sábio: “se tiver boa memória, se souber meditar, se a perseverança morar em sua alma, se você não se cansar de ficar em pé nem de marchar, se souber suportar o frio sem resmungar, se puder passar sem comer na hora do almoço, se puder passar sem as academias de ginástica e outras bobagens, se aspirar ao bem supremo, como convém a um homem inteligente, e a sobressair na ação, nas assembléias e nos combates verbais (...)” (p. 37).

⁴³⁵ *Idem*. P. 27.

ironiza: “que Zeus? Não zombe de mim! Zeus não existe!”⁴³⁶. Mais adiante, afirma Sócrates: “você é capaz, de agora em diante, de acreditar apenas em nossos deuses – o Caos, as Nuvens e a Língua, somente estes três e mais nenhum?”⁴³⁷. Tais diálogos marcam a característica socrática por excelência, a saber, da substituição do poder dos deuses pelo poder do raciocínio lógico, um dos argumentos usados para a sua condenação. Nietzsche localiza tal característica já nas tragédias de Eurípides, o qual, segundo o autor, substitui o herói trágico do palco, a figura dos deuses, em detrimento das pessoas comuns, que agora se afiguram⁴³⁸.

Ao invés de ser conhecido na cidade como endividado, Strepisiades afirma querer se tornar um verdadeiro homem socrático, isto é, hábil:

“desde que eu me livre das minhas dívidas e tenha na cidade a reputação de ser atrevido, bem-falante, sem-vergonha, indecente, amontoador de mentiras, dominador de palavras, vencedor de questões nos tribunais, conhecedor das leis, barulhento, esperto como uma raposa, trapalhão da cabeça aos pés, leve como a lã, escorregadio, fanfarrão, insensível aos golpes, canalha, malandro, intratável, lambedor de pratos; se todas as pessoas que me encontrarem me cumprimentarem com estes nomes, meus professores podem me tratar como quiserem, e se desejarem façam de mim um pudim para servir aos pensadores!”⁴³⁹.

Como Sócrates havia expulsado Strepisiades de sua escola devido a sua grande ignorância (“vá para o inferno! Morra logo! Morra, cabeça mais desmemoriada e mais estúpida de todas”⁴⁴⁰), há uma discussão entre o Raciocínio Justo e o Raciocínio Injusto, no intuito de escolher quem iria conduzir Fídipides. No momento em que o Raciocínio Justo reconhece a derrota (“fui vencido, prostitutas! Recebam o meu manto. Passo para o lado de vocês”⁴⁴¹), o Raciocínio Injusto trata de tranquilizar Strepisiades, confirmando a sua empreitada: “fique tranquilo; vou transformar ele num sofista espertíssimo”⁴⁴². Strepisiades

⁴³⁶ *Idem*. P. 35.

⁴³⁷ *Idem*. P. 38. Strepisiades não só é convencido como também tenta convencer ao seu filho: “vejam só! Vejam só! Zeus Olímpico! Que bobagem acreditar em Zeus na sua idade!” (p. 58), “você ainda é uma criança que acredita em contos de fadas”; “Zeus não existe, Fídipides” (p. 59). No fim da peça, quando Strepisiades sofrira nas mãos do filho, implora que ele respeite “Zeus Paternal”, ao que o filho responde: “Zeus Paternal! Como você é simplório! Existe algum Zeus?” (p. 95).

⁴³⁸ Nesse sentido, podemos nos recordar da Electra euripídiana, a única a se casar nas três versões do mito (nas outras duas, na de Ésquilo e na de Sófocles, ela não se casa) e, sobretudo, por se casar com um pastor pobre e humilde. Não se via este tipo de personagem em Ésquilo e Sófocles, o homem comum não subia ao palco, somente os deuses. Eurípides fora, sem dúvida, extremamente ousado ao colocar tais figuras no palco.

⁴³⁹ *Idem*. P. 39.

⁴⁴⁰ *Idem*. P. 57.

⁴⁴¹ *Idem*. P. 74.

⁴⁴² *Idem*. P. 75.

regozija-se quando recebe a notícia, por Sócrates, de que seu filho havia aprendido raciocinar injustamente: “Viva o trambique, rei do mundo!”⁴⁴³.

Os versos do coro “mas talvez ele [Strepisiades] ainda venha a desejar que seu filho tivesse nascido noutra mundo” indica, entretanto, o problema que a escola socrática causaria ao pai. Tal fato é confirmado adiante, quando Strepisiades apanha do próprio filho: “então eu obriguei meu filho a aprender contradizer a justiça para ele me convencer de que é justo e bonito que os filhos batam nos pais!”⁴⁴⁴. Percebamos como a escola socrática, na visão aristofanesca, permite uma torção dos valores, por meio da dialética. Fidípides, o mais novo discípulo da escola socrática, defende Eurípides, “o mais alto dos poetas”. Esta afirmação só confirma o paralelo estabelecido outrora por Aristófanes entre Eurípides e Sócrates, em *As rãs*.

O final da peça traz o último elemento essencial da visão de Aristófanes acerca de Sócrates. Strepisiades, revoltado com o que lhe ocorrera devido a Sócrates e seus ensinamentos, resolve pôr fogo no “Pensatório”. Logo ele, a “cabeça mais desmemoriada e mais estúpida de todas”, como afirmara Sócrates no início da peça. A resposta de Strepisiades a Sócrates, quando este o vê no teto da escola e o questiona sobre os motivos de ali se encontrar, sela a ironia aristofanesca em relação ao socratismo: “percorro os ares e contemplo o sol”⁴⁴⁵. Tais foram as primeiras palavras de Sócrates na peça, repetidas por Strepisiades no final (que pela primeira e única vez age de maneira “esperta”, como diria o Sócrates de Aristófanes), revelador, na verdade, da fraqueza de Sócrates e de sua escola, de acordo com a visão de Aristófanes.

Após levantarmos os principais elementos da crítica aristofanesca a Eurípides e a Sócrates, além de apontar o paralelo estabelecido pelo poeta entre os dois, devemos nos deter no primeiro texto de Nietzsche em que essa influência se mostra de maneira gritante, a saber, em *Sócrates e a tragédia*.

O tema do fim da tragédia, de que se ocupa especificamente ST, marcará no NT o ponto em que Nietzsche transfere as atenções de sua análise ao tema que lhe será um dos mais caros em toda sua filosofia. À morte da arte trágica antiga, sustenta o autor em ST, sucedeu um novo gênero, que “trazia os traços de sua mãe, mas os traços que esta mostrara em sua

⁴⁴³ *Idem*. P. 76.

⁴⁴⁴ *Idem*. P. 83.

⁴⁴⁵ *Idem*. P. 97.

longa agonia”⁴⁴⁶. Eurípides é o poeta da agonia da tragédia. Com ele, ressalta Nietzsche, o espectador e o seu cotidiano estão no palco, enquanto os grandes deuses são rebaixados às figuras rotineiras do escravo: “o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica”⁴⁴⁷. A visão nietzschiana sobre o espectador em Eurípides, conforme destacamos, é marcadamente influenciada por Aristófanes:

“Mas aqui, justamente, tocamos o lado brilhante, e que salta aos olhos, da inovação de Eurípides: o povo aprendeu a falar com ele; ele mesmo se vangloria disso na disputa com Ésquilo: graças a ele, o povo é capaz, agora,
de seguir segundo as regras da arte,
de medir com compasso linha por linha,
de observar, pensar, ver, entender, de proceder com astúcia,
de amar, andar à furtiva,
de desconfiar, negar, considerar a esmo...”⁴⁴⁸.

Eurípides, afirma o autor, substitui em suas peças o semideus da tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem da comédia pelo homem comum. Para ilustrar tal afirmação, Nietzsche faz mais uma citação de *As rãs* – uma constante em ST. O que há no palco em Eurípides é, de acordo com a visão do autor, um coro de espectadores, ao contrário daquela preponderância do lírico-musical nos coros antigos. Essa descrição de Eurípides coincide com aquela que o autor tecerá sobre o poeta na seção 11 do NT.

Eurípides continua sendo descrito pelo autor como o “pretens sedutor do povo”⁴⁴⁹, o qual, pode-se ponderar, que, assim como Sócrates, possuía uma imensa força em seu ideal⁴⁵⁰. O autor afirma que a figura do poeta se torna, dessa forma, com Eurípides, em semideus (ao contrário da tragédia antiga, na qual o semideus estava no palco). Eurípides já havia, contudo, reconhecido a decadência do drama musical em Ésquilo e Sófocles, o que é visto por Nietzsche com certa desconfiança – embora o próprio autor vá assumir adiante o início de um processo de “esclarecimento” (*Aufklärung*) antes de Eurípides⁴⁵¹. O poeta é visto por

⁴⁴⁶ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 72.

⁴⁴⁷ *Idem*. P. 73.

⁴⁴⁸ *Idem*. Pp. 73-74.

⁴⁴⁹ *Idem*. P. 75.

⁴⁵⁰ *Idem*. P. 76: “Eurípides agia com plena ciência e consciência e sacrificou sua vida inteira de maneira grandiosa a um ideal. Na maneira como lutava contra um mal imenso que acreditava reconhecer, na maneira como, enquanto indivíduo isolado, se opunha a esse mesmo suposto mal com todo peso de seu talento e de sua vida, revela-se mais uma vez o espírito de heróico do tempo antigo da maratona”.

⁴⁵¹ *Idem. Ibidem*: “Onde, todavia, Eurípides descobriu a decadência do drama musical? Na tragédia de Ésquilo e de Sófocles, de seus contemporâneos mais velhos. Isso é muito estranho. Não teria ele se enganado? Não teria

Nietzsche como um “pensador solitário, de modo algum do gosto da massa então dominante”⁴⁵², o que lhe incita a questionar “o que tanto impulsionou o dotado poeta contra a corrente geral?”. Responde o autor: “uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical”⁴⁵³.

É dessa forma que Nietzsche vai construir a imagem de Eurípides poeta a partir de um Eurípides espectador, que via a encenação do lado de fora do palco e, depois, no seu poetar, tentava corrigir os seus erros. Guiado pelo princípio de que “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”, o Eurípides de Nietzsche leva ao tribunal diversas estruturas da tragédia antiga: o mito, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral e a linguagem. Todo esse questionamento em relação aos seus dois predecessores gira em torno “daquele processo crítico enérgico” e “daquela temerária compreensibilidade”, da qual Eurípides foi a peça-chave. Assim, reitera Nietzsche, o crítico se converte em poeta.

Para criticar o *prólogo* euripidiano, Nietzsche se vale mais uma vez de *As rãs*, e sua crítica a este artifício do poeta segue em paralelo com aquela estabelecida pelo autor na seção 12 do NT. A figura do *deus ex machina* é levada em consideração por Nietzsche juntamente com a noção do prólogo: “ele [o *deus ex machina*] esboça o programa do futuro, como o prólogo do passado”⁴⁵⁴.

Eurípides, foi, dessa forma, o “primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente”⁴⁵⁵. Nesse sentido, ele é relacionado por Nietzsche aos artistas modernos e ao socratismo:

“em torno de Eurípides, por outro lado, há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do *socratismo*. ‘Tudo precisa ser consciente para ser belo’ é o princípio paralelo de Eurípides para o socrático ‘tudo precisa ser consciente para ser bom’. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático”⁴⁵⁶.

Segue-se, então, a argumentação que estabelece o paralelo entre Eurípides e Sócrates, de maneira bastante semelhante àquela da seção 13 do NT: Sócrates e Eurípides como os corruptores do povo, Sócrates frequentador das tragédias de Eurípides (e somente delas) e

ele sido injusto com relação a Ésquilo e Sófocles? Não foi, por acaso, justamente sua reação contra a suposta decadência o começo do fim? Todas essas questões ressoam em nós nesse momento”.

⁴⁵² *Idem. Ibidem.*

⁴⁵³ *Idem. P. 77.*

⁴⁵⁴ *Idem. P. 79.*

⁴⁵⁵ *Idem. P. 80.*

⁴⁵⁶ *Idem. Pp. 80-81.*

Eurípides como o segundo homem mais sábio (pois o primeiro era Sócrates)⁴⁵⁷. O Sócrates de Nietzsche é aquele que cria um “mundo inteiramente invertido”, no qual a sua “atividade missionária” prega “sabedoria consiste em saber” e “não se sabe nada que não se possa exprimir e com que não se possa convencer os outros”. O “bordão do socratismo”, sustenta o autor, condenava o conhecimento dos trágicos anteriores a Eurípides, por eles conhecerem “só por instinto”. Sócrates “fazia valer em sua erística improdutiva a seriedade e a dignidade de uma vocação divina”. Por tudo isso, Nietzsche, então, conclui: “os fanáticos da lógica são insuportáveis como as vespas”⁴⁵⁸.

De maneira bastante semelhante ao discurso de Alcibíades no *Banquete*, Nietzsche caracteriza Sócrates por sua “feiúra sedutora”, tema que voltará no capítulo 2 do *Crepúsculo dos Ídolos*, e que analisaremos adiante. Eurípides teria sido seduzido pela sua dialética, dando início ao processo de decadência da tragédia:

“a decadência da tragédia, como Eurípides acreditava enxergá-la, era uma fantasmagoria socrática: porque ninguém sabia transformar suficientemente a sabedoria da antiga técnica artística em conceitos e palavras, Sócrates negava essa sabedoria, e, com ele, o seduzido Eurípides. Àquela ‘sabedoria’ não comprovada Eurípides opôs então a obra de arte socrática, certamente ainda sob o envoltório de numerosas acomodações com a obra de arte dominante. Uma geração posterior reconheceu corretamente o que era envoltório e o que era núcleo: ela lançou fora o primeiro e então desabrochou, como fruto do socratismo artístico, o jogo de xadrez em espetáculo, a peça de intrigas”⁴⁵⁹.

O socratismo, argumenta Nietzsche, “despreza o instinto e, com isso, a arte”⁴⁶⁰. Esta é uma das formulações mais importantes do autor acerca de sua visão sobre Sócrates, pois ela implica em uma segunda, tão importante quanto: “em todas as naturezas produtivas justamente o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a consciência se comporta crítica e dissuasivamente. Nele o instinto se torna crítico, a consciência criativa”⁴⁶¹. É essa, pois, a inversão causada pelo socratismo na arte, como uma tentativa frustrada de resolver um processo de decadência do drama musical, que, na visão de Eurípides, vinha desde Ésquilo e Sófocles.

A proximidade entre Platão e Sócrates também é em ST discutida, no mesmo sentido da “sedução” da qual Eurípides fora vítima. Platão acaba por “banir os poetas trágicos do

⁴⁵⁷ *Idem.* Cf. p. 81.

⁴⁵⁸ *Idem.* Cf. pp. 82-83.

⁴⁵⁹ *Idem.* P. 83.

⁴⁶⁰ *Idem. Ibidem.*

⁴⁶¹ *Idem.* P. 84.

estado ideal” (Nietzsche provavelmente está se referindo ao Livro X da *República*) e, assim, constitui um novo gênero artístico, a saber, os *Diálogos*. Tal descrição reaparece na seção 14 do NT. Nietzsche chega até mesmo a mencionar os escritores cínicos, os quais, de acordo com ele, deformam ainda mais o socratismo. Vale aqui destacar como o autor nutre certa preocupação com as leituras posteriores acerca de Sócrates.

Após tratar das figuras de Eurípides e Sócrates, Nietzsche discute, por fim, o processo que conduziu a tragédia à sua degeneração. O ponto central desse processo está na luta entre ciência e arte, da qual a primeira teria saído vitoriosa. Essa argumentação aparece em ST de maneira mais concisa que no NT e, por isso, retomamos os seus pontos principais. Nietzsche segue afirmando que o “socratismo é mais antigo que Sócrates”, desenvolvendo aquele que mais uma vez destacamos como um ponto de extrema importância para o autor, que em muitos momentos distingue a tendência racional do socratismo do próprio Sócrates. Mas isso ficará claro no decorrer da nossa análise. O ponto culminante dessa tendência é, certamente, na visão de Nietzsche, Eurípides.

“A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo”, seguido pelo “conflito dialético” dos personagens que dialogavam. Assim, houve um recuo da música em prol do diálogo e

“o herói do drama não podia sucumbir, ele tinha agora, portanto, que ser transformado também em herói da *palavra* (...). Pouco a pouco todos os personagens falam com um tal dispêndio de perspicácia, clareza e transparência, de modo que para nós surge realmente uma desconcertante impressão de conjunto na leitura de uma tragédia de Sófocles. É como se todas essas figuras sucumbissem não no trágico, mas na superficialidade do lógico”⁴⁶².

O conflito entre o poder da música, por um lado, e o da dialética, por outro, conduz ao fim da tragédia, pois a música é completamente destituída de sua posição principal no espetáculo grego. A tragédia grega, que era fundamentalmente musical, era, também, “por essência *pessimista*”: “a existência é nela algo terrível, o homem algo de muito insensato”⁴⁶³.

Ao *pessimismo* da tragédia se contrapõe o *otimismo* da dialética:

“Antes cego e com a cabeça coberta, precipita-se em sua desgraça: e seu gesto sem consolo, mas nobre, com o qual ele se posta diante desse mundo de terror há pouco conhecido, espicaça como um agulhão a nossa alma. A dialética, por outro lado, é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, clareza e consciência são o ar em que, somente, ela pode respirar. Quando esse elemento

⁴⁶² *Idem*. Pp. 87-88.

⁴⁶³ *Idem*. P. 89.

penetra na tragédia, então surge um dualismo como entre noite e dia, música e matemática. O herói que tem que defender as suas ações através de prós e contras racionais, corre o risco de perder a nossa compaixão: pois a infelicidade que, não obstante, depois o acomete, prova então apenas que ele enganou-se em alguma parte do cálculo. No entanto, infelicidade produzida por uma falha de cálculo já é antes um motivo de comédia. Quando o prazer na dialética havia decomposto a tragédia, surgiu a nova comédia com o seu constante triunfo da esperteza e da astúcia”⁴⁶⁴.

O interessante a se observar nesse texto em relação ao NT, é que a discussão acerca do pessimismo da tragédia e do otimismo da dialética só irá surgir nas seções finais deste, na ocasião em que o autor trata do otimismo da modernidade européia (como fruto do socratismo). Tal mudança em relação ao plano inicial de Nietzsche deve ser levada em consideração, pois esse é um tema fundamental para o autor. O “deslocamento” desse tema para as seções finais, supomos, deve-se à ênfase que o autor pretende dar à crítica da cultura moderna.

Em ST, a figura do *deus ex machina* reaparece, então, como consequência da infiltração do otimismo da dialética na tragédia e como uma resolução “cômoda” aos problemas nela expostos. Esse otimismo da dialética, argumenta Nietzsche, gera uma ética otimista, característica da “Nova Comédia” de Eurípides. Também há nesse texto espaço para uma crítica a Sófocles, no mesmo sentido daquela dirigida a Eurípides, e que não reaparece no NT:

“basta ter a coragem de reconhecer isso para se ter que constatar – calando-se absolutamente sobre Eurípides – que mesmo as mais belas figuras da tragédia de Sófocles, uma Antígona, uma Electra, um Édipo, acabam às vezes em seqüências de pensamento o mais insuportavelmente triviais, e que os caracteres trágicos são sem exceção mais belos e mais grandiosos do que sua expressão em palavras”⁴⁶⁵.

E é exatamente nesse sentido que Nietzsche vai tratar do processo que levou à expulsão da música do escopo da tragédia, tema que o próprio autor relembra ter aludido em DM:

“no contexto dessas discussões torna-se compreensível que eu tenha designado os limites da música no drama musical como os pontos periclitantes em que começa a decomposição deste. 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: ainda que na tragédia de Ésquilo a música tivesse feito o prenúncio mais bem sucedido para isso. Por sua vez, foi uma consequência o fato de que a música, cada vez mais limitada, de mais a mais encerrada em limites mais estreitos, não se sentisse mais em casa na tragédia, mas se desenvolvesse mais

⁴⁶⁴ *Idem*. Pp. 89-90.

⁴⁶⁵ *Idem*. Pp. 90-91.

livremente e mais ousadamente fora dela como arte absoluta. É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento desse ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro. Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é *Ésquilo* em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de *Ésquilo*, ocasiona o fim com uma velocidade tempestuosa⁴⁶⁶.

Pois bem. Como se pode notar, essa conferência é de uma riqueza de temas inquestionável e ainda mais importante se pensamos no tema do socratismo em Nietzsche.

Na sua obra inaugural, o autor irá seguir em coerência com os temas desenvolvidos em ST, de maneira até mais objetiva e clara nesta conferência que no próprio NT. Por isso é tão importante que tenhamos nos detido nele. Pode-se levantar em ST pelo menos três temas fundamentais sobre o socratismo, além das discussões sobre Eurípides e o próprio Sócrates: (i) a música e a dialética, (ii) o pessimismo da tragédia e o otimismo da dialética e, por fim, (iii) os limites que a dialética impõe à música e o fim da tragédia. A figura do Sócrates músico, importante em nossa análise, possui bem menos espaço aqui que no NT, fato que discutiremos adiante. Deve-se destacar, ainda, que mesmo as preleções sobre Sófocles tendo sido elaboradas depois de ST, a posição de Nietzsche em relação aos tragediógrafos gregos é a mesma nessa conferência e na primeira obra do autor: *Ésquilo* como o mais importante dos poetas gregos, seguido por Sófocles (embora esse já apresente traços da futura degeneração completa da tragédia) e, por fim, Eurípides, que, influenciado pelo socratismo, acaba com o último suspiro da arte grega por excelência.

A pergunta final de ST anuncia, pois, questões basilares a serem desenvolvidas futuramente nas seções 16 à 25 do NT: “o drama musical grego morreu realmente, para sempre?”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ *Idem*. Pp. 91-92.

⁴⁶⁷ *Idem*. P. 92.

III.3 – A dialética degenera a tragédia: *O nascimento da tragédia* (seções 11 – 15)

O nosso intuito neste tópico não é outro senão o de comentar as cinco seções do NT referentes ao tema do Sócrates paladino da ciência, que assola a música da tragédia com sua dialética. As análises anteriores nos mostrarão como Nietzsche condensa os argumentos desses textos no NT e que, contrariamente ao título da obra, o seu assunto mais importante é exatamente a morte – e os desdobramentos que surgem da análise desta –, e não especificamente o nascimento da tragédia.

Se nos detivemos no final da seção 10 do NT, perceberemos que o tema do fim da tragédia começa a ser tratado ali mesmo: em primeiro lugar, na reflexão que o autor faz sobre a aniquilação do mito na vida helênica, como consequência da “pretensão da religião a ter fundamentos históricos”⁴⁶⁸ e, principalmente, no parágrafo final, em que Nietzsche argumenta como se estivesse questionando diretamente Eurípides pelos seus erros:

“o que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado, que, como o macaco de Hércules, só sabia engalanar-se com o velho fausto. E assim como o mito morreu para ti, também morreu para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas todos os jardins da música, ainda assim só pudesse chegar a uma arremedada música mascarada. E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões do seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas”⁴⁶⁹.

Ora, essa é uma clara introdução do autor ao tema de Sócrates, e aqueles que defendem ter o socratismo alguma proximidade com o apolíneo, não detiveram atenção a essa passagem (e a várias outras, conforme destacamos). Nietzsche é categórico: “e porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou”. Os dois impulsos formadores da tragédia não podem subsistir separadamente, e o autor deixa isso claro em várias passagens. As seções 11 e 12 seguem, pois, em coerência com as linhas iniciais de ST, nas quais o autor trata do tema de Eurípides.

Na seção 11 o autor trata da questão de Eurípides e do seu espectador. Nietzsche inicia com as seguintes palavras: “a tragédia grega sucumbiu de maneira diversa de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em função de um conflito insolúvel, portanto tragicamente”. Qual teria sido, pois, o golpe que causou a sua morte?

⁴⁶⁸ NIETZSCHE, F. NT, seção 10. P. 71 da tradução brasileira.

⁴⁶⁹ *Idem*. P. 72.

Notadamente, Eurípides, que tentou reformulá-la a partir de princípios absolutamente opostos aos de outrora, quando ela era produzida por Sófocles e Ésquilo. Desse modo, o poeta teria sido o ímpeto do qual a tragédia se valeu para sua auto-aniquilação. Vale destacar que no NT, diferentemente de ST, Nietzsche menciona que a tragédia morreu “por suicídio”, provavelmente para enfatizar que o impulso que a levou ao seu fim partiu de si mesma. Essa questão fica mais clara quando o autor afirma que as espécies de arte mais antigas “afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais belos renovos”⁴⁷⁰, enquanto “com a morte da tragédia, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido”⁴⁷¹. Esse é, pois, o processo de “substituição” da tragédia pelo socratismo, que se marca com Eurípides. A “nova comédia ática” surge, pois, como o maior erro do poeta, que tentou fazer com que a arte trágica grega renascesse exatamente por meio dos traços característicos de sua agonia: “nela [na nova comédia ática] continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento pensamento”⁴⁷². Filemon e Menandro, importantes poetas desse novo gênero, seriam, de acordo com Nietzsche, o signo da atração exercida por Eurípides na nova geração de poetas.

A primeira importante mudança introduzida por Eurípides na tragédia foi levar o *espectador* ao palco, com “o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade”:

“por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza. Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do *graeculus*, que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático. O mérito que Eurípides atribui a si mesmo em *As rãs* aristofanescas, o de ter libertado com os seus remédios caseiros a arte trágica da pomposa obesidade, isto é algo que se pode perceber acima de tudo em seus heróis trágicos”⁴⁷³.

⁴⁷⁰ NIETZSCHE, F. NT, seção 11. P. 72 da tradução brasileira.

⁴⁷¹ *Idem*. P. 73. Já em outra passagem, Nietzsche ordena que o gênero pertencente às novas gerações vá buscar o verdadeiro substrato da arte na tragédia antiga, em uma clara alusão às *Rãs*: “com ela [a morte da tragédia] perdeu-se a própria poesia! Fora, fora, idevos, raquíticos e definhados epígonos! Ide para o Hades, para que lá possais saciar-vos ao menos com as migalhas dos antigos mestres!”.

⁴⁷² *Idem. Ibidem*. Ver a nota 70 da tradução brasileira de que nos servimos, que explica sobre a evolução do gênero cômico.

⁴⁷³ *Idem*. Pp. 73-74. Observemos como a interpretação de Nietzsche é marcadamente aristofanesca: “[com Eurípides] o povo aprendeu a observar, discutir e a tirar conseqüências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações”. E anteriormente o autor já havia afirmado: “no essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem” (P. 74).

É assim, pois, que Eurípides habilita o público, pela primeira vez, a fazer juízo sobre o drama. O poeta teria, de acordo com Nietzsche, edificado todas as suas “esperanças políticas” na “mediocridade burguesa”, tornando os homens mais hábeis e a multidão “preparada e esclarecida”, além de ter “inoculado sabedoria no povo”:

“e assim o Eurípides aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo o mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo”⁴⁷⁴.

Nessa nova arte, ressalta Nietzsche, não é mais com o coro de entusiastas dionisíacos que se deve ocupar: “dessa vez era o coro de espectadores que precisava ser ensaiado”. Eurípides se torna, assim, na visão de Nietzsche, um objeto de veneração do povo, o que nos remete diretamente ao prestígio que Sócrates gozava entre os atenienses, bem como à caracterização wagneriana de Mozart no *Beethoven* como um “homem do povo”, conforme ressaltamos anteriormente. Como se pode notar, mais uma vez, toda a crítica de Nietzsche à arte “não-musical” está bastante amparada nas concepções de Wagner e Schopenhauer acerca da música.

O escravo, segundo Nietzsche, chega ao poder nas mãos de Eurípides e a “serenjoivalidade grega” se transforma, desse modo, na “serenjoivalidade do escravo”, o que permite ao autor estabelecer uma analogia entre a tendência euripídiana e o cristianismo (e uma clara antítese entre este e a tragédia grega):

“essa aparência da ‘serenjoivalidade grega’ foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos de cristianismo: a elas, essa fuga mulhêr diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã”⁴⁷⁵.

Poder-se-ia, de acordo com Nietzsche, tecer a hipótese de que Eurípides teria constituído uma evolução em relação a Sófocles, pelo fato de que ele estabelece uma aproximação entre a cena que se passa no palco e o público. Mas não se deve pensar no público, sustenta o autor, como “uma grandeza homogênea e em si persistente”, e se Eurípides, com sua arrogância, se sentia superior a cada espectador, não haviam motivos para atribuir poder a uma “força que reside apenas no número”:

⁴⁷⁴ *Idem.* P. 74.

⁴⁷⁵ *Idem.* P. 75.

“se esse gênio houvesse alimentado o mais ligeiro respeito pelo pandemônio do público, teria sucumbido sob os golpes do insucesso muito antes de chegar à metade de sua carreira. Diante dessa ponderação, vemos que a nossa afirmação, segundo a qual Eurípides levou o espectador ao palco, a fim de torná-lo verdadeiramente apto ao ajuizamento, era apenas uma afirmação provisória, e que devemos procurar uma compreensão mais profunda de sua tendência”⁴⁷⁶.

Nietzsche se questiona, então, sobre qual teria sido a força que impeliu o poeta a se desvencilhar de maneira tão violenta “do caminho sobre o qual brilhavam o sol dos maiores nomes poéticos e o céu desanuviado do favor popular” e que, por fim, o conduziu contra o espectador. É nesse sentido que Nietzsche se sente obrigado a tratar do *Eurípides pensador*, aquele que se sentava na platéia do teatro grego a fim de perceber quais seriam os equívocos dos antigos poetas:

“a mais clara figura ainda assim trazia consigo uma cabeleira de cometa, que parecia apontar para o incerto, o inclarificável. O mesmo lusco-fusco estendia-se sobre a estrutura do drama, particularmente sobre o significado do coro. E quão duvidosa permanecia para ele a solução dos problemas éticos! Quão questionável o tratamento dos mitos! Quão desigual a repartição entre ventura e desventura! Mesmo na linguagem da tragédia antiga havia para ele muita coisa de ofensiva, ao menos enigmática; em especial, achava haver demasiada pompa para relações muito comuns, demasiados tropos e monstrosidades para a simplicidade dos caracteres. Assim, cismando, intranquilo, ficava sentado no teatro, e ele, espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores”⁴⁷⁷.

Somente a partir da figura do *Eurípides pensador* pode-se pensar a figura do *Eurípides poeta*:

“aliando-se-lhe, pôde atrever-se, saindo de seu isolamento, a encetar a tremenda luta contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles – não com escritos polêmicos, porém como poeta dramático que opõe a *sua* representação da tragédia à representação tradicional”⁴⁷⁸.

É somente assim, pois, que poderemos compreender a visão nietzschiana de Eurípides. O autor toma Aristófanes como um fundamento basilar para tal interpretação, ao ponto de mencioná-lo várias vezes tanto em ST (em que há várias menções explícitas ao poeta), quanto no NT (no qual o autor argumenta como um “aristofanesco”). No que diz respeito especificamente à presente seção que analisamos, não podemos deixar de mencionar a importância das *Rãs*. Nietzsche começa a construir a sua visão sobre um Eurípides que valoriza o pensamento, a razão, para, em seguida, perguntar pelo poeta Eurípides: tão-somente

⁴⁷⁶ *Idem*. P. 76.

⁴⁷⁷ *Idem*. P. 77.

⁴⁷⁸ *Idem*. P. 78.

desse modo é que se deve compreendê-lo. A descrição do “poetar-pensante” de Eurípides prossegue na seção 12, na qual ele é relacionado diretamente com Sócrates.

Na seção 12 Nietzsche irá tratar especificamente do socratismo de Eurípides, nas suas manifestações mais gritantes, segundo o autor: no *prólogo* e na figura do *deus ex machina*, introduzidos pelo poeta em suas tragédias. O autor estabelece, pois, a aproximação, que se torna definitiva em sua análise, entre Eurípides e Sócrates. Nietzsche sustenta que Eurípides teria tentado uma reconstrução da tragédia sob uma nova arte, uma nova moral e uma nova visão de mundo diferente da dionisiaca, o que acabou por implicar em uma produção não-artística. O autor passa associar diretamente o declínio do dionisiaco à ascensão da consciência nas tragédias euripidianas. Isso se deu devido ao fato de que, por trás de Eurípides, há o surgimento de uma nova divindade, a saber, Sócrates:

“Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”⁴⁷⁹.

Nietzsche passa a se referir, então, à “tendência *socrática* com a qual Eurípides combateu e venceu a tragédia esquiliana”⁴⁸⁰, se questionando acerca do propósito euripidiano de basear a tragédia exatamente no elemento não-dionisiaco, assim como sobre a forma de drama que restaria, caso a tragédia não nascesse mais do regaço da música (“naquele misterioso lusco-fusco do dionisiaco”). O que surge com Eurípides, afirma o autor, é apenas o “*epos dramatizado*”, por meio do qual o efeito da arte é inalcançável⁴⁸¹. Eurípides é, pois, o poeta que substitui as “introvisões apolíneas” pelos “frios pensamentos paradoxais”, assim como os “êxtases dionisiacos” por “*afetos* ardentes”, atribuindo à sua tragédia, através da imitação altamente realista desses pensamentos e afetos, um caráter inartístico e naturalista:

“Eurípides é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados: como pensador socrático, projeta o plano; como ator apaixonado, executa-o. Artista puro ele não é nem ao projetar nem ao executar. Assim, o drama euripidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de congelar e queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível

⁴⁷⁹ NIETZSCHE, F. NT, seção 12. P. 79 da tradução brasileira.

⁴⁸⁰ *Idem. Ibidem.*

⁴⁸¹ *Idem.* P. 80: “o poeta do *epos* dramático não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com as suas imagens: ele continua sempre sendo tranqüila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê *diante* de si as imagens. O ator, em seu *epos* dramatizado, permanece no imo um rapsodo; a consagração própria ao sonhar interior paira sobre todas as suas ações, de modo que ele jamais é inteiramente ator”.

do elemento dionísíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontra-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionísíaco”⁴⁸².

Desse modo, Eurípides é o porta-voz do *socratismo estético*, cuja lei máxima anuncia que “tudo deve ser inteligível para ser belo”, sentença paralela à socrática “só o sabedor é virtuoso”. Sob esse cânone, ressalta Nietzsche, “mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral”⁴⁸³. Vimos na análise da seção anterior que a primeira mudança introduzida por Eurípides na nova tragédia por ele fundada deriva de sua experiência como espectador, a qual o leva a trazer o cotidiano, o mundo dos espectadores, ao palco. Acabamos de concluir que Eurípides fora também o introdutor do socratismo estético na poesia, fundando uma nova arte sob uma nova ética. A terceira das mudanças mais importantes empreendidas pelo poeta na arte trágica antiga foi o *prólogo*, que, segundo o autor, nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista:

“nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípides. Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, o que aconteceu até então, sim, o que no decurso da peça há de acontecer – isso um autor teatral moderno tacharia de renúncia propositada e imperdoável ao efeito da tensão. De fato, sabe-se tudo o que vai ocorrer. Quem vai querer esperar que ocorra realmente? – Mesmo porque, no caso, não se verifica absolutamente a excitante relação de um sonho vaticinador com uma realidade que se apresentará mais tarde. Completamente diverso era o modo de Eurípides refletir”⁴⁸⁴.

Assim, o efeito da tragédia, afirma Nietzsche, repousava não mais sob a tensão épica, mas nas “cenar retórico-líricas em que a paixão e a dialética de protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio”⁴⁸⁵. A inserção do prólogo teria sido justificada pelo poeta pelo fato de que “o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente”. Desse modo, “a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para ele perdidos”⁴⁸⁶. O tema do prólogo está intimamente ligado, em Eurípides, ao tema do *deus ex machina*:

⁴⁸² *Idem*. Pp. 80-81. Ora, mais uma vez Nietzsche estabelece em linhas claras a antítese Eurípides *versus* apolíneo-dionísíaco, num primeiro momento opondo as “introduções apolíneas” aos “frios pensamentos paradoxais” e, agora, indicando a obrigatoriedade da saída do apolíneo da tragédia, no momento em que o dionísíaco é expulso pelo poeitar de Eurípides. O apolíneo, repito, não possui qualquer relação com o socratismo!

⁴⁸³ *Idem*. P. 81.

⁴⁸⁴ *Idem. Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Idem. Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Idem*. P. 82.

“por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira. Essa mesma veracidade divina é utilizada mais uma vez no encerramento de seu drama, a fim de salvaguardar perante o público o futuro de seus heróis: é a tarefa do famoso *deus ex machina*. Entre a visão épica do antes e a do depois, encontra-se o presente lírico-dramático, o ‘drama’ propriamente dito”⁴⁸⁷.

Deve-se notar, ainda, duas alterações significativas que Nietzsche promove no NT em relação a ST. A primeira diz respeito à sua descrição do prólogo euripídico: em ST, Nietzsche se vale de uma citação das *Rãs*, na qual Eurípides se gaba de ter constituído uma importante evolução em relação aos seus anteriores – se tratava do prólogo. Esta descrição não reaparece no NT, mas na seção 12 o autor aponta a fonte da qual se valeu para tecer tal crítica. A segunda, sobre a figura do *deus ex machina*: em ST, Nietzsche o havia descrito como aquele que “esboça o programa do futuro, assim como o prólogo do passado”. Já na seção 12 do NT, o autor o relaciona com tal figura à concepção de Deus em Descartes, colocando em paralelo as duas formulações. Desse modo, Nietzsche indica que a concepção cartesiana de Deus possui suas bases naquela figura divina que surgia ao final das peças de Eurípides, indicado a dimensão de sua influência em toda filosofia ocidental.

Eurípides é, por fim, caracterizado como o eco de seus pensamentos conscientes, como “o primeiro homem sóbrio em meio a um bando de puros beberrões”, os “poetas ‘bêbados’”: “com respeito à sua criação crítico-produtiva, ele deve amiúde ter sentido como se estivesse vivificando para o drama o começo do escrito de Anaxágoras, cujas primeiras palavras rezam: ‘No princípio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou ordem’”⁴⁸⁸. O poeta é aquele que, de acordo com Nietzsche, condena as produções inconscientes, isto é, sobretudo as produções de Ésquilo: “aquilo que Sófocles disse de Ésquilo, ou seja, que ele fazia o correto, embora inconscientemente, não foi dito decerto no sentido de Eurípides, o qual, quando muito, teria admitido que Ésquilo, *porque* ele criava inconscientemente, criava incorreto”. Nesse sentido, Eurípides é relacionado a Platão, pois criticava a faculdade criadora do poeta, “na medida em que ela não é discernimento [*Einsicht*] consciente (...); posto que o poeta não é capaz de poetar enquanto não ficar inconsciente e nenhuma inteligência residir mais nele”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ *Idem. Ibidem.*

⁴⁸⁸ *Idem.* Pp. 82-83.

⁴⁸⁹ *Idem.* P. 83.

Eurípides, como um verdadeiro discípulo socrático, valoriza a consciência tanto na produção artística, quanto na sua formulação moral. É nessa combinação que resulta o fim da tragédia:

“(…) Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele *segundo espectador*, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisiaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio, o novo Orfeu, que, embora destinado a ser dilacerado pelas Mênades do tribunal ateniense, obriga, contudo, o deus prepotente a pôr-se em fuga”⁴⁹⁰.

A seção 13 é dedicada ao tema de Sócrates e da sua relação com a tragédia. Nietzsche prossegue com a aproximação da seção 12 entre Eurípides e o filósofo, afirmando que “Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetar”, e, assim como Aristófanes – um partidário dos “bons velhos tempos” –, os situa entre aqueles “desencaminhadores do povo de então”: “de sua influência deriva, dizia-se, o fato de que a antiga, maratoniana e quadrada solidez do corpo e da alma seja vítima, cada vez mais, de um duvidoso *Iluminismo*, em uma progressiva atrofia das virtudes tradicionais”⁴⁹¹. A nossa atenção deve se voltar, nesse momento, para o termo *Aufklärung*, que na tradução brasileira aparece como *iluminismo*, mas que pode ser também traduzido por *esclarecimento*. É sob o escopo deste termo que defendemos a hipótese de que, para Nietzsche, Sócrates não é o único culpado pelo fim da tragédia. Existia, na visão do nosso autor, uma espécie de “tendência antidionisiaca atuante antes de Sócrates” (seção 14), do qual ele foi apenas o ápice⁴⁹². A tentativa de reconstrução da tragédia por Eurípides nada mais é que o apogeu desse movimento de esclarecimento, que se dá por meio do socratismo. Ou seja, ainda que Sócrates não tivesse existido, parece defender

⁴⁹⁰ *Idem. Ibidem.*

⁴⁹¹ NT, seção 13. P. 84 da tradução brasileira. Grifo meu.

⁴⁹² O que Nietzsche entende por “tendência antidionisiaca atuante antes de Sócrates” Werner Jaeger define como o “processo de racionalização progressiva” que ocorreu na Grécia antiga: “parafraseando o dito de Kant, poderíamos dizer que a intuição mítica, sem o elemento formador do *Logos*, ainda é ‘cega’ e que a concepção lógica, sem o núcleo vivo da ‘intuição mítica’ originária, permanece ‘vazia’. A partir deste ponto de vista devemos encarar a história da filosofia grega como o processo de racionalização progressiva da concepção religiosa do mundo implícita nos mitos. Se o representarmos por uma série de círculos concêntricos, a partir da exterioridade da periferia para a interioridade do centro, veremos que o processo pelo qual o pensamento racional toma posse do mundo se realiza na forma de uma penetração progressiva que vai das esferas exteriores para as mais profundas e interiores, até chegar, com Sócrates de Platão, ao centro, quer dizer, à alma. A partir deste ponto realiza-se, no neoplatonismo, um movimento inverso, até o fim da filosofia antiga. Foi precisamente o mito platônico da alma que teve a capacidade de resistir ao processo de racionalização integral do ser e até de se infiltrar novamente e dominar progressivamente, a partir do núcleo, o cosmos racionalizado. Foi aqui que se inseriu a possibilidade da sua aceitação por parte da religião cristã, que nele encontrou, por assim dizer, a cama feita” (JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994. P. 192).

Nietzsche que a tendência racional seria algo de inevitável, e a tragédia já dava mostras de sua fraqueza diante dela, pela atrofia de suas virtudes. Não se pode avançar numa análise do NT sem ter isso em mente⁴⁹³.

Sócrates, no entanto, não poderia sair ileso a tal observação. O filósofo grego constitui, na visão de Nietzsche, o maior defensor dessa nova tendência, com a qual o drama musical grego jamais poderia subsistir. Nietzsche, claramente influenciado pela visão aristofanesca de Sócrates nas *Nuvens*, descreve Sócrates como o “primeiro e supremo sofista, como o espelho e o resumo de todas as aspirações sofisticas”. Aos modernos, assustados com a descrição aristofanesca de seu grande ídolo e nada tendo a contra-argumentar nesse sentido, sustenta o autor, só lhes restaria “um consolo, o de colocar o próprio Aristófanes como um devasso e mentiroso Alcibíades da poesia”⁴⁹⁴, o que, segundo o autor, parece não fazer o menor sentido.

Nietzsche, em coerência com ST, apresenta duas prováveis evidências da relação próxima entre Sócrates e Eurípides:

“(…) neste sentido convém lembrar que Sócrates, como adversário da arte trágica, se abstinha de freqüentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípides era apresentada. O mais célebre, porém, é a associação dos dois nomes na fala do oráculo délfico, que considerou Sócrates o mais sábio dos homens, mas, ao mesmo tempo, sentenciou que Eurípides merecia o segundo prêmio no certame da sabedoria”⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Nesse sentido, podemos pensar na expressão “desencantamento do mundo”, de que Adorno e Horkheimer se utilizam na *Dialética do esclarecimento*. O processo que culmina com o socratismo é, na visão de Nietzsche, semelhante ao que os autores da *Dialética* assim definem. Vale ainda destacar a “nota preliminar” do tradutor brasileiro sobre o termo *Aufklärung*. Ao se utilizarem desse termo, destaca o tradutor, os autores pensavam em uma visão mais ampla que a de uma *Época* ou *Filosofia das Luzes* (e, por isso, a melhor versão seria por *esclarecimento*, e não por *iluminismo*), almejavam apresentar “o processo pelo qual uma pessoa vence as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática (religiosas, políticas, sexuais, etc.) (…). Em Adorno e Horkheimer, o termo é usado para designar o processo de ‘desencantamento do mundo’, pelo qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela”. E é exatamente da mesma maneira que Nietzsche parece ter pensado a *Aufklärung*, como um processo de “desmitologização”, em busca de um conhecimento mais racional, mais científico: “por isso mesmo, o esclarecimento de que falam não é, como o iluminismo, ou a ilustração, um movimento filosófico ou uma época histórica determinados, mas o processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências míticas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência. Mas este não é um simples processo de desmitologização: o fato de que ele tem origem no próprio mito e encontra seu termo atual na mitologização do esclarecimento sob a forma da ciência positiva reflete o fato de que o conhecimento pela dominação da natureza tem lugar pela assimilação dos processos de conhecimento e controle aos processos naturais, e explica porque esse processo de dominação da natureza pode resultar paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado (…). Não só a expressão não designa mais um movimento filosófico, mas resulta de um aprofundamento crítico que leva à desilusão do otimismo”. ADORNO, T. HORKHEIMER, T. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁴⁹⁴ NT, seção 13. P. 84 da tradução brasileira. Tratar-nos-emos do discurso de Alcibíades no *Banquete* adiante.

⁴⁹⁵ *Idem. Ibidem*.

Nietzsche afirma que o grande momento fundador da nova forma de pensar se encontra na afirmação socrática do “nada saber”: é o “saber que nada sabe” em confronto com os maiores estadistas, oradores, poetas e artistas e sua presunção de saber⁴⁹⁶. É ao conhecimento instintivo que o socratismo deseja combater:

“com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura e nem sequer sobre suas profissões e seguiam-na apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente”⁴⁹⁷.

Sócrates, de acordo com Nietzsche, teria julgado, a partir desse único ponto, que deveria *corrigir a existência*, tornando-se o socratismo o fenômeno mais problemático da Antigüidade:

“ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fimbria com todo respeito (...). Quem é esse que ousa, ele só, negar o ser grego, que, como Homero, Píndaro e Êsquilo, Fídias, Péricles, Pítia e Dionísio, como o abismo mais profundo e a mais alta elevação, está seguro de nossa assombrada adoração? Que força demoníaca é essa que se atreve a derramar na poeira a beberagem mágica? Que semideus é esse que o coro de espíritos dos mais nobres da humanidade precisa invocar: ‘Ai! Ai! Tu o destruístes, o belo mundo, com um poderoso punho; ele cai, se desmorona!’?”⁴⁹⁸

Sócrates é aquele, pois, que deseja corrigir a existência, como se ela fosse um equívoco, um engano, quando, na visão de Nietzsche, os gregos trágicos a celebravam como a única forma de continuar vivendo. Ao tratar da figura do *daimon* de Sócrates, que lhe aparece nos momentos em que sua consciência está a vacilar, Nietzsche empreende uma de suas mais duras críticas ao socratismo, pois o filósofo grego teria invertido a maneira de se produzir a arte:

“enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Sobre as fases do pensamento socrático, cf. BENOIT, H. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Moderna, 2006.

⁴⁹⁷ NT, seção 13. P. 85 da tradução brasileira.

⁴⁹⁸ *Idem. Ibidem.*

⁴⁹⁹ *Idem.* P. 86.

A força que conduz Sócrates contra a sabedoria instintiva é, segundo Nietzsche, a mesma que conduz o místico em seu favor. Tal é a tendência socrática que derrubou a tragédia antiga. Para que não tivesse possuído tamanha influência, sustenta Nietzsche, Sócrates deveria ter sido conduzido ao exílio, e não à morte. A condenação à morte de Sócrates teria sido o ponto máximo de sua vida, ao qual ele próprio “levou a cabo, com plena lucidez e sem qualquer temor da morte”⁵⁰⁰. É assim que Nietzsche descreve o poder da sedução de Sócrates, finalizando a seção 13:

“ele caminhou para a morte com aquela calma que, na descrição de Platão, deixa o simpósio como o último dos bebedores a fazê-lo, nos primeiros albos da manhã, a fim de começar um novo dia; enquanto atrás dele, nos bancos ou no chão, jazem os seus adormecidos comensais a sonhar com Sócrates, o verdadeiro erótico. *O Sócrates moribundo* tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostrou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada”⁵⁰¹.

O “Sócrates moribundo”, figura extremamente importante em praticamente toda a filosofia de Nietzsche, é nessa passagem descrito como o Sócrates sedutor, que atraía discípulos por meio de sua dialética. Essa passagem nos remete a dois *Diálogos* de Platão: em primeiro lugar, ao *Fédon*, que narra os momentos finais e a tranquilidade do filósofo grego diante de sua morte – em contraposição ao desespero de seus discípulos – e, em segundo lugar, ao *Banquete*⁵⁰², no qual Alcibiades descreve Sócrates como o grande sofista e sedutor. O discurso de Alcibiades (212b ss.)⁵⁰³, no qual Sócrates aparece como um sedutor, como um sofista, marca as interpretações de Nietzsche, conforme pudemos perceber. Não obstante, deve-se reiterar ainda mais dois diálogos nos quais Sócrates aparece dessa forma, a saber, o *Lysis* e o *Alcibiades*⁵⁰⁴. No aforismo 340 da GC, Nietzsche volta a tratar do Sócrates

⁵⁰⁰ Hector Benoit discute essa questão em “Quem levou a melhor parte?”, ainda no início de sua obra. Cf. BENOIT, H. 2006. *Op. Cit.* Pp. 8-9.

⁵⁰¹ NT, seção 13. Pp. 86-87 da tradução brasileira.

⁵⁰² Roger Hollinrake destaca que tal descrição do *Banquete* na seção 13 do NT pode ser vista como semelhante à passagem em que Zaratustra, no dia seguinte do banquete, se despede de seus companheiros após o festim.

⁵⁰³ “Recordando a sua juventude, Alcibiades relembra quando, fascinado pela beleza secreta de Sócrates, pensara que este estivesse interessado em sua beleza física. Tentou assim, na sua inocência, por todas as formas seduzi-lo sexualmente. Tentou todos os ardis amorosos. Foi em vão, Sócrates desprezou o seu corpo. Alcibiades diz que passou a segui-lo cegamente, mas não conseguia atraí-lo. Comprá-lo era impossível: ao dinheiro era Sócrates muito mais invulnerável do que Ajax ao ferro. Confuso e escravizado por Sócrates, diz Alcibiades, como ninguém jamais ficou, apenas rodava e rodava em sua volta (...). Finalmente, Alcibiades termina o seu elogio, sobretudo advertindo a Agatão: cuidado com o feitiço sedutor de Sócrates. Sócrates teria humilhado e envergonhado a outros jovens: a Cármenes, ao filho de Glauco, a Eutidemo e a muitos e muitos outros. Com todos Sócrates teria feito a mesma coisa, enganou-os ‘fazendo-se passar por apaixonado, enquanto é na posição de amado que ele próprio fica, em vez de amante’”. BENOIT, H. 2006. *Op. Cit.* Pp. 59-60.

⁵⁰⁴ Sobre estes dois *Diálogos*, ver BENOIT, H. 2006. *Op. Cit.* Pp. 44-48.

moribundo, ao afirmar que Sócrates teria entendido a vida como uma doença, da qual ele tentou se safar ao máximo. Para tecer tal observação, Nietzsche se remeteu às palavras finais de Sócrates, conforme aparecem no *Fédon*:

“‘Oh, Críton, devo um galo a Asclépio’. Essa ridícula e terrível ‘última palavra’ quer dizer, para aqueles que têm ouvidos: ‘Oh, Críton, a vida é uma doença!’. Será possível? Um homem como ele, que viveu jovialmente e como um soldado à vista de todos – era um pessimista? Ele havia feito apenas uma cara boa para a vida, o tempo inteiro ocultando seu último juízo, seu íntimo sentimento! Sócrates, Sócrates *sofreu da vida!* E ainda vingou-se disso – com essas palavras veladas, horríveis, piedosas e blasfemas! Também um Sócrates necessitou de vingança? – Ah, meus amigos, nós temos que superar os gregos!”⁵⁰⁵.

Ainda em relação ao *Fédon*, vale destacar a crítica de Nietzsche em relação à postura socrática em relação à vida. Após o filósofo grego, destaca o autor, passa-se a considerar a vida como uma preparação para a morte, ou melhor, a filosofia como preparação à morte. É esse *ideal ascético* socrático que está presente, segundo Nietzsche, na filosofia da resignação de Schopenhauer e que o autor tanto critica na *Genealogia da moral* (e não só nela). Com Sócrates a relação entre filosofia e vida é profundamente afetada, por efeito do seu *logos*, do seu discurso racional, científico: aquela plena harmonia de outrora entre corpo e alma passa, segundo Nietzsche, à uma tremenda desproporção, na qual a alma passa a ser extremamente valorizada, em detrimento do corpo. Tal é, de acordo com o autor, a tirania do *logos* socrática, que passa a desprezar o corporal, o sensível, o mundano. Trata-se de uma “completa negação da natureza” [*diese ganzlich* abnormen Natur] por Sócrates.

É assim que a *pulsão lógica* [*logischen Trieb*] socrática tenta corrigir a decadência de sua época. A importância da expressão *logischen Trieb* se localiza exatamente no fato de que essa pulsão lógica é uma força que ultrapassa qualquer obstáculo, num movimento que nada pode frear. Isso significa, em Nietzsche, que ela é quase uma compulsão irracional para o racional, tamanha a sua potência: em Sócrates, de acordo com o autor, a razão aparece tal como os instintos nos gregos antigos, pois o seu vigor é o mesmo mostrado por aqueles – isto é, a racionalidade se desenvolve em Sócrates com a força de uma compulsão. A crítica da *Dialética do esclarecimento*, mencionada anteriormente, é a de que o *Iluminismo* ignora a sua ligação espúria com o irracional, com o compulsivo: ora, é exatamente a essa questão que Nietzsche se referia anos antes, em relação ao socratismo.

⁵⁰⁵ NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 230.

Nietzsche prossegue, na seção 14, contrapondo a produção instintiva da arte à racionalidade “modelar” de Sócrates. O autor estabelece uma oposição absoluta entre a dialética e o diálogo, por um lado, e o fenômeno apolíneo-dionisiaco, por outro. Essa discussão será o núcleo da sua crítica à cultura moderna, como veremos adiante. Sócrates, com o seu “grande e único olho ciclópico (...), aquele olho em que nunca ardeu o gracioso delírio de entusiasmo artístico”, vai se voltar contra a tragédia, caracterizando o que Nietzsche define como a “superfetação do lógico”: “algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que não pareciam ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca”⁵⁰⁶. Desse modo, há um “duplo motivo para [Sócrates] manter-se dela afastado”, a saber, o fato de que “ela nunca diz a verdade” e, também, porque “se dirige àquele que ‘não tem muito entendimento, portanto não aos filósofos’”. Para Sócrates, assegura Nietzsche, a tragédia faz parte das “artes adadoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável”. Por isso, sustenta o autor, “exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas”⁵⁰⁷. É assim que Nietzsche parece caracterizar o deslocamento da interpretação da *natureza* (tal como ocorria com Anaxágoras, por exemplo), para aquela análise socrática da *moral*, conforme ressalta Hector Benoit:

“(...) Sócrates procurava desde a juventude um outro tipo de causalidade para a explicação das coisas. Rompendo com as teorias anteriores ‘fiscalistas’ ou ‘mecanicistas’, dirigiu-se assim para a procura de uma causalidade embasada nos valores: o melhor, o belo e o bom, o justo. Os valores seriam a base para pensar o que cada coisa é em si e por si mesma, ou seja, o que cada coisa é na sua forma mais pura e perfeita, na sua forma melhor, na sua forma essencial. Essa seria, segundo o diálogo *Fédon*, a origem da célebre ‘Teoria das Idéias’ (...). o jovem Sócrates, segundo o relato do *Fédon*, abandonava dessa maneira o estudo direto dos seres sensíveis e voltava-se para o estudo das *Idéias*, ou seja, para a procura da causa e do princípio *conceitual* das coisas e imagens sensíveis”⁵⁰⁸.

Como se deve notar, a crítica de Nietzsche a Sócrates não diz respeito estritamente à destruição da tragédia grega pelas suas mãos, mas se vale dela como ponto de partida para a crítica à nova forma de valoração da vida, característica da visão socrática. O que queremos ressaltar com isso é que Nietzsche censura a cultura oriunda dessa nova visão de mundo, a qual abalou os dois milênios que se lhe seguiram. Nesse sentido, o autor, assim como havia

⁵⁰⁶ NT, seção 14. P. 87 da tradução brasileira.

⁵⁰⁷ *Idem. Ibidem.*

⁵⁰⁸ BENOIT, H. 2006. *Op. Cit.* Pp. 36- 37.

aproximado Eurípides e Sócrates, trata agora de estabelecer um paralelo entre a influência socrática em Platão e a nova arte por este introduzida: os *diálogos*. Deve-se reiterar a forma pela qual Nietzsche concebe os *diálogos*, a saber, como *arte*, muito embora como um tipo de arte semelhante àquela de Eurípides, que mais se caracterizava pela sua tendência extra-artística. O autor, nesse sentido, lê os *diálogos* como diálogos, e não como uma doutrina filosófica de Platão. Foi assim que “o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates” e na “condenação da tragédia e da arte em geral” acusava a arte antiga de “ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico”:

“o diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo”⁵⁰⁹.

Nietzsche conclui, então, que os diálogos platônicos teriam sido o protótipo de uma nova arte, o *romance*, no qual, segundo o autor, a poesia se viu subjugada pela filosofia dialética: “essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia”⁵¹⁰. Nietzsche afirma nas linhas finais de *O estado grego*, sob esse mesmo viés:

“que ele [Platão] não tenha colocado o gênio em seu conceito geral no cume de seu estado perfeito, mas apenas o gênio da sabedoria e do saber, que ele tenha excluído por completo de seu estado os artistas geniais, isso foi uma consequência intransigente do julgamento socrático sobre a arte, que Platão tinha feito seu, numa batalha consigo mesmo”⁵¹¹.

Não se pode deixar de mencionar, nesse sentido, a condenação platônica à poesia, a qual Nietzsche se referiu baseando-se provavelmente no célebre livro X da *República*. Nesse texto, como se sabe, Platão acusa a poesia de possuir relação com a aparência (por ser apenas “imitação”) e não com a essência, de brincar com a “seriedade” e de mal conduzir os homens⁵¹². Platão contrapõe, desse modo, filosofia e poesia, atribuindo grande valor à primeira, conforme se pode notar neste texto:

⁵⁰⁹ NT, seção 14. P. 88 da tradução brasileira.

⁵¹⁰ *Idem*. P. 89.

⁵¹¹ NIETZSCHE, F. *O estado grego, in Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. P. 54.

⁵¹² “Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade; mas, como ainda há pouco dissemos, o pintor fará o que parece ser um sapateiro, aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma? (...) Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber

“por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia (*sic*), governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor. (...) Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia. Acrescentemos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia. Realmente, lá temos a ‘cadela a ganir ao dono’ e a ‘que ladra’ e ‘o homem superior a proferir palavras vãs’, e o ‘bando de cabeças magistras’ e os ‘que vivem subtilmente’ (*sic*), como afinal ‘vivem na penúria’ e mil outras provas da antiguidade do antagonismo entre elas”⁵¹³.

Maria da Penha Villela-Petit destaca, no artigo *Platão e a poesia na República*⁵¹⁴, que a duplicidade filósofo *versus* poeta não está exposta somente no livro X da *República*, mas também nos primeiros livros da obra, aos quais dever-se-ia atribuir mais atenção. Já nos primeiros livros, ressalta a autora, com vistas a uma melhor determinação do *justo* (que, segundo Villela-Petit, é o que está em pauta), Platão mostrava a necessidade de se discutir as afirmações dos poetas e, assim, pretendia destituí-los da autoridade de que ainda gozavam na educação e na opinião comum. A autora afirma que nesse texto não há somente a repulsa de Platão pela arte, sobretudo se pensarmos no seu elogio à música, e refuta àqueles que defendem ter sido Platão o pioneiro na crítica aos poetas, enquadrando – erroneamente – Nietzsche nesse rol:

“como notaram vários comentadores e tradutores da *República* (penso em Émile Chambry), bem como Hans-George Gadamer em sua conferência, feita em 1934, ‘Platão e os poetas’, a crítica aos poetas não era nenhuma novidade. Daí a expressão de ‘velha divergência (ou disputa)’ utilizada por Platão. Verifica-se ao mesmo tempo o quanto é errôneo lhe atribuir a origem da crítica aos poetas. E, no entanto, é o que de amiúde fazem os adversários de Platão – ou melhor, de um Platão caricatural –, com o intuito de acusá-lo, seja de algum imperdoável pendor contra a liberdade de pensamento no sentido moderno (Karl Popper), seja de um fatal desvio de onde resultou o começo do pensamento metafísico que virou as costas à grandeza do pensamento grego e do qual a crítica à ‘poesia’ seria

imitá-las” (601a-b). “(...) imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser” (602b). “Contudo não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas, com excepção (*sic*) de um escassíssimo número, isso é que é o grande perigo” (605c). PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

⁵¹³ *Idem*. 606d – 607c.

⁵¹⁴ VILLELA-PETIT, M. P. *Platão e a poesia na República*. Kriteriorn, Belo horizonte, n° 107, Jun/2003, pp. 51-57.

seguramente um sintoma. (Refiro-me aqui à interpretação de Heidegger muito marcada pelas acusações de Nietzsche)⁵¹⁵.

A crítica de Nietzsche – e não estamos aqui nos referindo absolutamente a Heidegger – não pode, entretanto, ser considerada de maneira tão unilateral. Nietzsche atribui, certamente, a Platão a condenação da poesia pelo efeito do socratismo, mas o encaixa no mesmo movimento de *esclarecimento* (*Aufklärung*) pelo qual vinha passando a poesia trágica desde os seus mais célebres tragediógrafos – Ésquilo e Sófocles, segundo o autor –, além de atribuir ao filósofo a criação de um novo gênero artístico, a saber, o romance. Villela-Petit se vale, inclusive, numa nota, de uma passagem da GM, no intuito de mostrar essa oposição absoluta entre Platão e os poetas (muito embora mencione também a ambigüidade da figura de Platão em Nietzsche). Uma pena os críticos de Nietzsche não se valerem das ricas linhas do NT, nas quais o socratismo – e toda a sua influência posterior – aparece inserido num longo movimento de mudanças profundas na forma do homem se relacionar com a vida.

O intuito de Villela-Petit em apresentar Nietzsche como aquele que estabelece uma distinção absoluta entre Platão e os poetas é sustentar uma aproximação entre o filósofo e Ésquilo, ao passo que Platão – assim como o Nietzsche aristofanesco – também teria criticado a composição de Eurípidés⁵¹⁶. O “verdadeiro” sentido da crítica platônica aos poetas estaria situado, de acordo com a autora, na seguinte reflexão:

“(...) o efeito negativo da poesia mimética só parece atingir aqueles que não têm um antídoto, que ainda não estão imunizados contra as aparências. Não se pode também excluir que Platão seja crítico em relação sobretudo a Eurípidés pelos excessos do seu teatro. E se dele remonta até Homero, que é o poeta dos poetas e tido por pai dos trágicos, não o faz antes de lhe prestar uma bela e enfática homenagem, confessando a ternura e a admiração que por ele nutria desde sua mais tenra infância (595B 9-595C 3). Só que o amor à poesia não deve impedir o filósofo de ser lúcido e de banir de sua alma aquilo que no pensamento de Homero e dos outros poetas fica muito aquém da verdade ou mesmo a deforma, como é o caso da imagem que os poemas de Homero, de Hesíodo e dos trágicos propõem dos deuses (...). O que ele denunciou foi a ambivalência em relação ao divino que subsistia nos

⁵¹⁵ VILLELA-PETIT. 2003. *Op. Cit.* P. 55.

⁵¹⁶ “Vemos outrossim que Platão não renega sistematicamente o que os poetas afirmam. Necessário é o discernimento relativo às afirmações que fazem em suas obras. Platão não hesita em recorrer aos poetas quando o que dizem se aproxima da verdade que a filosofia tem por bem buscar (...). Voltando a Ésquilo convém que nos detenhamos sobre a nota de Emile Chambry, o tradutor para o francês da *República*, na edição *Les Belles Lettres*. ‘Platão expulsa os poetas da República, mas ele se nutriu de Homero, Hesíodo, de Píndaro, Simônides e dos três grandes trágicos. Toma-lhes emprestado muitos traços que inclui no seu raciocínio como pérolas cheias de brilho. É um dos seus meios favoritos para introduzir variedade e prazer nos seus desdobramentos. Tem em particular por Ésquilo a mesma veneração que Aristófanes e como este último não poupa Eurípidés dos seus sarcasmos’”. VILLELA-PETIT. 2003. *Op. Cit.* Pp. 59-60.

trágicos e sobretudo o uso que faziam dos poetas tanto a opinião comum quanto os sofistas”⁵¹⁷.

Ora, mas é exatamente essa a crítica nietzschiana! O autor não leva até os limites a oposição Platão *versus* arte, assim como, e sobretudo, entre socratismo e arte! Nietzsche critica essa nova visão que encontra o seu auge em Sócrates, voltada para o elemento consciente, racional e que deturpa a relação que o grego antigo mantinha com a arte. Esta relação que, segundo o nosso autor, nada teria de equívoca, conforme sustentava Platão. Mas, ao mesmo tempo, Nietzsche entende que em Platão há, sim, uma nova arte, o degenerado *diálogo*. Esse artigo, além de nos trazer uma ampla visão sobre a questão de Platão e a arte, nos permite desfazer o equívoco comum – até mesmo entre os nietzschianos – de que o autor estabelece tal oposição absoluta entre socratismo e arte. Na verdade, esse é o primeiro passo para o que apresentaremos no capítulo seguinte, sobre a figura de um Sócrates musicante.

Com essa discussão, estamos aptos, pois, a concluir a crítica de Nietzsche à torção do sentido da arte trágica pelo socratismo⁵¹⁸. Na análise da seção 11, tratamos da inserção do *espectador* no palco grego, pelas mãos de Eurípides, mas também através deste, conforme na seção 12, surge um *prólogo* antes da peça e a figura do *deus ex machina* ao seu final; por fim, vem à tona o *socratismo estético*, do qual o poeta era o mais célebre disseminador. Já na presente seção, Nietzsche vai ressaltar a *mudança do herói* na nova arte: “Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica”⁵¹⁹. Além disso, há a *inserção do elemento otimista da dialética* na tragédia:

“pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês?”⁵²⁰.

Dois elementos, sustenta Nietzsche, absolutamente indispensáveis à tragédia grega antiga, não passam, agora, de elementos supérfluos: o *coro* e a *música*. O primeiro, que, de

⁵¹⁷ VILLELA-PETIT. 2003. *Op. Cit.* Pp. 68-70.

⁵¹⁸ “Aqui o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas” (NT, seção 14. P. 89 da tradução brasileira).

⁵¹⁹ *Idem. Ibidem.*

⁵²⁰ *Idem. Ibidem.*

acordo com Nietzsche, já apresentava sinais da perda de espaço já em Sófocles, caminha com “assustadora rapidez” em Eurípides, rumo ao seu aniquilamento. Já o substrato musical-dionisíaco é solapado da tragédia pela dialética otimista:

“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”⁵²¹.

Como se pode notar, a tragédia passa por uma profunda reformulação pelas mãos do socratismo – num processo que se inicia de maneira mais discreta em Sófocles, atingindo o seu ápice nas obras de Eurípides e de Platão –, e, sob tal efeito, não há mais meios para que a obra de arte trágica antiga possa subsistir:

“basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: ‘Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da ‘justiça poética’, com seu habitual *deus ex machina*”⁵²².

Desse modo, fica clara a extrema importância desta seção no contexto da apresentação nietzschiana do socratismo. O autor estabelece em linhas claras a relação entre os gregos antigos e a arte trágica, bem como de Sócrates e esta mesma arte. Muito embora o autor já tivesse tratado do socratismo nas seções 12 e 13, somente na presente seção ele apresenta a visão socrática em relação à tragédia, enquanto nas três anteriores a concepção de Eurípides foi mais privilegiada. Nietzsche ressalta que o dionisíaco na tragédia é, para Sócrates, signo de irracionalidade, incompreensibilidade, considerando somente as fábulas esópicas (tal como descreve no *Fédon*) como uma arte digna de atenção. O Sócrates da seção 14 é aquele que mantém um olhar superior em relação à arte e que afirma que a verdade não deve ser dita através da imagem, da arte, mas por meio de conceitos e do raciocínio lógico. A arte, na verdade, segundo tal visão de Sócrates apresentada por Nietzsche, nem ao menos diz a verdade. Somente à filosofia e à ciência⁵²³ cabem esta função. O Sócrates aqui apresentado é aquele que condena a arte por se dirigir àqueles que não possuem entendimento. E é nesse sentido que o autor apresenta Platão, o qual, a fim de se tornar discípulo de Sócrates, teria

⁵²¹ *Idem.* P. 90.

⁵²² *Idem.* P. 89.

⁵²³ É importante destacar que na época de Nietzsche não havia a distinção entre filosofia e ciência, que coube ao positivismo.

queimado os seus poemas, expulsado os poetas de sua concepção de cidade ideal, censurado a arte (afirmando que esta seria simulacro do simulacro, isto é, apenas aparência – imitação – de outra aparência, a *vida*), desenvolvido o *diálogo* como nova forma de arte (e, concomitantemente, gerado o protótipo do *romance*, dada a ênfase à questão moral⁵²⁴) e subjugado a arte à filosofia (numa relação que nos parece próxima àquela entre filosofia e religião na Idade Média).

Dessa maneira, Platão teria tentado ultrapassar a pseudo-realidade da realidade empírica: invertendo, segundo Nietzsche, a hierarquia entre arte e filosofia. A tragédia era, para os gregos antigos, o supra-sumo do conhecimento. Agora é a filosofia e os seus silogismos. Onde Sócrates não via, de acordo com o autor, mais maneiras de destruir a arte, ao menos a subjugava à filosofia, à razão. Sócrates se torna, assim, na visão de Nietzsche, o “herói dialético no drama platônico”⁵²⁵.

Gostaríamos de levantar um último ponto essencial no tocante ao contexto da seção 14, ainda em relação às observações anteriores. Para tanto, nos recorreremos a um fragmento de 1870/71 do autor, o qual elucida que, já no jovem Nietzsche, há um programa de filosofia a ser seguido. Nietzsche afirma: “a minha filosofia é a inversão do platonismo. Quanto mais afastado do ente verdadeiro, tanto mais belo melhor é. A vida na aparência como um objetivo” [*meine Philosophie umgedrehter Platonismus. Je weiter ob vom wahrhaft Seienden, um so reiner schönen besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel*]⁵²⁶. Dessa forma, Nietzsche afirma que, quanto mais longe de Platão, sua filosofia seria mais bem sucedida. Platão teria sido o primeiro a fazer a transvaloração (*Umwertung*), deixando a filosofia, a arte, e, por fim a vida de cabeça para baixo. Nietzsche está disposto a desfazer este equívoco, e atribui ao NT, no CI, o primeiro momento de sua transvaloração. Na verdade, conforme se segue da nossa análise, Nietzsche estaria empreendendo uma espécie de “inversão da inversão” platônica, uma vez que a primeira transvaloração teria sido feita por Platão e Nietzsche estaria “devolvendo” as coisas ao seu “lugar natural”. E tal processo nietzschiano se dá, nesse primeiro momento de suas reflexões, exatamente pela valorização da aparência na arte, outrora tão criticada por Platão.

⁵²⁴ Vale ressaltar que em Ésquilo e Sófocles havia também, de acordo com Nietzsche, uma preocupação com a questão moral. A diferença destes em relação a Eurípides e, por fim, a Platão, é que naqueles o poeta e o pensador estavam fundidos, enquanto nestes o pensador se sobrepunha ao poeta.

⁵²⁵ NT, seção 14. P. 89 da tradução brasileira.

⁵²⁶ NIETZSCHE, F. *KSA*, 7, p. 199. 7(156). 1870/71.

Sócrates é descrito na seção 15 como o *homem teórico*, uma “forma de existência antes dele inaudita”. Nietzsche dará início nesta seção ao tratamento da influência exercida pelo socratismo na cultura ocidental, provavelmente no intuito de estabelecer, de modo mais contundente, a que ponto chegou o desenvolvimento dessa nova forma de existência, pautada na razão e na *verdade* fornecida pela ciência. O homem teórico é, de acordo com Nietzsche, aquele que, assim como o artista, possui um deleite infinito com o existente, mas é protegido, por esse contentamento, “da ética prática do pessimismo e de seus olhos de Linceu, que só brilham na escuridão”⁵²⁷. Homem teórico e artista, entretanto, mantêm posturas diferentes em relação ao desvelamento da verdade:

“se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria”⁵²⁸.

Nietzsche afirma, nesse sentido, em um fragmento de 1873: “todas as mentiras são mentiras piedosas. A alegria de mentir é estética. De outro modo, só a verdade permite o prazer em si. O prazer estético é o maior, uma vez que, sob a forma de mentira, diz a verdade de uma maneira bastante geral”. Sustenta também que “a arte acolhe pois a *aparência enquanto aparência*, então *não quer enganar, é verdadeira*”. E em outro fragmento, denuncia a impossibilidade de se conhecer a verdade: “a verdade é incognoscível. Tudo o que se pode conhecer é aparência. Significação da arte enquanto aparência plausível”⁵²⁹. Ainda em um texto de 1873, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn)*, Nietzsche critica e descredencia a noção de *verdade*, afirmando que ela só é necessária na medida em que beneficia aos homens: isto é, caso uma *mentira* trouxer esses mesmos benefícios, ela terá o mesmo valor que a verdade. A faculdade dos *conceitos* nada mais seria, então, que generalizações incorretas de singularidades mais ou menos semelhantes que, se tomadas rigorosamente, serão concebidas como desiguais: “todo conceito nasce por igualação do não-igual”. Assim como generalizamos o conceito de “folha”, a partir de folhas com características individuais que as distinguem completamente, o mesmo

⁵²⁷ Vale lembrar, conforme destacamos no capítulo 1, a influência exercida pela concepção pessimista de Schopenhauer nas reflexões de Nietzsche sobre os gregos.

⁵²⁸ NT, seção 15. Pp. 92-93 da tradução brasileira.

⁵²⁹ NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2004. Fragmentos 183, 184 e 187 (verão de 1873). Pp. 83-84.

ocorreria, segundo o autor, com conceitos morais como, por exemplo, o de “honestidade”. Afirmar que um homem é honesto porque age com honestidade é, de acordo com Nietzsche, semelhante a sustentar que a folha é a causa das folhas.

Nietzsche conclui, então, que a *verdade* é

“um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu o que são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam a sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”⁵³⁰.

O autor apresenta em *Sobre verdade e mentira* as figuras do *homem racional* e do *homem intuitivo*, que podem aqui ser relacionadas diretamente com as do *homem teórico* (cujo expoente máximo é Sócrates) e do *artista* (da tragédia grega), respectivamente – das quais nos ocupamos na análise da seção 15 do NT. Nietzsche afirma que esses dois tipos de homem – o racional e o intuitivo – já estiveram lado a lado: o primeiro com medo da intuição e o segundo como que escarnecendo da abstração. De acordo com o autor, o último é tão irracional quanto o primeiro é inartístico. Mas ambos desejam ter o domínio sobre a vida:

“este [o homem racional] sabendo, através do cuidado prévio, prudência, regularidade, enfrentar as principais necessidades, aquele [o homem intuitivo], como ‘herói eufórico’, não vendo aquelas necessidades e tomando somente a vida disfarçada em aparência e em beleza como real”⁵³¹.

O homem racional não busca, segundo Nietzsche, a felicidade, mas apenas a defesa contra a infelicidade, lutando para libertar-se o mais possível da dor, enquanto o homem intuitivo, por outro lado, colhe desde logo, com as suas intuições, fora a defesa contra o mal, um constante e torrencial contentamento, entusiasmo e redenção. Este, de acordo com o autor, certamente sofre muito mais, assim como, até mesmo na felicidade, tem um caráter

⁵³⁰ NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. In *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 48. Roberto Machado explicita essa questão em *Nietzsche e a verdade*, sustentando que, para Nietzsche, a *verdade* “não é uma adequação do intelecto à realidade; é o resultado de uma convenção que é imposta com o objetivo de tornar possível a vida social; é uma ficção necessária ao homem em suas relações com os outros homens. Conclusão: o homem não necessita necessariamente a verdade: deseja suas conseqüências favoráveis. (...) o que não se aceita e não se deseja é o que é considerado nocivo: são as conseqüências nefastas tanto da mentira quanto da verdade”. Assim, desde o início, a investigação nietzschiana possui o objetivo de “mostrar que a oposição entre verdade e mentira tem uma origem moral (...). Paz, segurança e lógica estão intrinsecamente ligadas (...). É nessa perspectiva extramoral que, criticando o instinto de conhecimento e de verdade, afirma a necessidade da ilusão, isto é, ‘de não-verdades tidas como verdades’, salientando que o conhecimento verdadeiro tem o mesmo valor que a mentira, a falsidade, a ilusão, a aparência (...). Daí a perspectiva extramoral implicar uma apologia da arte”. MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. Pp. 37-38.

⁵³¹ *Idem*. Pp. 51-52.

predominantemente irracional; o outro, por sua vez, é, para Nietzsche, como uma máscara – e não um rosto humano – que não grita e nem sequer altera a voz: “se uma boa nuvem de chuva se derrama sobre ele, ele se envolve em seu manto e parte a passos lentos, debaixo dela”⁵³².

Voltando à seção 15 do NT, percebemos que Sócrates é aquele que, na visão de Nietzsche, acredita na capacidade do pensamento de não só conhecer, mas, também, de corrigir o ser. Tal é a ilusão metafísica socrática, definida pelo autor como “instinto à ciência”. Perceba-se como Nietzsche atribui à tendência socrática tamanha força, ao ponto de compará-la aos instintos⁵³³. O Sócrates de Nietzsche é o primeiro que soube não só viver, mas, sobretudo, morrer por este instinto à ciência. Mais uma vez, nota-se aqui a importância do *Sócrates moribundo* (tal como na seção 13) nas análises nietzschianas sobre o filósofo grego:

“daí a imagem do *Sócrates moribundo*, como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamental, encimar a porta de entrada da ciência, recordando a cada um a destinação desta, ou seja, a de fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada: para o que, sem dúvida, se as fundamentações não bastarem, há também de servir, no fim das contas, o *mito*, o qual acabo de designar como a consequência necessária e, mais ainda, como o propósito da ciência”⁵³⁴.

Tal avidez pelo saber “conduziu a ciência ao alto-mar, de onde nunca mais, desde então, ela pôde ser inteiramente afugentada”. Conclui, então, o nosso autor que “quem tiver tudo isso presente, junto com a assombrosamente alta pirâmide do saber hodierno, não poderá deixar de enxergar em Sócrates um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal”⁵³⁵.

Nietzsche volta a afirmar o papel da arte como antídoto por excelência contra o pessimismo prático, para, em seguida, apresentar o *otimismo teórico* de Sócrates diante deste: “em face desse pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na escrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo”⁵³⁶. O autor afirma que Sócrates, a partir dessas reflexões, ao contrário dos poetas trágicos antes de Eurípides – que

⁵³² *Idem*. P. 52.

⁵³³ Em outro fragmento de 1873, Nietzsche afirma: “não há instinto de conhecimento e da verdade, mas somente um instinto de crença na verdade, o conhecimento puro é desprovido (*sic*) [desprovido, privado] de instinto”. NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. *Op. Cit.* Fragmento 180 (verão de 1873). P. 82.

⁵³⁴ NT, seção 15. Pp. 93-94 da tradução brasileira.

⁵³⁵ NT, seção 15. P. 94 da tradução brasileira.

⁵³⁶ NT, seção 15. P. 95 da tradução brasileira.

entendiam a arte como remédio diante do horror da existência –, definiu suas principais metas:

“penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões”⁵³⁷.

Tais metas foram consideradas por Sócrates como *ensináveis*, signo de sua ânsia pelo conhecimento ilimitado, segundo Nietzsche:

“quem experimentou em si próprio o prazer de um conhecimento socrático e percebe como este procura abarcar, em círculos cada vez mais largos, o mundo inteiro dos fenômenos, não sentirá daí por diante nenhum aguilhão capaz de incitá-lo à existência com maior ímpeto do que o desejo de completar essa conquista e de tecer a rede com firmeza impenetrável. A alguém que esteja com tal disposição de espírito o Sócrates platônico há de aparecer então como mestre de uma forma totalmente nova da ‘serenojovialidade grega’ e felicidade de existir, forma que procura descarregar-se em ações e que vai encontrar tais descargas sobretudo em influências maiêuticas e educativas sobre jovens nobres, com o fito de produzir finalmente o gênio”⁵³⁸.

Nisso constituiu o delírio socrático da ciência, segundo o autor: o delírio de que a ciência é capaz não só de compreender o ser humano, mas também, e sobretudo, de corrigi-lo. E nessa semente da ciência não está, de acordo com Nietzsche, a *razão* (no sentido da faculdade que busca as essências, a “coisa em si”), mas tão-somente a *ilusão*. Logo, o homem teórico Sócrates é impelido por um delírio da onipotência da razão à ilusão. Terá esse caminho alguma possibilidade de reparação?

III.4 – Sabedoria e ciência em conflito

A oposição entre arte e ciência não está presente, contudo, somente nas linhas do NT que acabamos de nos deter. É indispensável salientar, conforme sustenta Roberto Machado em *Nietzsche e a verdade*, que “essa crítica é sempre retomada por Nietzsche, impondo-se como tema constante, malgrado as diferenças conceituais que servem para formulá-lo”⁵³⁹. Referimo-nos ao conjunto de fragmentos posteriores ao NT e publicados postumamente sob o título de *O livro do filósofo*⁵⁴⁰ – sobretudo ao texto *A ciência e a sabedoria em conflito*, de

⁵³⁷ *Idem. Ibidem.*

⁵³⁸ *Idem. Ibidem.*

⁵³⁹ MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. P. 35.

⁵⁴⁰ NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2004. Esta é a única tradução brasileira que localizamos desse livro. É necessário ressaltar, mais uma vez, que este

1875, que retomam essa mesma problemática da relação entre arte e conhecimento. Vale destacar que a crítica nietzschiana à ciência presente nesses fragmentos não é mais em vista de uma metafísica de artista – conforme vimos no NT, mas a partir do conceito de “instinto de conhecimento”. No supracitado fragmento 180, de 1873, vimos que Nietzsche havia defendido não haver relação entre instinto e conhecimento, na medida em que o conhecimento puro seria desprovido, privado de instinto:

“o que Nietzsche pretende então é ressaltar que o conhecimento não faz parte da natureza humana, ou melhor, não está no mesmo nível que os instintos e que não é possível dizer, por exemplo, como Aristóteles no início da *Metafísica*, que todos os homens desejam naturalmente conhecer (...). Quando afirma não haver instinto de conhecimento, ele quer salientar que não se deve definir o homem pelo conhecimento ou o conhecimento como o valor principal do homem porque os instintos são mais fundamentais do que o conhecimento”⁵⁴¹.

Desse modo, ressalta Machado, o instinto de conhecimento é, para Nietzsche, nada mais que um instinto de *crença* na verdade, conforme o filósofo ressaltou nos fragmentos 177 e 180. Os instintos teriam se tornado *fracos* com a ascensão do socratismo:

“depois de Sócrates não existe mais bem comum para salvar, surge a ética individualista, para salvar os *indivíduos*. O instinto de conhecimento sem medida e sem discernimento, contando com uma retaguarda histórica, é um indício de que vida envelheceu: há o grande perigo de que os indivíduos se tornem vis, por este motivo é que seus interesses se ligam fortemente aos objetos de conhecimento, sejam eles quais forem. Os instintos comuns enfraqueceram-se tanto que não mais reprimem o indivíduo (...). Recebemos agora uma forma de vida superior, que tem a arte ao fundo como cenário – isso traz como consequência imediata um instinto de conhecimento mais rigoroso ou em uma palavra: *a filosofia*”⁵⁴².

Já vimos no texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* que Nietzsche critica as noções de verdade e de instinto de conhecimento, estabelecendo uma relação explícita entre verdade e moral e entre verdade e sociedade. Uma perspectiva extra-moral, o seu maior objetivo, seria aquela que superasse as noções de verdade e mentira, por meio de uma apologia da arte: nesta, a vida seria afirmada através da aparência. É assim que Nietzsche contrapõe arte e ciência, não em termos de verdade ou falsidade, mas pelo conflito de *forças* que ocorre entre elas, conforme ressalta Machado:

texto não foi organizado por Nietzsche para a publicação, tendo esta ocorrido apenas postumamente. Não queremos nos utilizar dos presentes fragmentos como “um” texto, mas como um conjunto de textos de períodos distintos e que foram reunidos apenas para a publicação. Isto é, não esperamos qualquer “unidade” ou “organicidade” entre eles. A nossa utilização é aqui, como salientamos, a de mostrar como a problemática entre arte e conhecimento continua no pensamento posterior ao NT. É realmente lamentável, deve-se destacar, que textos tão importantes do autor estejam dispostos em uma tradução com inúmeros erros de digitação (perceba-se que nos utilizamos da 6ª edição!), alguns de vernáculo e também de entendimento do texto de Nietzsche.

⁵⁴¹ MACHADO, R. 1985. *Op. Cit.* Pp. 35-36.

⁵⁴² NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo. Op. Cit.* Fragmento 25, de 1872 (outono-inverno). Pp. 3-4.

“utilizando o procedimento de inversão tão caro a Nietzsche, poder-se-ia dizer que enquanto a ‘mentira’ da ciência seria querer encontrar a verdade do mundo como outra coisa que não a aparência, a ‘verdade’ da arte é acreditar na imagem como imagem, na aparência como aparência. Ou, em outros termos, enquanto ‘a humanidade tem no conhecimento um belo meio de perecer’, a superioridade da arte sobre a ciência é não opor verdade e ilusão, é afirmar integralmente a vida. Nessa propriedade de afirmação ou de negação da vida se encontra o essencial da reflexão nietzschiana sobre a relação entre arte e ciência, que se faz não na perspectiva da verdade e da falsidade, mas na perspectiva da força. O antagonismo entre arte e ciência é um antagonismo de forças. A força da arte é a afirmação da vida, que é totalmente incompatível com a negatividade que caracteriza a ciência”⁵⁴³.

Nietzsche afirma a força da arte, em contraposição à ineficiência do conhecimento, no prefácio *O pathos da verdade*. A sabedoria da arte consistiria exatamente em apresentar ao homem o fato de que ele está condenado eternamente à inverdade, afirmando a superioridade da natureza em relação à ilusão do conhecimento racional, filosófico-socrático:

“seria esse o destino do homem, se ele fosse um animal que busca conhecer; a verdade o levaria ao desespero e ao aniquilamento, a verdade de estar eternamente condenado à inverdade. Ao homem, entretanto, convém a crença na verdade alcançável, na ilusão que se aproxima de modo confiável. Será que ele não vive propriamente por meio de um engano constante? Será que a natureza não lhe faz segredo de quase tudo, mesmo do que está mais próximo, por exemplo de seu próprio corpo, do qual só possui uma consciência fantasmagórica? Ele está aprisionado nessa consciência, e a natureza jogou fora a chave (...). ‘Deixem-no agarrar-se’, grita a arte. ‘Acordem-no’, grita o filósofo, no *pathos* da verdade. Mas ele mesmo mergulha em um sono mágico ainda mais profundo, enquanto acredita estar sacudindo aquele que dorme – talvez sonhe então com ‘idéias’ ou com a imortalidade. A arte é mais poderosa que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas, como última meta, – o aniquilamento –”⁵⁴⁴.

É nesse sentido que devemos contrapor a *sabedoria (Weisheit)* da tragédia grega (que possui o poder de transfiguração do horrível e, exatamente por esse motivo, deseja a vida) à *ciência (Wissenschaft)* disseminada pelo socratismo (ilusória e que, ainda que perceba o lado horrível da vida, deseja o seu aniquilamento), expostas outrora no NT. Basta-nos recordar as descrições das obras de Ésquilo e de Sófocles na seção 9, autores que, segundo Nietzsche, nos apresentam a *sabedoria* da tragédia⁵⁴⁵ e como o socratismo difunde uma nova postura em

⁵⁴³ MACHADO, R. 1985. *Op. Cit.* P. 40.

⁵⁴⁴ NIETZSCHE, F. *O pathos da verdade*. In *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. Pp. 29-30.

⁵⁴⁵ Oswaldo Giacóia afirma no artigo *O Édipo e a tragédia em Freud e Nietzsche* que, para Nietzsche – ao contrário de Freud, não há pecado na ação de Édipo. A sua miséria em *Édipo rei* não é infâmia, mas triunfo, e o seu silêncio em *Édipo em Colono* é *sabedoria*: aquele delírio da onipotência da *razão* teria se sublimado em santidade e doçura. O incestuoso parricida torna-se sábio resignado, *purificado pela força do sofrimento*. A sua ânsia pelo conhecimento não lhe conduziu a outro lugar senão à percepção da *impotência humana* diante do mundo e da imensurável força da *natureza* diante do *conhecimento*. Cf. GIACÓIA JÚNIOR, O. *O Édipo e a Tragédia em Freud e Nietzsche*. Revista *Natureza Humana*, v. 08, p. 135-150, 2006.

relação à vida, pela valorização do elemento *racional*, tal como se dá na análise nietzschiana das seções 11 à 15: o “saber que nada sabe” socrático é aqui reafirmado por Nietzsche como um efetivo *nada saber* – isto é, um nada saber em relação à rica tragédia grega antiga, e não como o primeiro passo para o desenvolvimento da filosofia do autor grego⁵⁴⁶.

No conjunto de fragmentos que compõem *Ciência e a sabedoria em conflito*, encontramos uma rica discussão a esse respeito. A influência de Sócrates, descrita a partir da visão nietzschiana de uma nova forma de sabedoria, está presente no fragmento 196:

“que se leia Schopenhauer e que se pergunte por quê faltou aos Antigos uma tal liberdade e uma tal profundidade de visão – deveriam ter tido uma? Eu não vejo assim. Eles perderam a ingenuidade por causa de Sócrates. Seus mitos e suas tragédias são muito mais sábios que as éticas de Platão e Aristóteles; e seus *estóicos* ou seus *epicuristas* são pobres em comparação aos poetas e aos homens de Estado anteriores.

A influência de Sócrates:

1. Destruíu a ingenuidade do julgamento ético.
2. Reduziu a ciência a nada.
3. Não tinha nenhum senso de arte.
4. Tirou o indivíduo de seu vínculo histórico.
5. Encorajou a indiscrição dialética e a tagarelice.”⁵⁴⁷.

Deve-se ater à descrição de Sócrates como aquele que “reduziu a ciência a nada”: a noção de ciência é, na verdade, de acordo com Nietzsche, deturpada por Sócrates, aliando-a ao conhecimento racional. Ao que tudo indica, há nessa visão do autor, uma ciência antes de Sócrates, mas com sentido absolutamente diferente, não relacionada ao conhecimento, e sim à sabedoria dos tragediógrafos antigos. É assim, pois, que Nietzsche entende a sabedoria dos antigos:

“neles não existe ‘a infame pretensão à felicidade’, como a partir de Sócrates. Seu estado de alma não é o centro em torno do qual tudo gira, e não é sem perigo que refletimos sobre isso (...). Também eles não tagarelavam, não praguejavam tanto e não escreviam (...). *Comparação* da filosofia arcaica com a dos pré-socráticos.

1. A mais antiga está aparentada com *a arte*, sua solução do enigma universal freqüentemente deixa-se inspirar pela arte.
2. Ela *não* é a negação da *outra* maneira de viver mas, *como* uma flor rara, *surge* daí; exprime-lhe os segredos (Teoria – prática).
3. Ela *não* é *tão individualmente eudemonista*, está desprovida da infame pretensão à felicidade.

⁵⁴⁶ Vale lembrar as palavras de Nietzsche em ST sobre a “sabedoria” socrática: “‘Sabedoria consiste em saber’; e ‘não se sabe nada que não se possa exprimir e com que não se possa convencer os outros’. Esse é aproximadamente o princípio daquela estranha atividade missionária de Sócrates. (...) esse socratismo aparece como um mundo inteiramente invertido (...). O socratismo deprecia o instinto e, com isso, a arte. Ele nega a sabedoria justamente onde ela está em seu reino mais próprio”. NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 82-83.

⁵⁴⁷ NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo. Op. Cit.* Fragmento 196, de 1875. Pp. 92-93.

4. Estes filósofos arcaicos mostram eles próprios em sua vida uma sabedoria superior e não a virtude friamente prudente. Seu gênero de vida é mais rico e mais complexo, os socráticos simplificam e banalizam⁵⁴⁸.

Platão é descrito no fragmento subsequente como aquele que foi desordenado por Sócrates, passando a admirar a sua forma de lidar com a vida. Nietzsche reafirma, desse modo, que se deveria buscar o verdadeiro sentido trágico dos gregos antigos e sustenta que a sabedoria destes consistia exatamente em compreender o mundo a partir do *sofrimento*. No fragmento 195 o autor descreve o processo que vai de Tales, Anaximandro, Heráclito, Parmênides, Anaxágoras, Empédocles e Demócrito até Sócrates e Platão: a Sócrates restaria afirmar “nada mais me resta a não ser eu mesmo; a angústia por si mesmo torna-se a alma da filosofia”, enquanto Platão empreende a tentativa de “pensar tudo até o fim e de ser o redentor”⁵⁴⁹. O destruidor do mundo dos antigos torce a relação deste com a vida:

“estes filósofos [pré-socráticos] demonstram a vitalidade desta civilização que produz seus próprios *corretivos*. *Como esta época se extinguiu?* De uma maneira *pouco natural*. Onde se encontram pois os germes da corrupção? *A fuga dos melhores, afastando-se do mundo* foi uma grande desgraça. A partir de Sócrates: o indivíduo se toma muito a sério de uma só vez”⁵⁵⁰.

Um fragmento de 1875 é, no entanto, aquele que apresenta de maneira mais explícita a contraposição entre a ciência e a sabedoria:

“a ciência (...) aparece:

1. Quando os deuses não são considerados bons. Grande vantagem em conhecer o que quer que seja solidamente.
2. O egoísmo impele o indivíduo, em certas profissões, como a navegação, a procurar seu interesse por meio da ciência.
3. Qualquer coisa para as pessoas distintas, que dispõem de lazer. Curiosidade.
4. No fôlego vaivém das opiniões do povo, o indivíduo deseja um fundamento mais firme.

(...) A sabedoria se mostra:

1. Na generalização ilógica e na pressa de saltar às últimas conclusões.
2. Na relação destes resultados com a vida.
3. Na importância absoluta que se atribui à alma. Apenas uma coisa é urgente.

O socratismo é *primeiro* sabedoria pelo fato de levar a alma a sério. *Em segundo*, ciência enquanto crença e ódio à generalização ilógica. Em terceiro uma *singularidade* pelo fato de exigir um conduta consciente e correta logicamente. Desta maneira prejudica a ciência e a vida ética”⁵⁵¹.

É dessa forma, sustenta Nietzsche no fragmento 189 (de acordo com a tradução brasileira), que Sócrates destrói o mito grego, na aspiração por “algo mais seguro”, mesma

⁵⁴⁸ *Idem*. Fragmento 193, de 1875. Pp. 88-89.

⁵⁴⁹ *Idem*. Fragmento 195, de 1875. P. 91.

⁵⁵⁰ *Idem*. Fragmento 192, de 1875. P. 88.

⁵⁵¹ *Idem*. Fragmento 188, de 1875. P. 85.

postura que o filósofo grego manteve diante da música da tragédia antiga, enaltecida por Nietzsche a partir da menção à lírica, no fragmento 190. Ésquilo, de acordo com o fragmento 199, foi aquele que lutou sozinho contra essa onda de racionalidade que já se mostrava em seu tempo: “Ésquilo viveu e combateu em vão: veio muito tarde. É o que há de trágico na história grega: os *maiores*, como Demóstenes, vieram muito tarde para reerguer o povo. Ésquilo promoveu uma elevação do espírito grego que se extinguiu com ele”⁵⁵². Nietzsche contrapõe claramente a ciência disseminada pelo socratismo ao mundo dos deuses antigos – da “sabedoria ilógica” concernente ao seu mundo, aliando-a às noções de interesse, de praticidade e de “fundamento mais firme” – esta que nada mais era, segundo o autor, que ilusória, pois, se havia um fundamento realmente firme, este seria encontrado na tragédia antiga.

A fim de melhor esclarecer tal visão de Nietzsche, voltemos ao conjunto de fragmentos intitulado *O último filósofo. Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento*, de 1872, que inicialmente comporia também o *Livro do filósofo*. No fragmento 31 (de acordo com a tradução brasileira), Nietzsche afirma que os filósofos gregos mais antigos teriam dominado o “instinto de conhecimento”, não dando brechas à sua influência. A partir de Sócrates, sustenta o autor, esse controle teria escapado pouco a pouco das mãos, obtendo o instinto de conhecimento êxito jamais visto. Nietzsche propõe a arte, no fragmento 33, como única possibilidade de cura para tal civilização do conhecimento. O modelo de civilização a ser seguido com essa proposta é, conforme o fragmento 46, a dos gregos, na qual a arte domina o instinto de conhecimento:

“em todos os instintos peculiares aos gregos mostra-se uma *unidade dominante*, que denominamos *Vontade* helênica. Cada um destes instintos procura existir independentemente até o infinito. Os filósofos antigos pretendem construir o mundo a partir de tais instintos. A civilização de um povo revela-se na *unificação dominante dos instintos deste povo*: a filosofia domina o instinto de conhecimento, a arte domina o instinto das formas e o êxtase, o *Agape (sic)* domina o *Eros* etc.”⁵⁵³.

Ao socratismo, que se seguiu à tal era de extrema valorização da arte, resta estabelecer uma postura hostil e teórica em relação a ela, conforme ressalta o autor no fragmento 57. A dívida que, segundo o autor, as escolas socráticas mantinham em relação à arte, é substituída por uma tendência à verdade, absolutamente socrática: “a *tendência à verdade* é uma aquisição infinitamente lenta para a humanidade. Nosso sentimento histórico é algo de

⁵⁵² *Idem*. Fragmento 199, de 1875. P. 97.

⁵⁵³ *Idem*. Fragmento 46, de 1872 (outono-inverno). P. 12.

totalmente novo para o mundo. Poderá ser possível que venha oprimir totalmente a arte. A enunciação da *verdade a qualquer custo é socrática*⁵⁵⁴. Essa propensão socrática ao conhecimento teórico gera um otimismo próprio à lógica, “que intoxica e falsifica tudo progressivamente”. A lógica como orientadora única, defende Nietzsche, “conduz à mentira: pois ela não é a única orientadora”⁵⁵⁵. O autor reafirma, desse modo, o caráter ilusório concernente à *ciência*, ao passo que a arte seria a única a nos conduzir à verdadeira *sabedoria*:

“ser absolutamente verdadeiro – prazer esplêndido e heróico para o homem em uma *natureza* mentirosa! Mas isto é apenas *muito relativamente possível!* É trágico! É o *problema trágico* de Kant. A arte recebe agora uma *dignidade* totalmente *nova*. As ciências, em compensação, decaíram um grau. *Veracidade da arte*: agora é a única a ser sincera. Assim nós retornamos por um grande desvio ao comportamento *natural* (o dos gregos). Provou-se que é impossível construir uma civilização baseada no saber”⁵⁵⁶.

É assim, pois, como ressaltamos, que Nietzsche constrói uma nova oposição entre arte e ciência, não mais em termos de uma metafísica de artista, mas por meio de uma crítica à noção de instinto de conhecimento:

“o *filósofo do conhecimento trágico*. Domina o instinto de conhecimento, mas não por meio de uma nova metafísica. Não estabelece nenhuma crença nova. Sente tragicamente que perdeu o campo da metafísica, todavia o torvelinho enovelado das ciências não pode satisfazê-lo. Trabalha para construir uma vida *nova*: restabelece os direitos da arte. O filósofo do *conhecimento desesperado* é conduzido a uma ciência cega: o saber a qualquer custo”⁵⁵⁷.

O intuito geral da filosofia de Nietzsche, isto é, o valor que era atribuído à arte, não parece, contudo, ter sido afetado por essa nova orientação de seu pensamento: “não se pode *demonstrar* nem o sentido metafísico, nem o sentido ético, mas o sentido estético da existência”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ *Idem*. Fragmento 70, de 1872 (outono-inverno). P. 24.

⁵⁵⁵ *Idem*. Fragmento 72, de 1872 (outono-inverno). P. 25.

⁵⁵⁶ *Idem*. Fragmento 73, de 1872 (outono-inverno). Pp. 25-26.

⁵⁵⁷ *Idem*. Fragmento 37, de 1872 (outono-inverno). P. 8.

⁵⁵⁸ *Idem*. Fragmento 83, de 1872 (outono-inverno). P. 29.

III.5 – O problema de Sócrates.

Nietzsche afirma, em seu comentário ao *Crepúsculo dos ídolos* no EH:

“nada existe de mais substancial, mais independente, mais demolidor – de mais malvado. Querendo-se rapidamente fazer uma idéia de como antes de mim tudo estava de cabeça para baixo, comece-se por este livro. O que no título se chama *ídolo* é simplesmente o que até agora se denominou verdade. *Crepúsculo dos ídolos* – leia-se: adeus à velha verdade”⁵⁵⁹.

Pois bem. O *Crepúsculo dos ídolos* (doravante CI)⁵⁶⁰, considerado pelo próprio Nietzsche simultaneamente introdutório e substancial em relação ao que se denominava como “ídolo” (“há mais ídolos do que realidades no mundo”, afirma o autor no “prólogo” do CI⁵⁶¹) ou, ainda, “verdade”, trata dos principais temas da filosofia do autor – dentre eles e, sobretudo, de Sócrates, ao qual é dedicado um capítulo inteiro: “O problema de Sócrates”, como Nietzsche o intitula, é a análise mais vasta do autor sobre o filósofo grego desde o NT. E o autor não poupa a Sócrates, sustentando uma visão ainda mais ácida em relação à sua influência na posteridade. Sócrates, como indica o próprio título do capítulo, é aqui apresentado como um problema, isto é, Nietzsche analisa o problema que o filósofo teria causado à humanidade, com uma nova perspectiva em relação àquela outrora exposta no NT – que, em grande medida, segue em coerência com as linhas da obra inaugural do autor, mas, sobretudo, estabelece uma nova crítica, formulada sob a óptica de sua filosofia da maturidade. Sabedoria e ciência, arte e racionalidade, gregos (antigos) e modernos (entenda-se “pós-socráticos”) voltam a ser aqui contrapostos pelo autor: “de uma vez por todas, muitas coisas eu *não* quero saber. – A sabedoria traça limites também para o conhecimento”⁵⁶².

Não pretendemos tecer uma análise em seqüência das 12 seções que aparecem nesse capítulo, mas de acordo com os temas principais que delas desejamos destacar. A seção 1, pela qual iniciamos, trata da desvalorização da vida, típica daqueles que são considerados sábios pela humanidade, sobretudo pelos “grandes sábios” e, dentre eles, Sócrates: para eles, “*ela* [a vida] *não vale nada*... Sempre, em toda parte, ouviu-se de sua boca o mesmo tom – um

⁵⁵⁹ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém de torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 99. Vale lembrar também das palavras do autor no “prólogo”: “eu não construo novos ídolos; os velhos que aprendam o que significa ter pés de barro. *Derrubar ídolos* (minha palavra para ‘ideais’) – isto sim é o meu ofício”. (P. 18).

⁵⁶⁰ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁵⁶¹ NIETZSCHE, F. CI. Prólogo, p. 7 da tradução brasileira.

⁵⁶² NIETZSCHE, F. CI. I, p. 10 da tradução brasileira.

tom cheio de dúvida, de melancolia, de cansaço da vida, de resistência à vida”⁵⁶³. É nesse sentido que Nietzsche, assim como no supracitado aforismo 340 da GC, retoma as palavras finais de Sócrates, tal como narradas no *Fédon*: “até mesmo Sócrates falou, ao morrer: ‘Viver significa há muito estar doente: devo um galo a Asclépio, o salvador’. Mesmo Sócrates estava farto”⁵⁶⁴. Note-se, mais uma vez, a importância do Sócrates moribundo para o autor. As palavras finais do filósofo grego são aqui narradas como signo do *ascetismo* de sua filosofia, da vida como preparação para a morte. Esses sábios, acrescenta Nietzsche, devem ser colocados em xeque: “esses mais sábios de todos os tempos, é preciso observá-los de perto! Talvez todos eles já não tivessem firmeza nas pernas? Fossem tardios? titubeantes? *décadents*?”⁵⁶⁵.

É assim, pois, que os sábios são apresentados na seção 2: como figuras da *décadence* moderna. Sócrates e Platão, afirma o autor, já haviam sido apresentados no NT como “sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega, como pseudogregos, antigregos”. Eles teriam errado, de acordo com Nietzsche, ao querer atribuir valor à vida. Cometeram, desse modo, o maior dos equívocos, pois “o valor da vida não pode ser estimado”. Seriam essas figuras realmente dignas da designação “sábias”?

“Esses mais sábios dos homens, em alguma coisa coincidem *fisiologicamente*, para situar-se – ter de situar-se – negativamente perante a vida. Juízos, juízos de valor acerca da vida, contra ou a favor, nunca podem ser verdadeiros, afinal; eles têm valor apenas como sintomas, são considerados apenas como sintomas – em si, tais juízos são bobagens (...). – Que um filósofo enxergue no *valor* da vida um problema é até mesmo uma objeção contra ele, uma interrogação quanto à sua sabedoria, uma não-sabedoria. – Como? Todos esses grandes sábios – eles não teriam sido apenas *décadents*, não teriam sido nem mesmo sábios?”⁵⁶⁶.

Ainda no mesmo sentido das seções iniciais, pode-se destacar a seção 12, que fecha esse capítulo, em que Sócrates é descrito como aquele que considerava a vida uma doença, da qual ele deveria se safar a qualquer custo: “(...) Sócrates *queria* morrer: – não Atenas, mas *ele* deu a si veneno, ele forçou Atenas ao veneno... ‘Sócrates não é um médico’, disse para si em voz baixa, ‘apenas a morte é médico aqui... Sócrates apenas esteve doente por longo tempo...’”⁵⁶⁷.

⁵⁶³ NIETZSCHE, F. CI. II, seção 1, p. 17 da tradução brasileira.

⁵⁶⁴ *Idem. Ibidem.*

⁵⁶⁵ *Idem. Ibidem.*

⁵⁶⁶ NIETZSCHE, F. CI. “O problema de Sócrates”, seção 2, p. 18 da tradução brasileira.

⁵⁶⁷ *Idem.* seção 12, p. 23 da tradução brasileira.

Ora, a descrição de Sócrates nas seções 1, 2 e 12 do CI como aquele que menospreza a vida em prol de um ideal, que a considera uma doença e que se prepara na vida para a morte, é bastante semelhante às análises de Nietzsche sobre os *ideais ascéticos* na GM, sobretudo na terceira dissertação. Na *Tentativa de autocrítica*, prefácio tardio ao NT, Nietzsche apresentara a sua repulsa aos ideais ascéticos do cristianismo, indicando, 14 anos após a publicação da sua obra inaugural, a direção que se deveria seguir na leitura desta;

“por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor’ vida. O ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao ‘sabá dos sabás’ – tudo isso, não menos do que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer *somente* valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma ‘vontade de declínio’, pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida (...)”⁵⁶⁸.

O cristianismo não apresenta aqui relação clara com o socratismo, mas, se pensarmos na crítica nietzschiana ao ascetismo, localizaremos o início desse embate já no NT, pela própria descrição por Nietzsche do filósofo grego. Contra esses ideais ascéticos, ressalta Nietzsche, apresentou-se o verdadeiro anticristo, Dionísio: “não sou, por exemplo, nenhum bicho-papão, nenhum monstro moral – sou até mesmo uma natureza oposta à espécie de homem que até agora se venerou como virtuosa (...). Sou um discípulo do filósofo Dionísio, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo”⁵⁶⁹.

Mas é na *Genealogia da moral* que esse tema possui destaque absoluto. Neste texto de 1887, Nietzsche apresenta claramente a oposição entre *instintos* e *cultura* e deixa claro, na primeira frase do prólogo, a sua crítica aos sábios de então: “nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo”⁵⁷⁰. Ainda no prólogo, Nietzsche admite que o livro se trata de uma resposta aos ideais ascéticos da filosofia schopenhaueriana, aos quais ele pretende combater. O que nos interessa aqui é situar a origem

⁵⁶⁸ NIETZSCHE, F. *Tentativa de autocrítica*. In *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Pp. 19-20.

⁵⁶⁹ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém de torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Prólogo, seção 2, P. 99.

⁵⁷⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polémica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Prólogo, seção 1. P. 7.

desses ideais – ora apresentados como cristãos, ora como schopenhauerianos (e este nada mais seria que um cristão, segundo Nietzsche) – na sua figura por excelência, a saber, Sócrates⁵⁷¹. Na primeira dissertação, Nietzsche, de maneira poética, havia convidado aos leitores – na célebre seção 14 – a “descer o olhar sobre o segredo de como se *fabricam ideais* na terra”⁵⁷². A sua preocupação em combater tais ideais reaparece na seção 7 da segunda dissertação, em que o autor critica o pessimismo schopenhaueriano:

“com tais pensamentos, diga-se de passagem, não pretendo em absoluto fornecer água para os moinhos dissonantes e rangentes dos nossos pessimistas cansados da vida; pelo contrário, deve ser expressamente notado que naquela época, quando a humanidade não se envergonhava ainda de sua crueldade, a vida na terra era mais contente do que agora, que existem pessimistas”⁵⁷³.

É na terceira dissertação, contudo, a mais importante da obra no nosso intento, que o autor se debruça sobre o tema. Nietzsche começa definindo os ideais ascéticos como uma necessidade humana de procurar por *objetivos*: “no fato de o ideal ascético haver significado tanto para o homem se expressa o dado fundamental da vontade humana, o seu *horror vacui* [horror ao vácuo]: *ele precisa de um objetivo*”⁵⁷⁴. Mais especificamente, o objetivo de um ideal ascético seria o de dar *sentido* ao sofrimento, conforme o autor conclui, já na última seção:

“o ideal ascético significa precisamente isto: que algo *faltava*, que uma monstruosa *lacuna* circundava o homem – ele não sabia justificar, afirmar a si mesmo, ele *sofria* do problema do seu sentido (...). O homem, o animal mais corajoso e mais habituado ao sofrimento, *não* nega em si o sofrer, ele o *deseja*, ele o procura inclusive, desde que lhe seja mostrado um *sentido*, um *para quê* no sofrimento (...). – e o ideal ascético *lhe ofereceu um sentido!*(...) Nele o sofrimento era *interpretado*; a monstruosa lacuna parecia preenchida; a porta se fechava para todo nihilismo suicida. (...) esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isto significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma *vontade!*... E, para repetir em conclusão o que afirmei no início: o homem preferirá ainda *querer o nada a nada querer*...”⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ O intuito de Nietzsche na GM é, sem dúvida, o de entender o *significado* dos ideais ascéticos, e não a sua *origem*. Mas a nossa tarefa, que se foca na figura de Sócrates, é a de apontar a origem desses ideais, de acordo com a visão nietzschiana, no filósofo grego.

⁵⁷² *Idem*. I, seção 14. P. 37.

⁵⁷³ *Idem*. II, seção 7. P. 56.

⁵⁷⁴ *Idem*. III, seção 1. P. 87.

⁵⁷⁵ *Idem*. III, seção 28. Pp. 148-149

Após analisar se se poderia buscar o significado dos ideais ascéticos na arte, tarefa da qual se ocupa entre as seções 2 e 5 – e concluir que não seria possível –, Nietzsche situa a origem da defesa schopenhaueriana desses ideais na noção kantiana de *desinteresse* na arte, conforme a seção 6. O sentido dos ideais ascéticos deveria, pois, ser buscado na filosofia e, sobretudo, numa análise genealógica da moral, e é isso que o autor busca entre as seções 7 e 22. Deve-se destacar, em primeiro lugar, a relação estabelecida pelo autor entre a filosofia e a sensualidade, atribuindo à interpretação desta a origem de todo ideal ascético. Sócrates, o único dos “grandes filósofos” a se casar, o teria feito exatamente por *ironia*: “um filósofo casado é coisa de *comédia*, eis minha tese; e aquela exceção, Sócrates – o malicioso Sócrates parece ter-se casado *ironice* [por ironia], justamente para demonstrar essa tese”⁵⁷⁶. Adiante, na seção 8, ele reafirma esse significado dos ideais ascéticos.

Se a principal meta dos ideais ascéticos é o combate à sensualidade, seria necessário estabelecer, segundo o autor, a origem da união entre esses e a filosofia. É o que o autor discute na seção 10:

“a atitude à parte dos filósofos, caracteristicamente negadora do mundo, hostil à vida, descrente dos sentidos, dessensualizada, e que foi mantida até a época recente, passando a valer quase como a *atitude filosófica em si* – ela é sobretudo uma consequência da precariedade de condições em que a filosofia surgiu e subsistiu: na medida em que, durante muitíssimo tempo, *não teria sido absolutamente possível* filosofia sobre a terra sem o invólucro e disfarce ascético, sem uma auto-incompreensão ascética. Expresso de modo vivo e evidente: o *sacerdote ascético* serviu, até a época mais recente, como triste e repulsiva lagarta, única forma sob a qual a filosofia podia viver e rastejar...”⁵⁷⁷.

É, contudo, na seção 13, que Nietzsche mais se aproxima da descrição do socratismo enquanto ideal ascético, ou enquanto origem dos ideais ascéticos – isso, sobretudo, se levamos em conta a análise do autor nas seções 11 à 15 do NT: “está claro que uma contradição como a que se manifesta no asceta, ‘vida *contra* vida’, é, considerada fisiologicamente, não mais psicologicamente, simplesmente um absurdo. (...) o *ideal ascético nasce do instinto de cura e proteção de uma vida que degenera*”⁵⁷⁸.

Desse modo, na seção 11, em que Nietzsche descreve o filósofo como sacerdote ascético, se aproxima bastante da visão que o autor estabelece sobre Sócrates no NT (e não só nele), sobretudo quando se trata do *Fédon*. Isso vale também para as seções 13, 14 e 15, nas

⁵⁷⁶ *Idem.* III, seção 7. P. 97.

⁵⁷⁷ *Idem.* III, seção 10. P. 105.

⁵⁷⁸ *Idem.* III, seção 13. P. 109.

quais o sacerdote ascético é descrito como um doente que cuida de doentes, estabelecendo, por fim, entre as seções 16 e 19, a relação entre os doentes e o ressentimento: o sacerdote é, em suma, aquele que transforma, nos doentes, a noção de *ressentimento* em *culpa*, e a noção de *culpa* em *pecado*.

O nosso intuito nessa breve retomada dos textos da GM não foi, claramente, discutir minuciosamente sobre os ricos temas de que se trata, mas apontar para uma possível continuidade entre o que Nietzsche havia descrito acerca de Sócrates e do socratismo, ainda no NT, e o que o autor sustenta nos seus últimos textos, sob uma nova óptica – da *moral*. Não acreditamos que se possa estabelecer uma divisão estrita em três períodos do autor, sobretudo se analisamos o conjunto de sua obra. E o tema do socratismo, tal como apresentamos, é um dos fortes indícios dessa visão: se pensamos no questionamento nietzschiano acerca do significado dos ideais ascéticos, conforme a exposição do autor na GM – mas também no CI, perceberemos que as próprias obras anteriores do filósofo – sobretudo o NT – já a haviam indicado pela descrição daquele fenômeno de *esclarecimento*, do qual Sócrates é o seu máximo expoente e, sobretudo, o introdutor de uma nova concepção acerca da vida.

Voltemos ao CI e à descrição de Sócrates nas seções do capítulo “o problema de Sócrates”. A seção 3 menciona a origem plebéia de Sócrates e a desenvolve a partir da descrição de sua *feiúra*. A privação de beleza do filósofo grego nada mais seria, para Nietzsche, que a imagem de sua decadência:

“com bastante frequência, a feiúra é a expressão de um desenvolvimento cruzado, *inibido* pelo cruzamento. Em outro caso aparece como evolução *descendente*. Os antropólogos entre os criminalistas dizem que o criminoso típico é feio: *monstrum in fronte, monstrum in animo* [monstro na face, monstro na alma]. Mas o criminoso é um *décadent*. Era Sócrates um criminoso típico?”⁵⁷⁹.

Nesse sentido, a seção 4 se relaciona com a anterior, pelo fato de que também trata do aspecto decadente de Sócrates. Nesta seção a decadência socrática é descrita como a “anarquia e o desregramento confesso dos instintos” pela “superfetação do lógico”, além de sua “*malvadez de raquítico*”. Essa interpretação abrange até mesmo a figura do *daimon* de Sócrates, da qual o autor tratou na seção 13 do NT: “também não esqueçamos as alucinações auditivas, que foram interpretadas como o ‘demônio de Sócrates’, em sentido religioso. Tudo nele é exagerado, *buffo* [burlesco], caricatura; tudo é ao mesmo tempo oculto, de segundas

⁵⁷⁹ NIETZSCHE, F. CI. II, seção 3, p. 18 da tradução brasileira.

intenções, subterrâneo”⁵⁸⁰. A *décadence* socrática é atribuída pelo autor à maior das idiossincrasias socráticas, que pôs em paralelo razão, virtude e felicidade, opondo-as aos “instintos dos helenos mais antigos”. Nietzsche havia tratado deste tema no aforismo 191 de BM, no qual o autor atribui a Sócrates a contraposição entre instintos e razão, e a ligação desta com a nova *moral* por ele desenvolvida⁵⁸¹.

Se a seção 3 trata, por um lado, de Sócrates como *décadent*, o apresenta também, exatamente pela sua feiúra, como um *sedutor*: “ao passar por Atenas, um estrangeiro que entendia de rostos disse a Sócrates, na cara deste, que ele era um *monstrum* – que abrigava todos os vícios e apetites ruins”⁵⁸². Essa caracterização é ainda mais clara na seção 8, em que o autor se ocupa do fascínio exercido pelo filósofo grego. Sócrates teria fascinado por ter descoberto “uma nova espécie de *ágon* [competição]”, mas, principalmente, por ter sido também “um grande *erótico*”: “ele parecia ser um médico, um salvador”⁵⁸³, conforme o autor afirma na seção 11. Perceba-se como Nietzsche sempre mantém a atenção voltada para o fascínio de Sócrates – vale recordarmos da seção 13 do NT e, por conseguinte, do *Banquete*, nos quais o autor assim aparece, como um verdadeiro *sedutor*. Aqui, essa sedução é vista como símbolo da decadência de seu tempo.

Nas seções 5, 6 e 7 Nietzsche trata, por assim dizer, desse instrumento de sedução socrática, a saber, da sua *dialética*. Pela dialética, afirma o autor na seção 5, “a plebe se põe em cima”, alterando-se, desse modo, o *gosto* grego:

“antes de Sócrates se rejeitava, na boa sociedade, as maneiras dialéticas: eram tidas como más maneiras, eram comprometedoras. A juventude era advertida contra elas. Também se desconfiava de toda essa exibição dos próprios motivos. Coisas de respeito, como homens de respeito, não trazem assim na mão os seus motivos”⁵⁸⁴.

Para os gregos antigos, que não tinham a preocupação em “fundamentar”, o dialético seria uma espécie de “palhaço”: “as pessoas riem dele, não o levam a sério”. Sócrates teria sido, pois, conforme afirma Nietzsche, um “palhaço que *se fez levar a sério*”⁵⁸⁵. O que teria acontecido, então, nesse único caso? A resposta está na seção subsequente, na qual o autor descredita a dialética: “escolhe-se a dialética quando não se tem outro recurso”: “a dialética

⁵⁸⁰ *Idem*. Seção 4, p. 19 da tradução brasileira.

⁵⁸¹ Cf. NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. seção 191. P. 79.

⁵⁸² NIETZSCHE, F. CI. II, seção 3, p. 19 da tradução brasileira.

⁵⁸³ *Idem*. Seção 11, p. 22 da tradução brasileira.

⁵⁸⁴ *Idem*. Seção 5, p. 19 da tradução brasileira.

⁵⁸⁵ *Idem*. Seção 5, pp. 20-21 da tradução brasileira.

pode ser usada apenas como *legítima defesa*, nas mãos daqueles que não possuem mais outras armas. É preciso que se tenha de obter *pela força* o seu direito: de outro modo não se faz uso dela”⁵⁸⁶. A dialética seria, por fim, conforme a seção 7, a forma de vingança socrática, do seu ressentimento plebeu. É com essa linguagem, bastante próxima àquela utilizada na GM, que Nietzsche defende sua visão:

“é a ironia de Sócrates uma expressão de revolta? de ressentimento plebeu? Goza ele, como oprimido, de sua própria ferocidade nas estocadas do silogismo? *Vinga-se* ele dos homens nobres a quem fascinava? (...) O dialético deixa ao adversário a tarefa de provar que não é um idiota: ele torna furioso, torna ao mesmo tempo desamparado. O dialético *tira a potência* do intelecto do adversário. – Como? A dialética é apenas uma forma de *vingança* em Sócrates?”⁵⁸⁷.

A fim de terminarmos o nosso comentário a tal capítulo do CI, tratamos das seções 9, 10 e 11, as quais trazem à tona um dos temas mais caros de nossa pesquisa, a saber, o de Sócrates como produto de seu tempo ou, ainda, como o ápice de um movimento de *esclarecimento* que vinha ocorrendo bem antes dele. No CI, mais especificamente, esse tema aparece como um movimento de *décadence*, do qual Sócrates teria tentado salvar a cultura grega por meio da valorização do racional. Sócrates é descrito, na seção 9, como o ponto máximo da *décadence* grega:

“ele enxergou *por trás* de seus nobres atenienses; entendeu que seu próprio caso, sua idiossincrasia de caso já não era exceção. A mesma espécie de degenerescência já se preparava silenciosamente em toda parte: a velha Atenas caminhava para o fim. – E Sócrates entendeu que o mundo inteiro dele *necessitava* – de seu remédio, seu tratamento, seu artifício pessoal de autopreservação...”⁵⁸⁸.

A dominação dos instintos, sustenta Nietzsche, parecia ser ao filósofo grego a única possibilidade de cura. Mas tal cura nada mais era, de acordo com o autor, que uma “aparência de *cura*”, pois os instintos “se voltavam uns *contra os outros*”: “ninguém mais era senhor de si”⁵⁸⁹. Sócrates teria feito da razão um tirano, conforme argumenta Nietzsche na seção 10. A razão era por ele vista como “*salvadora*”, como um remédio contra a decadência grega:

“o fanatismo com que toda a reflexão grega se lança à racionalidade mostra uma situação de emergência: estavam em perigo, tinham uma única escolha: sucumbir ou – ser *absurdamente racionais*... O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão é determinado patologicamente; assim também a sua estima da dialética. Razão = virtude = felicidade significa tão-só: é preciso imitar Sócrates e instaurar permanentemente, contra os desejos obscuros, uma *luz diurna* – a luz diurna da

⁵⁸⁶ *Idem*. Seção 6, p. 20 da tradução brasileira.

⁵⁸⁷ *Idem*. Seção 7, p. 20 da tradução brasileira.

⁵⁸⁸ *Idem*. Seção 9, p. 21 da tradução brasileira.

⁵⁸⁹ *Idem*. *Ibidem*.

razão. É preciso ser prudente, claro, límpido a qualquer preço: toda concessão aos instintos, ao inconsciente, leva *para baixo*...”⁵⁹⁰.

A própria tentativa de salvar a Grécia antiga daquele processo de decadência por meio da razão era, entretanto, signo da decadência mesma. Nietzsche defende essa tese na seção 11, afirmando que filósofos e moralistas, ao se valerem da razão como remédio para esse processo, apenas “*mudam* sua expressão, mas não a eliminam”. Sócrates teria sido, desse modo, nada mais que um mal-entendido:

“a mais clara luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença – e de modo algum um caminho de volta à ‘virtude’, à ‘saúde’, à ‘felicidade’... *Ter* de combater os instintos – eis a fórmula da *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é igual a instinto”⁵⁹¹.

A verdadeira tarefa da filosofia consistiria exatamente, de acordo com o que afirma o autor no *Anticristo*, em reconhecer os limites da razão – e não, como procedeu Sócrates, dar-lhe maior espaço: “existem questões em que *não* é dada ao homem a decisão sobre verdade e inverdade; todas as questões mais altas, todos os mais altos problemas de valores estão além da razão humana... Compreender os limites da razão – apenas *isso* é verdadeiramente filosofia”⁵⁹².

Nos demais capítulos do CI, não dedicados diretamente a Sócrates, podemos ainda encontrar diversas relações com o seu tema. No capítulo III (“A razão na filosofia”), por exemplo, Nietzsche trata do processo racionalização da filosofia, criticando a razão como fundamento filosófico e, mais uma vez, volta a refletir sobre os ideais ascéticos nesse processo de racionalização. No capítulo IV (“Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula”), o autor se ocupa da evolução da idéia de “mundo verdadeiro” desde Sócrates, seu introdutor, até o seu *Zarathustra*, o seu dissolvedor. No capítulo V (“Moral como antinatureza”), a negação da vida pelo ascetismo da filosofia e do cristianismo volta a ser tema de suas críticas, assim como o capítulo X (“O que devo aos antigos”), no qual Nietzsche critica o platonismo e os ideais ascéticos que de dele sucederam. Nietzsche estabelece, mais uma vez, assim, o propósito de sua filosofia: a afirmação da vida. Todos esses temas estão também presentes no capítulo IX (“Incursões de um extemporâneo”), o mais extenso da obra.

⁵⁹⁰ *Idem*. Seção 10, p. 22 da tradução brasileira.

⁵⁹¹ *Idem*. Seção 11, p. 22 da tradução brasileira.

⁵⁹² NIETZSCHE, F. *O anticristo: maldição ao cristianismo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2007. seção 55. P. 68.

Poderíamos facilmente prosseguir na análise desses capítulos do CI, estabelecendo paralelos entre o tema de Sócrates no NT e nesses textos do período final de Nietzsche, mas seria desviar em demasia do nosso foco central, que é a obra inaugural do autor. O importante é que fique clara essa possibilidade, tal como já apontamos em diversos textos do filósofo, dada a importância que Sócrates representa em toda obra de Nietzsche.

IV – Nietzsche e o Sócrates músico

“Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita?
Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?”
(F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 14)

A visão do Sócrates de Nietzsche como o paladino da ciência é, conforme indicamos no capítulo anterior, provisória, parcial e – sobretudo – incompleta. A palavra final de Nietzsche sobre o filósofo grego em sua obra inaugural não nos parece ser, a contragosto de muitos comentadores, a de que ele tenha sido simplesmente essa figura degenerativa da tragédia: sintoma e, ao mesmo tempo, diagnóstico de uma cultura decadente, Sócrates teria buscado corrigir a existência grega não só pela superfetação da razão, mas, em última instância, pelo retorno à música. Esse tema possui, na nossa concepção, a mesma força que as críticas do autor à racionalidade socrática.

IV.1 – *As bacantes*: Dionísio como protagonista em Eurípidés

O título deste tópico já nos indica o quão provocativo é o assunto aqui tratado. Ora, como poderia Eurípidés, descrito entre as seções 10 e 12 do NT como o poeta do *socratismo estético*, produzir uma peça na qual Dionísio – exatamente o deus que, segundo Nietzsche, o tragediógrafo havia combatido ao longo de toda sua produção – se torna a figura principal? E mais: como o nosso autor sustenta que as *Bacantes*, última tragédia de Eurípidés, seria o protótipo do espírito trágico grego? Esses são alguns dos pontos que iremos discutir nesse momento, apontando como Nietzsche, desde as *Conferências preparatórias*, já trata do tema em questão.

No DM, conforme indicamos no capítulo I, as tragédias de Ésquilo e de Sófocles seriam as verdadeiras tragédias da Antigüidade, e, em sua crítica à ópera moderna, Nietzsche as contrapõe aos libretistas modernos, indicando, com isso, que a incompetência destes diante da tragédia grega antiga situava-se, sobretudo, no fato de que esta repousava num elemento em boa parte perdido pela modernidade: a música. Eurípidés, entretanto, ainda não é aqui mencionado como figura da nova comédia, embora já fosse reconhecido como aquele que “calculava” em suas tragédias: “nunca, nem mesmo em Eurípidés, a essência do espetáculo se

transformou na do jogo de xadrez: enquanto o modo de ser do jogo de xadrez se tornou, com certeza, o traço fundamental da assim chamada nova comédia”⁵⁹³.

Em ST, Nietzsche afirma que Eurípides já reconhecia a decadência do drama musical em Ésquilo e Sófocles, assim como aponta para um processo de degeneração da música, que teria se iniciado já no Ésquilo “pós-Sófocles”:

“para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa”⁵⁹⁴.

Nietzsche, ainda em ST, critica claramente o diálogo em Sófocles:

“Basta ter a coragem de reconhecer isso para se ter que constatar – calando-se absolutamente sobre Eurípides – que mesmo as mais belas figuras de tragédia de Sófocles, uma Antígona, uma Electra, um Édipo, acabam às vezes em seqüências de pensamento o mais insuportavelmente triviais, e que os caracteres trágicos são sem exceção mais belos e mais grandiosos do que sua expressão em palavras”⁵⁹⁵.

Na TS, entretanto, Nietzsche considera Sófocles o mais trágico dos poetas e parece estabelecer certo paralelo entre Ésquilo e Eurípides:

“em todos estes aspectos Sófocles reabilitou o *ponto de vista do povo* e, com isso, atingiu o ponto de vista propriamente *trágico*. O ponto de vista de Ésquilo é ainda o *épico*, ou seja, é inteiramente imanente, e se dá por satisfeito com isso: este ponto de vista otimista e ingênuo será reintroduzido posteriormente por Eurípides como socratismo e domina a nova comédia. A visão *trágica* do mundo encontra-se apenas em Sófocles”⁵⁹⁶.

Como se pode notar, Nietzsche, na ocasião em que preparava a sua primeira publicação, ainda não tinha como definida a sua posição em relação aos tragediógrafos gregos, no sentido de que o filósofo ainda procurava quais teriam sido os reais fatores que levaram a tragédia grega antiga ao seu declínio⁵⁹⁷. O único ponto que se mantém inalterável é

⁵⁹³ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 62.

⁵⁹⁴ *Idem*. P. 92.

⁵⁹⁵ *Idem*. Pp. 90-91.

⁵⁹⁶ NIETZSCHE, F. TS, seção 9. Pp. 86-87 da tradução brasileira.

⁵⁹⁷ “(...) é preciso observar que, se em certas ocasiões, Sófocles é para Nietzsche superior a Ésquilo, não só por sua técnica dramática, mas também pelas idéias expressas em seus dramas – o trágico, o aniquilamento e o sofrimento do herói –, em outras, é considerado inferior a ele. Ésquilo, por se encontrar mais próximo ao nascimento da tragédia, é um dramaturgo mais musical. Nos seus dramas, existe a mais perfeita união entre música e palavra, entre o dionisíaco e o apolíneo. Apolo permite que Dioniso se manifeste (supremacia da música) e Dioniso possibilita que Apolo se exprima (o espetáculo). A superioridade de Ésquilo em relação a Sófocles fica ainda mais clara se levarmos em conta que, embora não tenha se afastado da música, Sófocles privilegia o diálogo como meio de tornar mais visível o íntimo do personagem. E o diálogo, por ser uma disputa

a posição de que Eurípides teria sido o mais forte dos golpes contra a tragédia, mesmo que a decadência desta não tenha ocorrido sob sua exclusiva influência. Percebe-se ainda, sob esse viés, certo questionamento em relação a qual seria o mais trágico dos poetas e em qual de suas obras estaria presente o espírito dionisíaco em sua mais alta expressão. Todas essas questões acerca dos tragediógrafos antigos parecem-nos remeter ao fundamental e já mencionado processo de *esclarecimento* (*Aufklärung*) pelo qual passava a Grécia antiga, do qual Eurípides teria sido, de acordo com Nietzsche, tanto um de seus produtores quanto um de seus produtos:

“com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. (...) A tragédia de Eurípides é o termômetro do *pensamento* estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, uma figura de transição, pois seu pensamento ainda se move na trilha dos instintos, e neste sentido ele é seguidor de Ésquilo”⁵⁹⁸.

Assim, de acordo com Nietzsche, Eurípides, ao fim de sua vida, teria se apercebido do erro que cometera ao valorizar o elemento racional em suas tragédias, curvando-se diante do maior deus grego, Dionísio:

“o velho Sófocles pronunciou no *Édipo em Colono* (tal como Eurípides nas *Bacantes*) sobre o que, na tragédia, liberta o mundo: Eurípides, como uma espécie de retratação, na medida em que ele mesmo se deixou esquarterar como Penteu, o sensato racionalista, opositor do culto a Dioniso”⁵⁹⁹.

Detenhamo-nos um pouco no percurso de Nietzsche. Como se pode notar, o autor, mesmo assumindo abertamente, em ST e no NT, que Eurípides, ao lado de Sócrates, teria sido o grande assassino da tragédia antiga, questiona o processo pelo qual se findou o drama musical antigo, situando até mesmo Ésquilo e Sófocles como parte desses desdobramentos. É notável que a Eurípides seja atribuído o protagonismo desse processo, até mesmo pela associação que Nietzsche empreende entre o poeta e Sócrates. Mas essa visão unilateral do poeta se choca com a noção de sua “retratação”⁶⁰⁰ diante de Dionísio, nas *Bacantes*. Essa

de palavras, é inimigo do *pathos* trágico, da intensificação da emoção”. DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. P. 55.

⁵⁹⁸ NIETZSCHE, F. TS, seção 10. P. 91 da tradução brasileira.

⁵⁹⁹ Idem, seção 1. P. 50.

⁶⁰⁰ Ernani Chaves, em nota à tradução brasileira da TS, destaca a origem do termo *retratação* em Nietzsche. “Em alemão: *Polinoidie*: palinódia, do grego *palinoidia*, que tanto pode ser um poema que desdiz aquilo que se disse em outro, como também tem o sentido de ‘retratação’, como nos indica o *Novo Dicionário Aurélio*”. (Nota 30 da tradução brasileira).

noção, presente no texto em questão, reaparece na seção 12 do NT, no auge da discussão acerca do socratismo de Eurípides, e a ela, infelizmente, não é atribuída a atenção necessária. Após tratar da mudança de espectador na tragédia antiga pelas mãos de Eurípides, tarefa da seção 11 do NT, Nietzsche inicia a seção subsequente ressaltando o fato de Eurípides compor uma peça em tributo à força do elemento dionisíaco na tragédia: “o próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito”. Tratava-se da apologia a Dionísio, o mais poderoso dos deuses gregos:

“deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? Certamente, nos diz o poeta, se apenas fosse possível; Mas o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário – como Penteu em *As Bacantes* – é inesperadamente enfeitiçado por ele e corre depois com esse feitiço para a desgraça”⁶⁰¹.

O Eurípides das *Bacantes* reconhece a potência do dionisíaco na vida helênica e lhe opõe à fraqueza dos raciocínios lógicos, os quais, curiosamente, ele havia defendido durante toda sua produção:

“o juízo dos dois anciões, Cadmo e Tirésias, parece ser também o do poeta velho: as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas tradições populares, aquela veneração eternamente propagada por Dionísio, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática; e, ainda assim, é sempre possível que o deus, diante de tão tibia cooperação, se ofenda e transforme no fim o diplomata – como aqui Cadmo – em dragão”⁶⁰².

Ora, Eurípides procura, de acordo com Nietzsche, ir contra os ideais que ele mesmo pôs em prática em suas tragédias. Havia, contudo, alguma força nessa retratação?

“Isso nos diz o poeta, que resistiu a Dionísio, com força heróica, durante uma longa vida – para ao fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário e em uma espécie de suicídio, como alguém que, sentindo tonturas, só para escapar da terrível e não mais suportável vertigem, se atirasse do alto de uma torre. Essa tragédia é um protesto contra a exequiabilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, sua tendência já havia triunfado. (...) Ainda que Eurípides procure nos consolar com sua retratação, não consegue: o mais esplêndido templo jaz em ruínas; de que nos servem as lamentações do destruidor e sua confissão de que era o mais belo de todos os templos? E mesmo que Eurípides tenha sido condenado pelo juízo artístico de todos os tempos a ser convertido em dragão – a quem poderia satisfazer essa lamentável compensação?”⁶⁰³.

⁶⁰¹ NT, seção 12. Pp. 78-79 da tradução brasileira.

⁶⁰² *Idem*. P. 79.

⁶⁰³ *Idem. Ibidem*.

A retratação de Eurípides não possui, em princípio, como se pode perceber, qualquer força, pelo fato de que ocorreu quando a tendência racional do poeta já havia tomado dimensões irreversíveis, como produto de um processo de *esclarecimento* (*Aufklärung*) que vinha ganhando espaço desde Ésquilo, segundo Nietzsche. Poderíamos, então, considerar que a visão de Nietzsche se mantém constante acerca da tendência de Eurípides, tendo em vista que aquilo que mais marcou a sua produção, de acordo com a leitura de Nietzsche, teria sido a sua tendência racional. Sim e não. Sim, pelo fato de que Nietzsche considera esse processo de *esclarecimento* como irreversível na Grécia antiga. Não, pelo fato de que, além de Nietzsche nos apresentar a tragédia grega exatamente sob o exemplo das *Bacantes*, considera a possibilidade de um Sócrates que, a semelhança de Eurípides, se redime de sua tendência ao compor música. Nietzsche tem algo a nos dizer quando menciona exatamente nessa seção de sua obra inaugural o importante tema da retratação de Eurípides: que a ciência possui limites. Esse tema ficará suficientemente claro na exposição acerca do Sócrates músico.

Nietzsche, a despeito de um Eurípides “pensador”, conforme apresentaremos, empreende a descrição do fenômeno trágico antigo em vários textos de sua juventude sob a égide das *Bacantes*. A sua concepção de dionisíaco⁶⁰⁴ está absolutamente amparada pelo Eurípides que se retratou. Nesse sentido, a retratação de Eurípides possui um valor imensurável para Nietzsche, que não conseguiu encontrar outro protótipo para a tragédia grega antiga senão o da última peça de Eurípides – ainda que defenda Ésquilo no NT como o maior tragediógrafo antigo.

Observemos como o autor constrói a sua visão do dionisíaco, ainda na *Introdução à tragédia de Sófocles*, absolutamente amparado pela última peça de Eurípides:

⁶⁰⁴ “(...) podemos reconhecer duas fontes importantes para Nietzsche na elaboração de sua teoria da tragédia: a primeira é o livro de Karl Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, publicado em Breslau em 1857; a segunda, o livro de Paul Yorck von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, publicado em Berlim em 1866. De Müller Nietzsche retira, entre outras, a definição do culto dionisíaco, ponto de partida do ditirambo, como sendo essencialmente ligado à questão dos afetos e do êxtase, do sair de si. Relacionando culto dionisíaco e tragédia, Müller forneceu a Nietzsche uma espécie de justificativa histórico-filológica, para que ele pudesse pensar a existência de uma forma arcaica da tragédia ligada a uma manifestação artística onde predominava o coro. Da obra de Wartenburg, não só uma caracterização do êxtase dionisíaco-trágico, mas também os elementos de uma história do desenvolvimento da tragédia grega, assim como uma teoria antimoralizante da catarse. Tal como Müller, também Wartenburg associa os coros báquicos ao surgimento da tragédia, ou seja, ressalta o forte componente afetivo dessas festas e, com isso, enfatiza a idéia da catarse como um êxtase libertador, que transforma as sensações de dor e horror em prazer” (NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Op. Cit. Pp. 21-22 da “apresentação” à tradução brasileira).

“(…) em todas [as festas dionisíacas], o foco é a libertação sexual, a destruição da família por meio das cortesãs. A imagem das orgias dionisíacas oferece o equivalente disso, tal como Eurípides projeta nas *Bacantes*. Aqui, conta um mensageiro que, ao seguir a montanha acima do seu rebanho, no calor do meio-dia, avistou três coros de mulheres deitadas recatadamente no chão ou apoiadas nos troncos dos pinheiros – e de modo nenhum como, ao contrário do mensageiro, diz Penteu: ‘mas, embriagadas pelo jarro de vinho, de tal modo que partiram sozinhas, lúbricas, ao som da flauta’. Depois, a mãe de Penteu começa a dar gritos de alegria, para afugentar o sono. As moças se erguem, um modelo de nobre decoro; moças, mulheres jovens e velhas saltam, os cabelos ondulados deixam-se cair nos ombros, vestem a pele de corça, apertando laços e fitas; cingem o colorido tosão com serpentes que lhes lambem os rostos com intimidade. Algumas tomam nos braços corças e jovens lobos selvagens e os amamentam. Colocam grinaldas de hera, ramos de carvalho e briômias; uma toma o tirso, bate no rochedo, de onde imediatamente jorra água; uma outra golpeia o chão com o bastão e o deus faz jorrar uma fonte de vinho. Outras arranharam o chão apenas com a ponta dos dedos e leite branco como neve borbulha. Doce mel goteja dos ramos de hera etc. Ou seja, um mundo totalmente encantado; a natureza festeja sua reconciliação com o homem, tudo é extático e neste caso digno e nobre. Este é o mais forte antagonismo à expressão asiática da festa dionisíaca (também nossos carnavais são tais festas primaveris, com data um pouco antecipada por motivos religiosos)”⁶⁰⁵.

Como já havíamos alertado, a visão nietzschiana do dionisíaco helênico é a visão do Dionísio das *Bacantes*. Sob o poder deste deus grego há a destruição das relações familiares, no sentido de uma unificação de todos os homens, e isso ocorre devido à libertação sexual que caracterizam os festins dionisíacos. A longa descrição que o autor empreende das *Bacantes* nesse trecho aponta claramente para essa questão: embriagadas pelo vinho e ao som da flauta, as mulheres do coro dionisíaco voltam a se reconciliar com a natureza – essa idéia fica clara na menção do autor à relação das mulheres com as serpentes e os lobos. É exatamente esse encantamento, esse êxtase característico das bacanais o que lhes confere dignidade e nobreza, na visão de Nietzsche. E, como o autor aponta ao fim do trecho citado, esse processo só pode ser entendido a partir de uma análise do dionisíaco grego, não a partir daquele selvagem asiático, noção que se esclarecerá a partir da idéia de junção entre o apolíneo grego e o dionisíaco asiático, enquanto momento fundador da tragédia grega antiga – questão desenvolvida na VD e no NT.

Na VD, Nietzsche, conforme trabalhamos no capítulo 2, tratou do rompimento do *principium individuationis* na tragédia grega, apontando para a força da música nesse processo: o artista dionisíaco é aqui apresentado como músico e, desse modo, o autor defende a superioridade do som em relação aos conceitos e ao gesto na manifestação da “Vontade mesma”. A música que o autor considera como a potência libertadora do mundo sensível, do

⁶⁰⁵ NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Op. Cit. Pp. 51-52.

mundo das relações individuais, é a música dionisíaca – e o autor faz questão de salientar a diferença entre esta e a “arquitetura dos sons”, “de sons apenas aludidos”, da música apolínea. Essa posição se mantém constante entre os textos preparatórios e o NT.

Em consonância com esse tema, o rompimento do *principium* significa, em última instância, a reconciliação entre homem e natureza – já apontada pelo autor na anteriormente citada descrição dos festins dionisíacos, retirada da *Introdução à tragédia de Sófocles*. Na VD, Nietzsche afirma que tal reconciliação ocorre tanto entre os homens, que estavam isolados enquanto seres individuais, quanto entre o todo dos homens e a natureza. É nesse sentido que Nietzsche afirma que, nas festas dionisíacas,

“o homem não é mais artista, é obra de arte, caminha tão extasiado e elevado que como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo”⁶⁰⁶.

As festas dionisíacas a que Nietzsche se refere estão representadas de maneira perfeita, segundo o autor, nas *Bacantes*. A anteriormente citada passagem da *Introdução à tragédia de Sófocles*, na qual Nietzsche descreve os festivais gregos a partir da imagem das *Bacantes*, reaparece na VD com a adição de uma questão importante, por nós mencionada na ocasião: a de Apolo como o deus que recriou Dionísio na Grécia: “o mito diz que Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado. Essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático”⁶⁰⁷. “Qual era”, pergunta Nietzsche, “a intenção da Vontade (...) ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra a sua própria criação apolínea?”. Tratava-se, segundo o autor, de um novo e mais alto recurso da existência, a saber, “o nascimento do *pensamento trágico*”⁶⁰⁸. Desse modo, como se percebe, Eurípides nos teria fornecido o protótipo do nascimento do pensamento trágico, tarefa que nem mesmo Ésquilo e Sófocles foram capazes de cumprir.

Esse tema possui imensurável importância no NT. Desde as primeiras seções, é notável a posição privilegiada que Nietzsche atribui à última peça de Eurípides, no intuito de descrever o fenômeno apolíneo-dionisíaco antigo, a começar exatamente pelo tema da reconciliação entre homem e natureza pela força dionisíaca, que tem forte presença em

⁶⁰⁶ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Op. Cit. Seção 1, p. 9.

⁶⁰⁷ *Idem*. P. 15.

⁶⁰⁸ *Idem*. Seção 2, p. 24.

escritos anteriores. Afirma o autor na seção 1 do NT, acerca da entrada do dionísíaco na Grécia apolínea e da força do primeiro:

“também no Medievo alemão contorciam-se sob o mesmo poder da violência dionisiaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas. Há pessoas que, por falta de experiência ou embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de ‘moléstias populares’ e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e spectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisiaco”⁶⁰⁹.

Ainda nesse sentido, Nietzsche, em clara evidência à passagem das *Bacantes* na qual Dionísio discorre sobre sua origem asiática, afirma que, no momento em que o grego apolíneo se depara com o fenômeno dionisiaco asiático, o considera “titânico” e “bárbaro”. Esse contraste, destacado pelo autor na seção 4, está fundado no poder musical de Dionísio, que confronta a força de sua música à bela aparência apolínea:

“E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisiaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmodiantes de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa! As musas das artes da ‘aparência’ empalideciam-se diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria do Sileno a bradar ‘Ai deles! Ai deles!’, contra os serenojoviais Olímpicos”⁶¹⁰.

O teor das festas dionisiacas gregas é fortemente ressaltado pelo autor. Atentemos para a importância das *Bacantes* nessa concepção do dionisiaco como desenfreamento sexual e superação de barreiras e convenções sociais, sob o frêmito popular:

“quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desacomodadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira ‘beberagem das bruxas’ sempre me afigurou ser. Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisiaco brutalmente grotesco”⁶¹¹.

⁶⁰⁹ NT, seção 1. Pp. 30-31 da tradução brasileira.

⁶¹⁰ *Idem*. Seção 4, p. 41.

⁶¹¹ *Idem*. Seção 2, p. 33.

A tragédia grega antiga possui, para Nietzsche, conforme descrevemos na nossa análise do capítulo 2, uma origem no fenômeno lírico-musical antigo, tal como o autor nos afirma na seção 5 de sua obra inaugural. Mais uma vez, essa concepção está fortemente amparada na última peça de Eurípides, a partir da qual o autor descreve a tragédia e os ditirambos dramáticos como desdobramentos de poemas líricos.

“Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Ménades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionisiaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos”⁶¹².

Nietzsche afirma, na seção 8 do NT, que a “natureza” do grego dionisiaco é a natureza do sátiro e não a natureza do macaco. O que o autor quer nos dizer com isso? Que a reconciliação entre homem e natureza possibilitada pela força do elemento dionisiaco na tragédia não diz respeito a um retorno ao meramente natural, instintivo (como é a natureza do macaco), mas que se trata de um mundo intermediário, de uma transição entre homem e natureza (como fica claro pelo uso da figura do sátiro – meio homem, meio bode), no sentido de um retorno e de uma busca de forças na natureza. É sob esse ponto de vista que Nietzsche descreve a arquitetura do teatro grego, como o coro das bacantes a revelar a potência do maior deus grego, Dionísio:

“o coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisiaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros: a força dessa visão é bastante vigorosa para deixar insensível e embotado o olhar ante a impressão de ‘realidade’, ante os círculos sucessivos de homens civilizados instalados nas fileiras de assentos. A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dionísio se lhes revela”⁶¹³.

A seção 9 do NT descreve exatamente, conforme tratamos no capítulo 2, os personagens Édipo e Prometeu como figuras de Dionísio e, na seção 10, Nietzsche afirma que até Eurípides o herói trágico que estava em cena era somente Dionísio. Curiosamente, o Dionísio a que Nietzsche se refere em toda reflexão de sua primeira obra é precisamente o Dionísio das *Bacantes*! Ou seja, e, mais uma vez: Nietzsche aponta que dentro do processo de

⁶¹² *Idem*. Seção 5, p. 44.

⁶¹³ *Idem*. Seção 8, p. 59.

esclarecimento (Aufklärung) pelo qual a Grécia antiga estava sendo submetida, a retratação de Eurípides, com a publicação de *As bacantes*, não possui força, entretanto, o ponto central a se destacar nessa questão é o de que o poeta produz a peça na qual o espírito dionisiaco está de tal modo presente que ela se torna, na visão de Nietzsche, paradigmática. Paradigmática não só na compreensão do fenômeno apolíneo-dionisiaco antigo, mas também, e sobretudo, na retomada moderna do espírito trágico grego, como ficará mais claro a seguir.

A imagem das *Bacantes* parece ter marcado de tal modo Nietzsche que no CI o autor parecia tratar do tema da arte ainda sob o paradigma da última peça de Eurípides:

“*Sobre a psicologia do artista.* – Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. – O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude”⁶¹⁴.

Rosa Maria Dias destaca que, em Nietzsche, há dois tipos de embriaguez: (i) a do estado doentio de nutrição do cérebro, que é característica da vida decadente e degenerescente e (ii) a da plenitude da vida, da vida ascendente e exuberante da saúde física – esta, sem dúvida, profundamente influenciada pelas *Bacantes*. Para conceber essa segunda noção, ressalta a autora, Nietzsche se coloca, em primeiro lugar, contra Schopenhauer, e, se pensarmos nas obras de sua maturidade, contra Wagner:

“assim, concebendo a existência de uma sinergia entre o estado artístico e a embriaguez sexual no ato de criação, Nietzsche se coloca, primeiramente, em contraposição à estética schopenhauriana (*sic*), segundo a qual o gozo artístico apazigua e liberta o indivíduo de sua sexualidade; e, em seguida, contra Wagner, que, influenciado por essa teoria, cria *Parsifal*, o herói casto que, ao ser beijado lascivamente pela feiticeira Kundry, sente por ela compaixão. Numa nítida referência a *Parsifal*, pergunta Zaratustra: ‘Não será a vossa volúpia que se disfarçou e se fez chamar compaixão?’”⁶¹⁵.

Pensando mais precisamente nas *Bacantes*, podemos notar, por fim, que a possível contradição entre esta e as demais obras publicadas por Eurípides está presente em seu próprio escopo, como nos sugere Nietzsche num anteriormente citado trecho da *Introdução à tragédia*

⁶¹⁴ NIETZSCHE, F. CI. IX, 8. Pp. 67-68. O autor ainda trata do tema da embriaguez nas seções 9 e 10.

⁶¹⁵ DIAS, R. M. 1994. *Op. Cit.* P. 123.

de Sófocles. A posição do Eurípides que buscava sua retratação era mais a de Dionísio que a de Penteu, contrariamente ao que sempre havia defendido em suas obras. Isso no sentido de que Penteu era a figura racional e das leis, que, ao início da peça critica abertamente as mulheres que estavam se entregando aos bacanais e que descreve Dionísio como o “neodaimon” (verso 220), como o “deus-demo” (271) e como o “deus mântico” (299)⁶¹⁶. Mas o próprio percurso de Penteu em *As bacantes* pode ser colocado em analogia com o percurso das obras de Eurípides, seguindo a visão de Nietzsche: da mesma forma que Penteu mostra grande resistência a Dionísio durante muito tempo, também Eurípides assim procedeu, até que, por fim, acaba cedendo aos poderes do deus do vinho. Eurípides volta a proceder como Ésquilo, descrito por Nietzsche como aquele em cujas peças “homem e deus estão na mais estreita comunidade subjetiva” e o “divino-justo-moral e o *feliz* estão (...) homoganeamente entrelaçados”⁶¹⁷. Nesse sentido, a última peça de Eurípides seria como uma espécie de autobiografia expiatória, narrando a sua relação com o deus Dionísio.

O tema de Eurípides pode, conforme apresentamos, ter duas leituras, muito embora essa segunda, a de um Eurípides que se retrata com a publicação das *Bacantes*, nunca seja explorada de maneira significativa. Essa concepção de Eurípides aponta para uma questão ainda mais importante no NT, a saber, o Sócrates músico.

IV.2 – A música, potência redentora de Sócrates: *O nascimento da tragédia* (16 e 17)

Nietzsche parecia ter apreço na análise da vida de grandes figuras. Assim foi com Eurípides, assim com Sócrates – e tantos outros. O autor, célebre por suas contundentes críticas a diversos pensadores, sempre procurava, não obstante, enaltecer os grandes momentos da reflexão e da produção de alguns deles, ainda que isso ocorresse em momentos isolados ou, até mesmo, em seus últimos suspiros. Uma exceção, por exemplo, é o caso de Wagner, por quem o autor nutria inicialmente grande admiração e, após algum tempo, passou a hostilizá-lo abertamente. No que diz respeito a Eurípides e a Sócrates, o movimento é, contudo, oposto. Nietzsche reconhece o valor das *Bacantes* – mesmo tendo tecido duras críticas ao tragediógrafo – e, principalmente, trata de um Sócrates artista, de um Sócrates musicante. Esse tema, sobre o qual nos debruçaremos agora, se torna ainda mais intrigante se

⁶¹⁶ Cf. EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁶¹⁷ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Op. Cit. Seção 4, p. 28.

tomarmos nota da reduzida bibliografia que trabalha sobre ele. Sempre que se trata da figura de Sócrates em Nietzsche, ele surge como a expressão da decadência grega, sobretudo como oposição absoluta à música grega – idéia que não é de todo equivocada, mas, conforme afirmamos, incompleta⁶¹⁸.

Nietzsche trata desse tema já em ST, mas apresenta consideráveis alterações em relação a essa posição no NT. No primeiro dos textos, Nietzsche apenas alude ao assunto, afirmando que o mais profundo a ser dito contra o ideal socrático de verdade, teria lhe ocorrido numa imagem de sonho, incitando-o a fazer música. O autor parece não ter dado crédito algum a essa questão em ST, tanto que lhe dedica apenas um parágrafo, cujas palavras finais assim pregam: “ele realmente transpôs para versos algumas fábulas em prosa, que lhe eram conhecidas, mas eu não acredito que ele tenha se reconciliado com as musas com esses exercícios métricos”⁶¹⁹.

No NT, ao contrário, esse tema possui profunda significação na questão de Sócrates. É tanto verdade que Nietzsche repensa as suas posições entre ST e NT que o autor trata do tema sob vários pontos de vista, os quais salientaremos agora, atribuindo grande importância na sua leitura acerca dos gregos antigos e nas suas propostas para a Alemanha moderna.

Na seção 14 do NT, Nietzsche assume haver uma “tendência antidionisíaca atuante antes de Sócrates” – fenômeno decorrente do *esclarecimento* (*Aufklärung*) grego, bem como questiona qual seria o fim último da filosofia socrática. A passagem abaixo é substancial e anuncia que a questão de Sócrates não está somente restrita, em Nietzsche, à figura do dialético:

“se temos de aceitar mesmo uma tendência antidionisíaca atuante antes de Sócrates, que só com ele ganha uma expressão inauditamente grandiosa, nem por isso devemos recuar assustados diante da questão de saber para onde aponta um fenômeno como o de Sócrates; o qual, em face dos diálogos platônicos, não estamos em condição de apreender somente como um poder negativo dissolvente”⁶²⁰.

⁶¹⁸ Tomamos como exemplo dessa linhagem de comentadores a obra de Roberto Machado, a qual, por ser paradigmática em nosso país, ilustra bem a nossa idéia: em *Nietzsche e a verdade*, o autor trata de maneira refinada a relação de Nietzsche com a noção de verdade, sobretudo a fundamental questão acerca da metafísica racional de Sócrates na obra do filósofo, mas deixa de lado a questão do Sócrates músico. O mesmo acontece com o livro de Rosa Maria Dias, *Nietzsche e a música*, que, por tratar exatamente da importância da música na obra de Nietzsche, nos faz crer que o tema será discutido, o que não ocorre. Não deixamos, contudo, de mencionar a qualidade de tais textos – os quais também em nossa pesquisa se configuram como paradigmas –, mas apenas ressaltamos a ausência da questão que aqui tratamos e que consideramos fundamental na leitura do Sócrates de Nietzsche.

⁶¹⁹ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Op. Cit. P. 86.

⁶²⁰ NT, seção 14. P. 90 da tradução brasileira.

A figura do *daimon* de Sócrates, tratada por Nietzsche ainda na seção 13, nos parece ser aquela que introduz essa segunda visão do autor acerca de Sócrates. Nietzsche descreve o *daimon* socrático como aquela imagem que surge ao filósofo grego no momento em que sua consciência está a vacilar:

“uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como ‘*daimon* de Sócrates’. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência estava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*”⁶²¹.

Como podemos notar, Nietzsche entende que esse fenômeno, ocorrido apenas nos momentos de fraqueza de sua “descomunal inteligência” (*ungeheurer Verstand*), lhe fornecia um “firme apoio” (*festen Anhalt*). Esse firme apoio era exatamente aquela “sabedoria instintiva” (*instinctive Weisheit*) tão combatida por ele ao longo de suas reflexões, que ali surgia para opor-se ao “saber consciente” (*bewussten Erkennen*). Nesse sentido, deve-se observar que Nietzsche diferencia claramente a noção de uma sabedoria (*Weisheit*) instintiva e de um saber, de um conhecimento (*Erkennen*) consciente. Tal diferenciação é cara ao autor, e isso se mostra pela seleção de termos diversos em suas definições, pois Nietzsche pretende valorizar cada vez mais essa noção de um saber instintivo, que emana da natureza⁶²².

Nietzsche, conforme expusemos, possui dúvidas quanto ao poder socrático ser exclusivamente dissolvente. É esse o ponto que instiga o autor a questionar sobre a real relação entre socratismo e arte:

“e é tão certo que o efeito imediato do impulso socrático visava à destruição da tragédia dionisíaca que uma profunda experiência vital do próprio Sócrates nos

⁶²¹ NT, seção 13. Pp. 85-86 da tradução brasileira.

Na *Defesa* (ou *Apologia*) de Sócrates, Platão expõe, de 31c a 32a, essa noção: “pode parecer esquisito que eu me azafame por todo canto a dar conselhos em particular e não me abalance a subir diante da multidão para dar conselhos públicos à cidade. A razão disso em muitos lugares e ocasiões ouvistes em minhas conversas: uma inspiração que me vem de um deus ou de um gênio, da qual Meleto fez caçoada na denúncia. Isso começou na minha infância; é uma voz que se produz e, quando se produz, sempre me desvia do que vou fazer, nunca me incita. Ela é que me barra a atividade política. E barra-me, penso, com toda razão; ficai certos, Atenienses: se há muito eu me tivesse votado à política, há muito estaria morto e não teria sido nada útil nem a vós nem a mim mesmo (...)”. PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁶²² A figura do *daimon* de Sócrates parece ter tido realmente importância na leitura que Nietzsche empreende do filósofo grego. Em HDH, 126, Nietzsche o interpreta como um estado patológico, como uma doença auditiva que Sócrates teria interpretado de acordo com a moral da época, isto é, Sócrates teria apenas mal interpretado tal figura, pois não a entendia como a doença que era. No CI, II, 4, Nietzsche entende o *daimon* como mais uma das habilidades socráticas para “torcer” o sentido da moral, apontando para Sócrates como aquele que em tudo possuía segundas intenções – isto é, nele tudo seria “caricatura”.

obriga a perguntar se de fato existe *necessariamente*, entre o socratismo e a arte, apenas uma relação antipódica e se o nascimento de um ‘Sócrates artístico’ não é em si algo contraditório”⁶²³.

Com essa questão Nietzsche apresenta uma das suas mais complexas reflexões no NT, como ficará suficientemente exposto a seguir. Essa visão está fortemente amparada na passagem que vai de 60d até 61c do *Fédon*, de Platão, a partir da qual Nietzsche entende que sempre houve, para Sócrates, uma lacuna em relação à arte, como que um dever ainda a ser cumprido:

“aquele lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito à arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com frequência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e a mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: ‘Sócrates, faz música!’. Ele se tranqüiliza, até os seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente que uma divindade venha lembrá-lo daquela ‘música popular, ordinária’”⁶²⁴.

Como se pode perceber, Sócrates, em princípio, se manteve firme em sua dialética e não deu espaço às manifestações instintivas, que o propunham compor música, sobretudo aquela música popular – que era o substrato da tragédia, segundo Nietzsche –, por ele tão menosprezada. Mas Sócrates não prosseguiu com sua resistência à música: “por fim, na prisão, para aliviar de todo a sua consciência, dispõe-se a praticar também aquela música por ele tão menosprezada. E nesse estado de espírito compõe um proêmio a Apolo e põe em versos algumas fábulas esópicas”⁶²⁵. A força que o incitou a tal tarefa foi algo semelhante àquela do *daimon*: “o que o impeliu a tais exercícios foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim perigo de ofender sua divindade – por sua incompreensão”⁶²⁶. É como se Sócrates, de acordo com Nietzsche, estivesse temeroso de que seu saber consciente estivesse fraquejando, ao ponto de ofender a sua divindade por incompreensão – a maior das lástimas segundo o socratismo, ressalta Nietzsche.

⁶²³ NT, seção 14. P. 90 da tradução brasileira. Afirma Sócrates no *Fédon*, 61a-b: “E, de fato, é muito mais seguro não me ir sem antes ter satisfeito esse escrúpulo religioso com a composição de tais poemas, nem antes de haver prestado obediência ao sonho. E, por isso, minha primeira composição foi dedicada ao Deus em cuja honra estava sendo realizado o sacrifício. Depois de haver prestado a minha homenagem ao Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos e não raciocínios”. PLATÃO. *Fédon*. *Op. Cit.*

⁶²⁴ NT, seção 14. Pp. 90-91 da tradução brasileira.

⁶²⁵ *Idem*. P. 91.

⁶²⁶ *Idem*. *Ibidem*.

Para onde aponta, enfim, um fenômeno como esse descrito por Nietzsche? Para o fato de que a ciência socrática possuía limites:

“aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?”⁶²⁷.

Nietzsche termina a seção 14 com essas palavras, indicando a importância da questão do Sócrates músico na compreensão da relação entre arte, ciência e vida no NT. A seção 15 se inicia sob esse mesmo viés, apresentando, curiosamente, o fenômeno socrático como aquele que sempre compele à recriação da arte e não da ciência:

“no sentido dessas últimas perguntas, tão cheias de premonições, é preciso agora pronunciar-se acerca de como a influência de Sócrates, até o momento presente, e inclusive por todo o porvir afora, se alargou sobre a posteridade, qual uma sombra cada vez maior no sol poente, como ela mesma compeliu sempre à recriação da *arte* – e, na verdade, da arte no sentido mais profundo e lato, já metafísico – e, com a sua própria infinitude, também garantiu a infinitude desta”⁶²⁸.

Uma forma de interpretar e de se relacionar com a vida, tal qual a socrática que Nietzsche tanto combate, não possui a força da música, ao ponto de ser por esta sobrepujada. A tragédia socrática da razão possui, sim, uma importante contribuição para a cultura moderna européia, de acordo com o autor: a de apresentar a idéia de que a ciência, ao encontrar os seus limites, deve-se transformar em arte. E mais, acrescenta Nietzsche: a transformação da ciência em arte é, em sua mais alta expressão, o fim último desse processo, como se já fosse também o seu pressuposto.

“Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fê 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*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o *objetivo propriamente visado por esse mecanismo*”⁶²⁹.

O otimismo que caracteriza a ciência socrática naufraga no mar que ela mesma havia criado, dando condições ao nascimento do *conhecimento trágico*. Nesse sentido, o próprio percurso da ciência socrática pode ser entendido como trágico:

⁶²⁷ *Idem. Ibidem.*

⁶²⁸ NT, seção 15. P. 91 da tradução brasileira.

⁶²⁹ *Idem.* P. 93.

“pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o *conhecimento trágico*, que, mesmo para ser suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. Se agora fitarmos, com olhos fortalecidos e nos gregos reconfortados, as mais altas esferas desse mundo que nos banha com suas ondas, veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de insaciável conhecimento otimista que se apresenta em Sócrates sob a forma prototípica (...)”⁶³⁰.

Sócrates, se torna, desse modo, um protótipo para Nietzsche. Mas o protótipo de quê? Notadamente, da condição limitada da ciência, e, sobretudo, de como ela mesma descobre os seus limites. A visão do autor não se esgota, contudo, nesse ponto. Sócrates seria, para Nietzsche, conforme indicamos, o protótipo de um possível renascimento do espírito dionisíaco na modernidade européia, sob a força da música wagneriana – considerada pelo autor, nesse momento de sua produção, a mais alta expressão da arte. Os seus contemporâneos, pondera Nietzsche, precisariam se espelhar no exemplo de Sócrates para salvar a modernidade de sua condição: o espírito científico que dominava o seu tempo havia de descobrir as suas limitações e transmutar-se também em arte.

“E aqui, com ânimo agitado, batemos à porta do presente e do futuro: levará essa ‘transmutação’ a configurações sempre novas do gênio e precisamente do *Sócrates musicante*? Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbarete incansáveis que agora se denominam ‘o presente’? – Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições descomuns. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las!”⁶³¹

É no mínimo curioso que Nietzsche trate do tema do Sócrates músico nas mesmas seções em que ele combatia a superfetação do lógico característica de seu pensamento: isso nos indica que a questão de Sócrates não é unilateral como se convencionou explorar, ao passo que o próprio Nietzsche, no aforismo 191 de BM, afirma que Sócrates havia apenas “fingido” seguir somente a razão:

“o velho problema teológico de ‘fê’ e ‘saber’ – ou, mais claramente, de instinto e razão –, isto é, indagar se no que toca à valoração das coisas o instinto merece autoridade maior que a racionalidade, a qual deseja que se avalie e se aja de acordo

⁶³⁰ *Idem*. Pp. 95-96.

⁶³¹ *Idem*. P. 96.

com motivos, conforme um ‘por quê?’, isto é, segundo a finalidade e a utilidade – ainda é aquele velho problema moral que surgiu primeiramente na pessoa de Sócrates, e que muito antes do cristianismo já dividia os espíritos. Sócrates mesmo, com o gosto próprio de seu talento – o de um dialético superior –, havia se colocado inicialmente ao lado da razão; e na verdade que fez ele toda a sua vida, senão rir da canhestra incapacidade de seus nobres atenienses, que eram homens do instinto, como todos os homens nobres, e jamais podiam informar satisfatoriamente sobre os motivos do seu agir? Mas enfim, em silêncio e às ocultas, ele riu também de si mesmo: encontrou em si, perante sua consciência mais refinada e seu foro interior, a mesma dificuldade e incapacidade. Para que, perguntou a si mesmo, abandonar por isso os instintos? É preciso lhes fazer justiça, a eles e *também* à razão – é preciso acompanhar os instintos, mas convencer a razão a ajudá-los com bons motivos. Tal foi a genuína *falsidade* desse grande irônico rico em mistérios; ele levou sua consciência a se contentar com uma espécie de auto-engodo: no fundo, divisoou o que há de irracional no juízo moral”⁶³².

É no sentido daquilo que expusemos aqui acerca do Sócrates músico que Nietzsche vai retomar, nas seções 16 e 17 do NT, o tema da música como potência redentora do Sócrates paladino da ciência. O autor inicia a seção 16, que trata da relação da música com a imagem e o conceito, tratando ainda da figura do Sócrates artístico. A partir do exemplo de Sócrates, afirma Nietzsche, pode-se entender que se a tragédia pereceu pelo espírito da música, ela só pode renascer a partir deste. É sob esse ponto de vista que Nietzsche vai tomar Sócrates como paradigma para a modernidade teórico-otimista. Nesse sentido, o autor pretende desenvolver a duplicidade “insaciável conhecimento otimista” *versus* “necessidade trágica da arte”:

“por esse exemplo histórico aduzido procuramos pôr a claro de que modo a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente. Para abrandar o insólito dessa afirmação e, por outro lado, apontar a fonte original de nossa cognição, precisamos agora defrontar, com livre olhar, os fenômenos análogos do presente (...)”⁶³³.

Nietzsche, com esse intuito, não pretende tratar das várias oposições à consideração trágica de mundo, senão da mais importante delas: “quero falar apenas da *oposição mais ilustre* à consideração trágica do mundo, e com isso me refiro à ciência, otimista em sua essência mais profunda, com o seu progenitor Sócrates à testa”. A questão do percurso socrático (entenda-se por “percurso socrático” em Nietzsche a percepção dos limites da ciência pelo filósofo grego e sua consecutiva transmutação em arte) possui tamanha força em Nietzsche que, em seguida, ele aponta o seu principal objetivo, nessa empreitada: “será mister também, imediatamente, mencionar pelo nome os poderes que me parecem garantir um

⁶³² Cf. NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Op. Cit. Pp. 79-80.

⁶³³ NIETZSCHE, F. NT, seção 16. P. 96 da tradução brasileira.

renascimento da tragédia – e algumas outras bem-aventuradas esperanças para o ser alemão!”⁶³⁴.

Schopenhauer e Wagner voltam a ser mencionados nessa seção, na retomada do poder da música. Ao primeiro ele atribui o fato de ter reconhecido a música como arte superior a todas as demais e como a coisa em si em relação a todo fenômeno. Em relação ao segundo, Nietzsche reitera a influência do primeiro, mencionando o *Beethoven*, no qual Wagner defende que a música “deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza”⁶³⁵. É com esse intuito que o autor cita uma longa passagem da seção 52 do *Mundo*⁶³⁶: o de reconhecer, mais uma vez, a música como “expressão do mundo”, como “linguagem universal no mais alto grau, que inclusive está para a universalidade dos conceitos mais ou menos como esses conceitos estão para as coisas individuais”. A música é aquela que mantém uma relação interior com a essência de todas as coisas, é o reflexo imediato da própria vontade e, portanto, “representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno”: “poder-se-ia, em conseqüência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada”.

Nietzsche, desse modo, reafirma a música como linguagem imediata da vontade, atribuindo-lhe o poder de permitir que as imagens apolíneas “emerjam com *suprema significatividade*”, isto é, dá mais sentido à bela aparência apolínea. A música possui, assim, a capacidade de dar nascimento ao mito, sobretudo pela sua “intensificação” das imagens. A argumentação de Nietzsche em favor da música não pára, no entanto, aqui. O autor ainda ressalta o fato de ter procurado explicar, a partir do fenômeno do poeta lírico, o esforço da música de manifestar em imagens apolíneas a sua essência (tarefa de Nietzsche nas seções 5 e 6 do NT, conforme analisamos), de modo que somente a partir da tragédia, a partir do conceito de trágico, como afirma Nietzsche, poder-se-á encontrar “a expressão simbólica para a sua [da música] autêntica sabedoria dionisíaca”⁶³⁷. Se tal é potência da música, essa poderá se manifestar tão-somente de maneira simbólica na tragédia, a qual permite, por fim, a alegria metafísica.

⁶³⁴ *Idem*. P. 97.

⁶³⁵ *Idem*. Pp. 97-98.

⁶³⁶ Todas as citações abaixo foram retiradas da citação de Nietzsche na seção 16. Cf. NT, seção 16. Pp. 98-100 da tradução brasileira.

⁶³⁷ NIETZSCHE, F. NT, seção 16. P. 101 da tradução brasileira.

“Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreenderemos a alegria no aniquilamento do indivíduo (...). A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisiaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens”⁶³⁸.

Nietzsche é ainda mais claro a esse respeito na seção 21:

“(...) precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia a excitar, purificar, e descarregar a vida do povo; cujo valor superno pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo”⁶³⁹.

A tragédia não é, desse modo, para Nietzsche, apenas um sedativo diante dos sofrimentos da vida – como pregava Aristóteles –, mas um tônico de suas pulsões. A sabedoria dionisiaca não poderia, no entanto, conforme o autor, apresentar-se sem alguma proteção, pois ela é em si patológica. A tragédia é aquela que, sob o espírito da música, interpõe o *mito* entre a sua música e o “ouvinte dionisiacamente suscetível”:

“a tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisiaco inteiro e nos alivia dele (...). A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símbolo 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”⁶⁴⁰.

O mito é, por fim, de acordo com a visão nietzschiana, aquele que ao mesmo tempo em que nos protege da música, lhe dá suprema liberdade:

“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 aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela derruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente”⁶⁴¹.

Rosa Maria Dias nos esclarece ainda mais a noção de mito em Nietzsche, apontando para a superioridade da música em relação a ele e, além disso, ressaltando ainda a sua diferença em relação ao diálogo:

⁶³⁸ *Idem*. Pp. 101-102.

⁶³⁹ NIETZSCHE, F. NT, seção 21. P. 124 da tradução brasileira.

⁶⁴⁰ *Idem*. Pp. 124-125.

⁶⁴¹ *Idem*. P. 125.

“o mito trágico, como símbolo sublime gerado pela música, para torná-la audível, arranca o ouvinte de seu sonho de aniquilação orgiástico, leva-o à natureza não para destruir sua individualidade, mas para fazê-lo alegrar-se com a eterna vida, que corre como música contínua. O mito trágico, encarnado na própria pessoa do herói, atende ao desejo de beleza do espectador, fazendo desfilar diante dele ‘imagens da vida’, incitando-o a captar o núcleo vital nelas contido. Haveria, ainda, segundo Nietzsche, um outro elemento que descarregaria a violência dionisíaca na tragédia: o diálogo (...). Mas embora mito e diálogo preencham a mesma função, eles não têm o mesmo valor. O mito protege o ouvinte da violência da música, é, ao mesmo tempo, dionisíaco e apolíneo, enquanto o diálogo é apenas uma ilusão protetora, portanto somente apolíneo”⁶⁴².

Nietzsche, como se pode perceber, não volta a tratar por acaso do tema da música nessas seções, tem algo a nos dizer com isso. Nesse primeiro momento (seção 16 do NT), o autor destacou a importância de um “conhecimento trágico”, em oposição ao “otimismo teórico” socrático. Mas também Sócrates acaba por descobrir, na visão de Nietzsche, esse conhecimento trágico, ao ponto de afirmar, no *Fédon*, que os verdadeiros poetas devem empregar mitos, e não raciocínios. Por fim, na seção 17, Nietzsche irá tratar, sob o aspecto do renascimento da tragédia na modernidade, da música como substrato da tragédia, fornecendo à sua época os elementos imprescindíveis para essa empreitada.

O coro volta a ser mencionado no início da seção 17, na retomada do sentido musical que a tragédia possuía originalmente. Nietzsche acreditava, com isso, estar fazendo justiça ao sentido musical que o coro possuía – tal como apresentamos na nossa análise das seções 7 e 8. O autor afirma que a tarefa moderna deveria consistir na retomada do espírito musical grego: “nós temos por certo que reconstruir, para nós, a preponderância do efeito musical quase por via erudita, a fim de receber algo daquele consolo incomparável que deve ser próprio da verdadeira tragédia”⁶⁴³. A superioridade da música grega, desse modo, caracteriza a dificuldade moderna em compreender o real significado daquela arte: após a tragédia sair dos seus trilhos pelo “impulso dialético do saber” e pelo “otimismo da ciência”, surgiu “uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*”. O parâmetro do “redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo” é exatamente o Sócrates músico:

“só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia: para essa forma de cultura cumpriria estabelecer como símbolo o *Sócrates musicante*, no sentido antes examinado. Nessa confrontação, entendo por espírito da ciência aquela crença,

⁶⁴² DIAS, R. M. *Op. Cit.* P. 62.

⁶⁴³ NIETZSCHE, F. NT, seção 17. P. 103 da tradução brasileira.

surgida à luz pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber”⁶⁴⁴.

Aqui reside a suprema importância da figura de Sócrates na leitura de Nietzsche. O autor acredita que somente a partir do exemplo “trágico” do filósofo grego a modernidade poderá se salvar e se curar de seu otimismo teórico-científico, que o próprio Sócrates disseminou. Nietzsche trata em linhas claras das consequências do avanço infatigável da ciência, a fim de ressaltar, adiante, que a música wagneriana seria a salvadora da modernidade. E é exatamente no rebaixamento da música que reside a primeira dessas mais terríveis consequências, seguida pelo aniquilamento do mito. Por esse aniquilamento, afirma Nietzsche, “a poesia veio a ser expulsa do seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida”⁶⁴⁵ – e aqui vale lembrar a seção 14, na qual Nietzsche havia tratado da expulsão dos poetas da cidade ideal, por Platão.

Nietzsche destaca dois tipos de música: a música da tragédia, que era o seu substrato, e o *novo ditirambo ático*, pelo qual a música distanciou-se de si mesma: “por meio desse novo ditirambo a música foi convertida, de forma hedionda, em retrato imitativo da aparência, por exemplo, de uma batalha, de uma tempestade no mar, e com isso viu-se totalmente despojada de sua força criadora de mitos”⁶⁴⁶. A música que Nietzsche quer fazer renascer é, notadamente, a música da tragédia antiga, que fará brotar de si novamente o mito. Para isso, afirma o autor, deve-se “procurar o espírito da ciência onde ele enfrenta hostilmente essa força criadora de mitos que a música tem”, para dele se afastar. Esse espírito científico reside exatamente naquela “forma degenerada de música”, no *novo ditirambo ático*.

Mas esse avanço *ad infinitum* da ciência causou, de acordo com Nietzsche, ainda mais estragos na cultura grega antiga, a se destacar: a representação de caracteres e o refinamento

⁶⁴⁴ *Idem*. P. 104.

⁶⁴⁵ *Idem*. *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Idem*. P. 105. Adiante, Nietzsche define a música do novo ditirambo ático como “pintura sonora”. Desse tipo de música, era adepto, sobretudo, Eurípides (notadamente, sem se considerar *As bacantes*): “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. Constituiu uma grande vitória do espírito não-dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência. Eurípides, que, em um nexos superior, deve ser denominado uma natureza inteiramente não-musical, é, exatamente por esse motivo, um adepto apaixonado da nova música ditirâmbica e, com a prodigalidade de um larápio, emprega todos os seus truques de efeito e maneirismos” (*Idem*. P. 106).

psicológico a partir de Sófocles⁶⁴⁷, o fim do consolo metafísico⁶⁴⁸ e substituição do mesmo pelo *deus ex machina*⁶⁴⁹. A ciência transformou aquela “serenojovialidade helênica” em “serenojovialidade do *homem teórico*”, fruto da cultura alexandrina. Esta é, para Nietzsche, aquela que resume o seu pensamento sobre o avanço infatigável da ciência:

“ela exhibe os mesmos signos característicos que acabo de derivar do espírito não-dionisiaco – que ela combate a sabedoria e a arte dionisiacas, que ela trata de dissolver o mito, que ela substituiu uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialmente para a vida: ‘Eu te quero: tu és digna de ser conhecida’”⁶⁵⁰.

É contra essa cultura socrático-alexandrina que Nietzsche quer lutar na modernidade em busca de uma cultura artística. O autor defende essa idéia apontando para Wagner, o único capaz, por meio de sua música, de redespertar o espírito dionisiaco-musical grego na modernidade. Como ficou claro, o autor acredita que a doença que assola a sua era, o espírito otimista-científico, pode ser suplantado pela força da música – tal como ocorreu com Eurípides, tal como ocorreu com Sócrates. Essa, é, pois, a potência da música, a saber, a de ser redentora.

“A arte – em favor da vida – , eis a chave do pensamento de Nietzsche. A arte transfigura o ser existente, mas só a tragédia exprime a crença na eternidade da vida: ‘Somente a partir do espírito da música entendemos a alegria diante do aniquilamento do indivíduo’. O espírito trágico só pode ser explicado em termos musicais. Só a música ‘produz uma réplica do uno primordial’, só ela transmite a certeza de que existe um prazer superior para além do mundo dos fenômenos. Mas sem o recurso da imagem, a música, penetrando no mais fundo segredo da vida, é

⁶⁴⁷ “O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista. Também aqui percebemos o triunfo da aparência sobre o universal e o prazer no preparado singular, quase anatômico, respiramos já o ar de um modo teórico, para o qual o conhecimento científico vale mais do que a reverberação artística de uma regra do mundo” (NIETZSCHE, F. NT, seção 17. P. 106 da tradução brasileira).

⁶⁴⁸ “Mas é no desfecho dos novos dramas que se revela mais nitidamente o novo espírito não-dionisiaco. Na tragédia antiga fazia-se sentir no fim o consolo metafísico, sem o qual não há como explicar de modo algum o prazer pela tragédia: talvez seja em *Édipo em Colono* onde ressoa de maneira mais pura o somido reconciliador de um outro mundo. Agora, que o gênio da música fugiu da tragédia, a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá agora tirar aquele consolo metafísico? Procurou-se por isso uma solução terrena para a dissonância trágica; o herói, depois de bastante martirizado pelo destino, colhia uma bem merecida recompensa em um magnífico casamento, em algumas homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador, a quem, após ter sido bastante maltratado e estar coberto de ferimentos, era ocasionalmente doada a liberdade. O *deus ex machina* tomou o lugar do reconforto metafísico” (*Idem*. P. 107).

⁶⁴⁹ Sobre a fundamental questão do *deus ex machina*, ver: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

⁶⁵⁰ NIETZSCHE, F. NT, seção 17. Pp. 107-108 da tradução brasileira.

puramente dor primordial e eco dessa dor. Tem o poder de reconduzir os ouvintes à natureza, ao estado de prazer eterno, onde eles sacrificam sua individualidade por um sentimento irresistível de identificação com o uno primordial⁶⁵¹.

Após a presente análise, fica clara a importância de se considerar não só a análise de um Sócrates dialético na leitura nietzschiana. A relação entre arte e ciência no pensamento de Nietzsche, que se configura como central até as suas últimas reflexões, possui, nesse momento, um enfoque absolutamente voltado para a figura de Sócrates. Compreender suficientemente as análises de Nietzsche sobre Sócrates e o socratismo significa, em última instância, dar um passo fundamental no entendimento da relação entre arte e ciência na filosofia do autor.

⁶⁵¹ DIAS, R. M. *Op. Cit.* Pp. 60-61.

V – A ambivalência da figura de Sócrates em Nietzsche

“Semi-consciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.”
(Goethe, *Fausto*, 303-307)

O Sócrates de Nietzsche não possui, como se pode perceber, uma visão norteada unicamente pela faceta do Sócrates dialético, paladino da ciência. A figura do filósofo grego é de tal forma importante para o nosso autor que a sua visão acerca da cultura moderna está fortemente amparada na sua concepção de Sócrates e do socratismo: tanto suas críticas quanto suas esperanças em relação à modernidade estão fundadas sob o paradigma da questão “Sócrates”.

V.1 – *Fausto*, o Sócrates moderno: *O nascimento da tragédia* (18)

A seção 18 do NT é fundamental para entendermos o contexto do tema de Sócrates em Nietzsche, pois nela está presente uma profunda reflexão do autor acerca da condição do homem moderno. Essa reflexão está fundada na análise empreendida pelo autor do personagem Fausto, da peça homônima de Goethe. Trata-se do ápice da discussão sobre o homem teórico, na contraposição estabelecida por Nietzsche entre o pessimismo, cuja visão trágica de mundo era o substrato da tragédia antiga, e o otimismo, característico da concepção teórica de mundo socrática. Essa questão vem sendo desenvolvida pelo autor desde a seção 15, ocasião em que Nietzsche atribui a Sócrates a condição de homem teórico.

Nietzsche define, a partir da mencionada distinção entre o otimismo socrático e o pessimismo da tragédia grega antiga, três tipos de cultura, oriundas exatamente dessas visões de mundo, como formas de prisão à vida. A noção cultura é aqui entendida pelo autor como a maneira que o homem encontra de suportar o fado e o peso da existência:

“é um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algeia-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro, enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu da beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna (...). Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente

socrática ou *artística* ou *trágica*; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há uma cultura alexandrina, ou helênica ou budista”⁶⁵².

Ao mundo moderno Nietzsche atribui a qualidade de cultura socrática ou alexandrina, exatamente por estar amparada pelo homem teórico, aquele que sempre está a serviço da ciência. É sob esse aspecto que Nietzsche irá criticar a erudição moderna, sobretudo na arte⁶⁵³. Assim como Goethe, Nietzsche estava na contramão da modernidade “teórica”:

“quando Goethe declara certa vez para Eckermann, a propósito de Napoleão: ‘Sim, meu caro, também há uma produtividade das ações’, lembra com isso, de maneira graciosamente ingênua, que o homem não-teórico é, para o homem moderno, algo inacreditável e pasmoso, de modo que se requer de novo a sabedoria de um Goethe para se achar concebível, sim, perdoável, uma forma de existência tão estranhadora”⁶⁵⁴.

A cultura socrático-alexandrina é, ressalta Nietzsche, a cultura em que “o otimismo se presume sem limites”, é a cultura do *deus ex machina euripidiano*:

“agora é mister não assustar-se, se os frutos desse otimismo amadurecem, se a sociedade, levedada até as suas camadas mais baixas por semelhantes cultura, estremece pouco a pouco sob efervescências e desejos exuberantes, se a crença na felicidade terrena de todos, se a crença na possibilidade de tal cultura universal do saber converte-se paulatinamente na ameaçadora exigência de semelhante felicidade terrena alexandrina, no conjuro de um *deus ex machina euripidiano!*”⁶⁵⁵

Tal cultura, afirma o autor, necessita de uma classe de escravos para subsistir, muito embora ela tente dissimular tal condição por meio de “suas belas palavras transviadoras e tranqüilizadoras acerca da ‘dignidade da pessoa humana’ e da ‘dignidade do trabalho’”. Mas essa cultura “vai pouco a pouco ao encontro de uma horripilante destruição”, pois “não há nada mais terrível que uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações”⁶⁵⁶. Essa condição da cultura moderna, amparada pela força do homem teórico-otimista-socrático e que a leva a sua destruição, nos remete a um tema fundamental do pensamento nietzschiano, a saber, a morte de Deus. Em um sentido bem próximo daquele que, em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche afirmará que a crença moderna de que o homem poderia substituir Deus pela força de seu conhecimento, de sua ciência – o que leva não só à

⁶⁵² NT, seção 18. P. 108 da tradução brasileira.

⁶⁵³ “(...) mesmo as nossas artes poéticas tiveram de desenvolver-se a partir de imitações doutas e, no efeito capital da rima, reconhecemos ainda a gênese de nossa forma poética a partir de experimentos artificiais com uma linguagem não-familiar, propriamente erudita” (NT, seção 18. P. 109 da tradução brasileira).

⁶⁵⁴ *Idem. Ibidem.*

⁶⁵⁵ *Idem. Ibidem.*

⁶⁵⁶ *Idem.* P. 110.

constatação pelo autor da morte de Deus, mas à percepção de que o homem não conseguiria substituí-lo, no NT o autor defende que essa concepção moderna de ciência incorreria no enfraquecimento das religiões, pelo enfraquecimento do *mito*:

“quem ousará, diante de tais tempestades ameaçadoras, apelar, com ânimo seguro, para as nossas pálidas e extenuadas religiões, as quais degeneram, em seus fundamentos, em religiões doutas: de tal modo que o mito, o pressuposto obrigatório de qualquer religião, acha-se paralisado em quase toda parte, e até nesse domínio, conseguiu impor-se aquele espírito otimista que há pouco tachamos de germe da destruição de nossa sociedade”⁶⁵⁷.

No texto *O estado grego*, Nietzsche tratou exatamente dessa condição escrava da modernidade, o que reforça a tese segundo a qual palavras como “dignidade do homem” e “dignidade do trabalho” nada mais são que uma forma de “perpetuar miseravelmente uma vida miserável”⁶⁵⁸. A arte, antídoto, segundo o autor, contra o pessimismo prático, perdeu-se em meio a tais conceitos ultrajantes:

“dessa assustadora luta pela existência, só podem emergir os homens isolados que imediatamente voltam a se ocupar da cultura artística por meio de nobres quimeras, para que não caiam no pessimismo prático, esse que a natureza despreza como sendo a verdadeira anti-natureza. Confrontado com o mundo grego, o mundo moderno cria em geral apenas aberrações e centauros. Do mesmo modo que a criatura fabulosa na entrada da *Poética* de Horácio, o homem isolado é formado de pedaços multicoloridos, e, com frequência, nesse homem mostram-se ao mesmo tempo a ambição da luta pela existência e a necessidade de arte: de tal fusão antinatural resultou o esforço inevitável de desculpar e consagrar aquela primeira ambição antes da necessidade de arte. Por isso acredita-se na ‘dignidade do homem’ e na ‘dignidade do trabalho’”⁶⁵⁹.

Nietzsche contrapõe, então, no *Estado grego*, a noção de mundo artístico dos gregos, para os quais a escravidão seria uma vergonha, e a moderna visão da “dignidade do trabalho”. Há aqui duas formas absolutamente opostas de se justificar o mundo, na visão do autor: por um lado, a justificação estética de mundo, grega e, por outro, a justificação por meio da noção de trabalho, moderna.

“Por isso, podemos comparar até mesmo a cultura magnífica com um vencedor manchado de sangue, que em seu desfile triunfal arrasta os vencidos como escravos, amarrados ao seu carro: a eles, a quem um poder benfeitor deixou cegos, continuam gritando, quase esmagados pelas rodas do carro: ‘Dignidade do trabalho!’, ‘Dignidade do homem!’ (...). Do amolecimento do homem moderno nasceram as monstruosas calamidades sociais do presente, e não da verdadeira e profunda misericórdia com relação àquela miséria; e se chegasse a ser verdade que os gregos sucumbiram por causa da escravidão, é muito mais certo que nós sucumbiremos pela

⁶⁵⁷ *Idem. Ibidem.*

⁶⁵⁸ NIETZSCHE, F. *O Estado Grego, in Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. P. 39.

⁶⁵⁹ *Idem.* P. 40.

falta de escravidão; nem para os primeiros cristãos, nem para os germânicos, essa escravidão parecia ser indecente, quanto mais censurável”⁶⁶⁰.

Se Nietzsche acreditava estar na música wagneriana o antídoto contra a cultura otimista moderna, no campo da filosofia dois autores já teriam empreendido um duro golpe contra ela: Kant e Schopenhauer, com “enorme bravura e sabedoria”, “conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica”:

“se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas] para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador”⁶⁶¹.

Os limites da ciência, expostos pelas filosofias de Kant e Schopenhauer, dão origem, segundo Nietzsche, àquela cultura que o autor denominou *trágica*,

“cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio”⁶⁶².

A sabedoria trágica é aquela que, de acordo com Nietzsche, está presente no percurso do personagem Fausto, de Goethe, signo do enfraquecimento natural da cultura socrático-teórico-otimista. Se, por um lado, Fausto pode ser entendido, na visão do autor, como um homem socrático por excelência, devido a sua avidez pelo saber, por outro, ele presente os limites da sua própria sabedoria, ao se entregar à magia. Exatamente por compreender essas duas facetas paradoxais, Fausto é, de acordo com Nietzsche, a imagem mais fiel de Sócrates e, sobretudo, do homem socrático moderno.

“Quão incompreensível haveria de parecer a um grego autêntico o em si compreensível homem culto moderno que é FAUSTO, o Fausto que se lança, insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao diabo, e a quem basta, para uma comparação, colocar junto a Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa”⁶⁶³.

⁶⁶⁰ *Idem*. P. 45. Vale ressaltar que na seção 5 de *A arte e a revolução*, conforme analisamos anteriormente, Wagner trata da condição “escrava” em que os modernos se encontram devido ao influxo do cristianismo.

⁶⁶¹ NT, seção 18. Pp. 110-111 da tradução brasileira.

⁶⁶² *Idem*. P. 111.

⁶⁶³ *Idem*. P. 109.

Recorramos ao texto de Goethe⁶⁶⁴, a fim de entender a procedência da análise nietzschiana. Ainda no início da peça, Fausto se lamenta pela limitação do seu saber: “Mas mata-me o prazer no peito; / Não julgo algo saber direito” (versos 370-371). E justifica, em seguida, os motivos pelos quais ele se entrega à magia: “Por isso entrego-me á (*sic*) magia, / Ao ver se o espiritual imperio (*sic*) / Pode entreabrir-me algum mysterio (*sic*), / P’ra que perceba o que a este mundo / Liga em seu amago (*sic*) profundo, / Os germes veja e as vivas bases, / E não remexa mais em phrases (*sic*)” (377-385). Mais adiante, quase no momento da metamorfose do cão, Fausto lhe dirige às seguintes palavras, em tom de desânimo: “Oh, quão feliz quem espera / Surgir daquelle (*sic*) mar do engano e da chimera (*sic*)! / O que se ignora é o que mais falta faz, / E o que se sabe, bem algum nos traz” (1064-1067). Ora, o que Fausto lamenta nesses versos parece ser exatamente aquilo que Nietzsche entende como a concepção teórica de mundo. Mas o protagonista de Goethe aponta para uma binomia presente em sua alma: “Vivem-me duas almas, ah! no seio, / Querem trilhar em tudo oppostas (*sic*) sendas; / Uma se agarra, com sensual enleio, / E órgãos de ferro, ao mundo e á (*sic*) matéria; / A outra, soltando á (*sic*) força o terreo (*sic*) freio, / De nobres manes busca a plaga etherea (*sic*)” (1112-1117). Mas Fausto está em busca de outra coisa que o seu conhecimento, ele busca algo mais profundo e esse algo mais profundo ele acredita que irá encontrar na intensidade da vida, na vida vivida de maneira intensa⁶⁶⁵: “Descei dos fluidos de ouro, dos ethereos (*sic*) cumes, / E a nova, intensa vida conduzi-me! / Sim! fôsse (*sic*) meu um manto de magia, / Que a estranhos climas me levasse prestes, / Pelas mais deslumbrantes vestes, / Por mantos reaes (*sic*) eu não trocaria” (1120-1125). Nessa empreitada, Fausto, se entrega, então, à magia:

“Não penso em alegrias, já t’o (*sic*) disse
Entrego-me ao delirio (*sic*), ao mais cruciante gozo,
Ao fertil (*sic*) dissabor como ao odio (*sic*) amoroso.
Meu peito, da ansia (*sic*) do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
Pois o que a toda humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, dest’arte (*sic*), ao seu Ser ampliar meu proprio (*sic*) Ser,

⁶⁶⁴ GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Instituto Progresso Editorial, s.d.

⁶⁶⁵ Vale a pena lembrar a já trabalhada citação do *Fausto* feita por Wagner no Beethoven, no momento em que apresenta a força da música (num sentido bem próximo à análise que Nietzsche empreende aqui): “a consciência, que por si mesma nos possibilitou, na visão da aparência, a apreensão da Idéia que nela se manifesta, poderia finalmente ser obrigada a exclamar como Fausto: ‘Que espetáculo! Mas – ai de mim! – só um espetáculo! Por onde te agarrei, natureza infinita?’” (WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 24).

E, com ella (*sic*), afinal, também (*sic*) eu perecer” (1765-1775).

Goethe critica, pela boca de Mefistófeles, a concepção moderna de conhecimento, como algo voltado somente para o palavreiro:

“Bem! mas sem que o leveis a peito;
Onde do conceito ha (*sic*) maior lacuna,
Palavras surgirão na hora oportuna (*sic*).
Palavras solverão qualquer problema,
Palavras constituirão qualquer systema (*sic*),
Influem palavras fê devota,
De uma palavra não se rouba um jota” (1994-2000)⁶⁶⁶.

“Ai de mim! sinto que enlouqueço” (verso 2456). Assim Fausto descreve a sua mudança de perspectiva diante do mundo, depois de enfeitiçado por Mefistófeles. Observemos como se chocam as duas concepções (a do erudito Fausto e a do “enfeitiçado” Fausto) no protagonista: “Mas que é que diz? quanta doudice! / Estoura-me a cabeça aos poucos. / Palavra, é como se eu ouvisse / Falar um coro de mil loucos” (2573-2576). Fausto é, então, tomado pela magia, da qual ele não mais retornará:

“E tu! Que foi que aqui te trouxe?
Que emoção sinto, estranha e doce!
Que me põe na alma este languor (*sic*) espesso?
Misero Fausto! ah, já não te conheço” (2717-2720).

Como se pode notar, a peça de Goethe ilustra um importante momento das discussões acerca das reflexões sobre conhecimento, ciência e, sobretudo, sobre a subjetividade humana. Refletir sobre o *Fausto* implica, como apontam diversos comentadores, em questionar quais foram os pressupostos de sua formulação:

“Goethe incita-nos a realizar uma grande viagem, que passa pelas mais distintas regiões, num trânsito constante entre Céu e Terra, entre mundo real e mitológico, estendendo-se até o âmago da subjetividade humana e da terra. Por esta razão, considera-se esta obra um drama universal, capaz de abordar questões tratadas pela psicologia, pela religião, sociologia, história, economia, filosofia, expondo com profundidade o debate de idéias que se desenrolava nessa época, além de apresentar traços estéticos do *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), do classicismo e do romantismo. Lê-la é (...) trazer à tona o decisivo período no qual foi criada: momento da construção da idéia moderna de sociedade e de ser humano. Ela nos leva do Iluminismo, passando pela Revolução Francesa, até a instituição do Estado moderno, do capitalismo e da nova relação do homem com a natureza através do intenso desenvolvimento da ciência e da técnica”⁶⁶⁷.

Ao que nos acrescenta Markus Lasch:

⁶⁶⁶ Ver também os versos 1948-1963, nos quais Mefistófeles, ao conversar com um estudante, lhe ensina o método de se “metafisicamente”, como um processo que não pode ir além daquilo que está impresso nos livros, isto é, como um conhecimento limitado.

⁶⁶⁷ MOURA, M. *A reunião dos tempos*. In: Revista Entre Livros, vol. 5. Pp. 26-27.

“Enquanto o mito [de Fausto] se origina na passagem da Idade Média para a Modernidade em sentido lato, a elaboração de Goethe abarca o período de transição para a Modernidade *stricto sensu*. Os 60 anos de escritura correspondem ao fim de uma era com transformações importantes. Estão em jogo a religião e os grandes sistemas metafísicos, a predominância do sujeito racional autônomo assim como a noção aristotélica da obra de arte orgânica, e no horizonte aponta o reinado de um novo conceito de ciência”⁶⁶⁸.

A recorrência a comentadores de Goethe não se faz aqui com o objetivo único de apontar para o contexto artístico e filosófico de sua produção, bem como o de apontar a já sabida variedade de temas de que o texto trata. Desejamos também demonstrar que a visão de Nietzsche acerca do principal personagem goethiano (visto que o autor se ocupou 60 anos de sua vida com ele) não é oriunda de reflexões levianas ou infundadas, mas, pelo contrário, que ela está absolutamente inserida no contexto do romantismo. Nietzsche, não obstante e além disso, empreende uma análise bastante particular do *Fausto*, ao aproximá-lo de Sócrates e de compreendê-lo como o homem moderno, como o Sócrates da modernidade. Tal imagem do homem do conhecimento é de tal forma cara ao autor, que ele volta a mencioná-la no aforismo 249 da GC:

“*O suspiro do homem do conhecimento.* – ‘Oh, minha avidez! Nesta alma não existe abnegação – mas sim um Eu que tudo ambiciona, que mediante muitos indivíduos gostaria de ver como com seus *próprios* olhos e agarrar com suas *próprias* mãos – um Eu que também recupera todo o passado, que nada quer perder do que lhe poderia pertencer! Oh, essa chama da minha avidez! Oh, que eu ainda renascesse em milhares de seres!’ – Quem não conhece por experiência este suspiro, também não conhece a paixão de quem quer conhecer”⁶⁶⁹.

No contexto da presente análise, contudo, um trecho substancial é o aforismo 191 de BM, citado no capítulo anterior, no qual Nietzsche aponta para a “falsidade” socrática em ter afirmado seguir somente a razão em prol dos instintos. Esse célebre trecho aponta, mais uma vez, para a ambivalência, para a duplicidade da figura de Sócrates em Nietzsche: como racional, que passa a vida defendendo a sua empreitada no desenvolvimento da ciência, mas também como músico, artista, que, já no fim da vida, ouve os instintos e produz música. Assim é a leitura de Nietzsche acerca de Sócrates, assim é com o personagem Fausto – que nada mais seria que o próprio Sócrates, conforme indicamos.

⁶⁶⁸ LASCH, M. *Aspiração e renúncia*. In: Revista Entre Livros, vol. 5. P. 41.

⁶⁶⁹ NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Pp. 187-188. Nietzsche, notadamente, empreende nesse momento uma análise acerca do conhecimento diversa daquela do NT, mais como crítica à abnegação da vontade (da filosofia schopenhaueriana) que como crítica ao homem do conhecimento. A nossa análise, entretanto, aponta mais para a questão da avidez do saber, típica do homem moderno.

Nietzsche irá finalizar a seção 18 tratando exatamente dessa percepção “fáustica-socrática” dos limites da ciência:

“depois, porém, que a cultura socrática foi abalada de dois lados, e o cetro de sua infalibilidade ela só consegue segurar com mãos trêmulas, primeiro por medo de suas próprias conseqüências, que pouco a pouco começa a pressentir, e ademais porque ela mesma não está mais convencida, com a ingênua confiança anterior, da perene validade de seus fundamentos: de modo que é um triste espetáculo ver como a dança de seu pensar se precipita, anelante, sempre sobre novas figuras, a fim de abraçá-las, e depois, de súbito, voltar a soltá-las horrorizada, como Mefistófeles às Lârnias tentadoras”⁶⁷⁰.

A tal ponto, afirma Nietzsche, a consideração otimista amoleceu o homem teórico: “além disso, ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se *ilógica*, isto é, a refugir de suas conseqüências”⁶⁷¹. Ao homem moderno, o erudito crítico, restará apenas, como Fausto, buscar a verdadeira sabedoria na arte, descrição a partir da qual Nietzsche finaliza a sua primeira publicação.

V.2 – Sócrates, paradigma para a modernidade: O nascimento da tragédia (19-25)

As seções finais do NT tratam do tema da retomada moderna da tragédia grega, de um possível renascimento moderno da tragédia, que ocorreria sob a força da música wagneriana. Esse tema, bastante recorrente nos comentadores da obra inaugural de Nietzsche, possui, na nossa análise, outro enfoque, a saber, o de Sócrates como modelo, como paradigma, para essa retomada moderna da tragédia, por meio da música. De maneira semelhante ao que ocorrera a Sócrates, que teria passado toda a sua vida difundindo e defendendo o ideal científico, para, no fim, escutar a voz dos seus instintos e compor música, com a modernidade não deveria ser diferente: tomada pelo ideal socrático, a modernidade, assim como Fausto, deveria pressentir os limites de seu conhecimento racional e ir em busca da verdadeira sabedoria, que só está, segundo o autor, presente na música – tão-somente na música de Wagner.

Essa empreitada nietzschiana se inicia na seção 19, na qual ele identifica a cultura socrática como a *cultura da ópera*⁶⁷²:

⁶⁷⁰ NT, seção 18. P. 111 da tradução brasileira.

⁶⁷¹ *Idem*. P. 112.

⁶⁷² A respeito da crítica nietzschiana à cultura operística moderna, Rosa Maria Dias nos situa no tema: “A ópera surge no final do século XVI, na Itália, quando um grupo de intelectuais e músicos, chamado ‘Camerata Fiorentina’ incentivado pelo conde Giovanni Bardi, reúne-se para discutir a possibilidade do renascimento da arte musical, esse grupo, atento ao fato de as letras das músicas não serem compreendidas perfeitamente, passa a pesquisar a música grega e a investigar a ligação música e palavra na tragédia. A partir dessa pesquisa, ensaia uma nova forma de canto, onde as palavras, sem destruírem os versos, tornam-se mais inteligíveis. Para

“pois, nesse domínio, a cultura pronunciou-se sobre o seu querer e conhecer, com uma ingenuidade própria, para a nossa admiração, quando comparamos o gênero da ópera e o fato mesmo do desenvolvimento da ópera com as perenes verdades do apolíneo e do dionisíaco. Lembrarei primeiro a formação do *stillo rappresentativo* e do recitativo. É crível que essa música de ópera inteiramente exteriorizada, incapaz de devoção, pudesse ser recebida e cultivada com entusiástico fervor, como se fora, por assim dizer, o renascimento de toda verdadeira música, por uma época em que acabava de elevar-se a música inefavelmente sublime e sagrada de Palestrina?”⁶⁷³.

A ópera, aquele “gênero semimusical de falar”, é entendida pelo autor como uma “*tendência extra-artística*”, fruto de vários equívocos cometidos no desenvolvimento dessa “nova” arte. A substituição da música pela palavra na ópera, conhecida como *recitativo*, implica, segundo Nietzsche, na subjugação da música:

“ao ouvinte que deseja captar com nitidez a palavra sob o canto corresponde o cantor, pelo fato de falar mais do que cantar e de aguçar nesse semicanto a expressão patética da palavra: por meio desse aguçamento do *pathos*, ele facilita a compreensão da palavra e subjuga aquela metade da música ainda restante”⁶⁷⁴.

“Esse alternar-se do discurso afetivamente impressivo”, que se caracteriza numa arte meio falada e meio cantada, é, ressalta Nietzsche, “algo tão completamente inatural e tão inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos”⁶⁷⁵. A ópera é, dessa forma, na visão de Nietzsche, uma forma inartística de arte, ou seja, ela simplesmente não é arte. E não se configura como arte pelo fato de que está fundada nos princípios do socratismo estético, cuja lei suprema é “tudo de deve ser inteligível para ser belo”.

A ópera, além disso, cometeu o grande equívoco de acreditar ser a retomada da tragédia grega antiga na modernidade, mas esbarrou na sua “necessidade inestética” (*Bedürfniss unaesthetischer*): “a nostalgia do idílio, a crença em uma existência arquiprimítiva do homem artístico e bom”. Para ser uma retomada da tragédia, defende Nietzsche, a ópera deveria ser essencialmente musical, o que não se constatava:

satisfazer ao desejo do ouvinte de compreender as palavras sob o canto, surge, então, ao lado da catedral das harmonias palestrinas, baseado no princípio do contraponto, do movimento melódico, da consonância e da dissonância, em cuja construção trabalhou toda idade média cristã, um composto não-natural gerado por impulsos extra-artísticos: o recitativo, *stillo rappresentativo*, que os florentinos projetam como o equivalente do discurso melódico que eles supunham ser o diálogo na tragédia” (DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. P. 74).

⁶⁷³ NT, seção 19. P. 112 da tradução brasileira.

⁶⁷⁴ *Idem*. P. 113.

⁶⁷⁵ *Idem. Ibidem*.

“o novo estilo foi considerado como o ressurgimento da mais eficaz das músicas, a grega antiga: sim, dada a concepção geral, e inteiramente popular, do mundo homérico como *mundo primordial*, era mister entregar-se ao sonho de se haver baixado ao começo paradisíaco da humanidade, onde necessariamente a música também devia ter tido aquela insuperável pureza, poder e inocência, de que os poetas sabiam falar de maneira tão tocante em suas comédias pastorais”⁶⁷⁶.

De maneira ainda mais problemática, a ópera se configurava para Nietzsche como a “glorificação otimista do ser humano em si”, “na concepção do homem primitivo como o homem bom e artístico por natureza”. Esse otimismo presente na ópera nada mais seria, de acordo com o autor, que aquele otimismo presente na essência da lógica, o que implica, mais uma vez, na base inestética da arte operística moderna: “esse princípio da ópera se transformou pouco a pouco em ameaçadora e espantosa *exigência* que, em face dos movimentos socialistas do presente, não podemos mais deixar de ouvir. O ‘homem bom primitivo’ quer seus direitos: que perspectivas paradisíacas!”⁶⁷⁷.

Sendo a ópera amusical e otimista, conforme sustenta Nietzsche, ela nada mais seria que o “fruto do homem teórico, do leigo crítico” e não do artista, “um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes”:

“entender acima de tudo a palavra foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais (...). Pois as palavras são tão mais nobres que do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo. Com a leiga cruza amusical desse ponto de vista tratou-se, nos inícios da ópera, a união entre música, imagem e palavra”⁶⁷⁸.

A ópera, nesse sentido, conduz ao laicado da arte, pois o “homem artisticamente impotente (...) sonha a si mesmo numa época em que a paixão basta para produzir cantos e poemas: como se o afeto tivesse sido capaz de criar algo artístico”.

“O pressuposto da ópera é uma falsa crença acerca do processo artístico, a saber, a crença idílica de que, a bem dizer, todo homem sensitivo é um artista. No sentido dessa crença, a ópera é a expressão do laicado na arte, que dita as suas leis com otimismo serenojoial do homem teórico”⁶⁷⁹.

Nietzsche critica, por fim, aquele caráter idílico da ópera, fruto de uma crença socrática, segundo a qual o “homem em si” seria “o herói (...) eternamente virtuoso”⁶⁸⁰.

Qual seria, então, na visão de Nietzsche, o fundamento da ópera, visto que ela não é nutrida da verdadeira essência musical? A resposta está numa questão bastante criticada por

⁶⁷⁶ *Idem*. P. 114.

⁶⁷⁷ *Idem*. Pp. 114-115.

⁶⁷⁸ *Idem*. P. 115.

⁶⁷⁹ *Idem*. *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Idem*. P. 116.

Wagner em seus escritos do período do exílio, a saber, na tendência da ópera moderna ao *divertimento*:

“não é de se presumir que, sob suas idílicas seduções, sob suas alexandrinas artes da lisonja, a suprema e, cumpre assim chamá-la, verdadeiramente séria tarefa da arte – livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito, graças ao bálsamo da aparência, do espanto dos movimentos do querer – degenerará em vazia e dissipadora tendência ao divertimento? (...) o otimismo espreitante na gênese da ópera e na essência da cultura por ela representada logrou, com angustiante rapidez, despir a música de sua destinação universal dionisiaca e imprimir-lhe um caráter divertidor, de jogo de formas: alteração com a qual só se deveria comparar, porventura, a metamorfose do homem esquiliano no homem serenojovial alexandrino”⁶⁸¹.

Após essa longa crítica à cultura moderna a partir da noção de uma ópera inartística, socrática (crítica que não se restringe à presente seção), Nietzsche parte para uma defesa explícita do projeto wagneriano de obra de arte total, e, segundo o autor, o redespertar dionisiaco na modernidade aconteceria tão-somente sob o espírito da música de Wagner.

“Mas que o mentiroso e o hipócrita tomem cuidado com a música alemã: pois justamente ela é, em meio a toda nossa cultura, o único espírito de fogo limpo, puro e purificador, a partir do qual e para o qual, como na doutrina do grande Heráclito de Éfeso, se movem em dupla órbita circular todas as coisas: tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum dia de comparecer perante o infalível juiz Dionísio”⁶⁸².

Kant e Schopenhauer, como Nietzsche já havia defendido na seção 18, foram aqueles que retiraram a filosofia do campo do otimismo da lógica, por meio da demonstração dos limites desta. Na presente seção eles voltam a ser mencionados, ainda em relação à acepção anteriormente destacada, como aqueles que empreenderam o redespertar dionisiaco da modernidade, sob a forma de conceitos:

“lembremo-nos (...) como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como *sabedoria dionisiaca* expressa em conceitos”⁶⁸³.

Para onde aponta, se pergunta Nietzsche, “o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã”? A resposta está embasada na própria visão do autor acerca dos gregos antigos e não menos de Sócrates: “para uma nova forma de existência, sobre cujo

⁶⁸¹ *Idem*. Pp. 117-118.

⁶⁸² *Idem*. P. 119.

⁶⁸³ *Idem*. *Ibidem*.

conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o por analogias helênicas”⁶⁸⁴. O que Nietzsche quer dizer com a expressão “nova forma de existência”? O autor nada mais ambiciona para a modernidade que aquela mesma forma de existência grega, em que não havia cisão entre arte, religião e filosofia. Mas a modernidade já havia sido corrompida, assim como a Grécia antiga, pela força da ciência. Ora, a imagem de Sócrates se apresenta, sob esse aspecto, com maior força: a modernidade deveria se redimir de sua ciência, após perceber os seus limites, e da mesma maneira que Sócrates – por meio da música: “nós reviveremos analogicamente em ordem *inversa*, por assim dizer, as grandes épocas principais do ser helênico, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina para o período da tragédia”⁶⁸⁵.

A arte alemã seria, na visão de Nietzsche, mais apta que as artes operísticas românicas nesse intento, pois ela estava mais próxima dos gregos e, assim como na seção 16, o autor ressalta a esperança que ele depositava no povo alemão – sobretudo em Richard Wagner.

A seção 20, de maneira semelhante à anterior, critica, inicialmente, a degeneração da cultura grega (ou do valor dos gregos) na modernidade e, ao final, reafirma as esperanças de Nietzsche acerca do renascimento da tragédia sob as mãos de Wagner. A cultura de seu tempo, destaca o autor, está tomada por um ar de superioridade e a sua retórica “totalmente ineficaz” brinca “com a ‘harmonia grega’, a ‘beleza grega’, a ‘serenojovialidade grega’”. É assim que Nietzsche critica a filologia acadêmica de seu tempo, cujo “círculo dos professores das instituições superiores da cultura, é onde melhor se aprendeu a ajeitar-se rápida e comodamente com os gregos”. Isto é, aos gregos não se dá a devida atenção, a compreensão que a modernidade erudita possui deles é rasa, ineficaz. O homem moderno não é mais o artista grego, o seu protótipo é o jornalista:

“se, por conseguinte, a autêntica força educativa das instituições superiores de ensino nunca foi, a bem dizer, mais baixa e débil do que no presente, se o ‘jornalista’, o escravo de papel do dia, levou de vencida, em tudo o que se refere à cultura, o professor de ensino superior, e a este último não resta senão a metamorfose, tantas vezes já experimentada, de agora movimentar-se também conforme o estilo do jornalista, com a ‘leve elegância’ dessa esfera, qual mariposa serenojovial e culta (...). Entendemos por que uma cultura tão raquítica odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela o seu ocaso”⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ *Idem. Ibidem.*

⁶⁸⁵ *Idem. Ibidem.*

⁶⁸⁶ NT, seção 20. P. 121 da tradução brasileira.

A busca de autores como Goethe e Schiller, os quais Nietzsche menciona em tom considerável, não surtiu efeito nessa tentativa de retomada da Grécia⁶⁸⁷. Schopenhauer, ainda que elogiado por Nietzsche pela sua busca incessante pela verdade, não é artista, não está para a música assim como Wagner. É neste que Nietzsche deposita todas as suas esperanças:

“que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antigüidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música (...). Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisiaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admirei se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!”⁶⁸⁸

A fim de apresentar aos alemães a fonte da qual os seus contemporâneos devem se valer, Nietzsche tece uma descrição histórica da Grécia antiga, na seção 21, a partir da tragédia:

“(...) repito que somente dos gregos é possível aprender o que semelhante despertar miraculoso e inopinado da tragédia deve significar para o fundo vital mais íntimo do povo. O povo dos Mistérios trágicos é o que trava as batalhas contra os persas e, por sua vez, o povo que conduziu aquela guerra tem a tragédia como necessária beberagem curativa”⁶⁸⁹.

Nietzsche entende, dessa forma, a tragédia grega como fundamental para os gregos, ao ponto de se poder empreender uma história grega a partir do desenvolvimento de sua tragédia. O autor trabalha, nesse propósito, a noção de que a tragédia possuiria a função de purificar, excitar e descarregar a vida do povo. Entre o “ouvinte dionisiacamente suscetível” e o “valimento universal de sua música” está o mito, que, ao mesmo tempo protege e dá liberdade à música – questão por nós trabalhada suficientemente no capítulo anterior. Esse processo ocorre pela manifestação apolínea do fenômeno dionisiaco, tema que Nietzsche retoma na presente seção, no intuito de enaltecer o valor da música na retomada moderna dos gregos.

“E enquanto a música nos obriga a ver mais, e de um modo mais intrínseco do que em geral, e a estender diante de nós, qual delicada teia, o evento da cena, para o nosso olhar espiritualizado a mirar para o íntimo, o mundo do palco se amplia infinitamente, assim como se ilumina de dentro para fora (...). 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 dionisiaco, o qual todavia, é tão poderoso que, ao final,

⁶⁸⁷ Vários comentadores atribuem à *Ifigênia* de Goethe um caráter “mais grego” (no sentido de uma tentativa de retorno aos antigos tragediógrafos) que a tragédia homônima do próprio Eurípides. Isso indica a sede dos românticos por uma retomada da Grécia antiga. Cf. MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Pp. 14-22.

⁶⁸⁸ NT, seção 20. P. 123 da tradução brasileira.

⁶⁸⁹ NT, seção 21. P. 123 da tradução brasileira.

impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisiaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisiaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral”⁶⁹⁰.

A seção 22 trata exatamente da força transfiguradora de uma tragédia musical, a partir de uma “afiguração da sabedoria dionisiaca através de meios artísticos apolíneos”⁶⁹¹, isto é, por meio do mito trágico:

“ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas e, no entanto, alegra-se com seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se de bom grado no incompreensível. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que não de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego”⁶⁹².

Segue-se a essas reflexões uma crítica à noção aristotélica de “catarse”, pois, de acordo com Nietzsche, a tragédia não deveria purificar o ouvinte por meio do medo e da compaixão, mas excitá-los diante da apresentação do poder dionisiaco da música, por meio dos traços apolíneos. Essa discussão culmina novamente na questão acerca do renascimento da tragédia, o qual, sustenta Nietzsche, permite a volta do “*ouvinte estético*”, em substituição ao “crítico” moderno.

“(…) é dessa espécie de ‘críticos’ que se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte (...). Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e, ademais, miseravelmente despida de originalidade (...)”⁶⁹³.

A discussão sobre a retomada moderna dos gregos, desse modo, retorna às discussões iniciais acerca da junção entre o apolíneo e o dionisiaco enquanto momento fundador da tragédia e, não se pode deixar de ressaltar, parece remeter àquela crítica wagneriana, também desenvolvida por nós inicialmente, da arte moderna como arte da diversão e da posição do homem culto, erudito e crítico diante dela. O nosso enfoque é notadamente, o de perceber

⁶⁹⁰ *Idem*. Pp. 128-131.

⁶⁹¹ NT, seção 22. P. 131 da tradução brasileira.

⁶⁹² *Idem*. Pp. 130-131.

⁶⁹³ *Idem*. Pp. 133-134.

como todas essas discussões possuem, em Nietzsche, ampla significação sob a noção de Sócrates e do socratismo.

A seção 23 do NT continua na mesma linha argumentativa das anteriores, sobretudo das seções 16, 17 e 21, buscando o renascimento moderno da tragédia. Nessa seção, no entanto, Nietzsche valoriza mais a noção de renascimento do mito alemão que da música. O autor contrapõe, nesse intuito, o “verdadeiro ouvinte estético” aos “homens socrático-críticos”. Qual seria, para o homem moderno, “o sentimento com que recebe o *milagre* representado na cena”? Essa seria a forma pela qual “poderá medir até onde está em geral capacitado a compreender o *mito*”⁶⁹⁴. Nietzsche deseja, com essa argumentação, destacar os pontos anteriormente criticados por ele em relação à arte moderna: a sua falta de música, o seu laicado e, por fim, a ausência de mito. Para haver um renascimento da genuína tragédia grega antiga na modernidade deve-se, de acordo com o autor, ir em busca do verdadeiro ouvinte estético – aquele que vive a arte num sentido religioso –, da verdadeira música – a da força descomunal dionisíaca – e, por fim, do mito – que permite a manifestação da força descomunal da música dionisíaca –:

“sem o mito, porém, toda cultura perde a sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vagar ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercibidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas”⁶⁹⁵.

Ao homem moderno, o socrático paladino da ciência, se perdeu essa força transfiguradora do mito e essa perda está refletida em todas as esferas da vida humana. O homem sem mito, sustenta Nietzsche, “encontra-se eternamente famélico” e, “cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antigüidades”.

“Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vagar desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito”⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ NT, seção 23. P. 134 da tradução brasileira.

⁶⁹⁵ *Idem*. P. 135.

⁶⁹⁶ *Idem. Ibidem*.

Segue-se a essa discussão uma importante contraposição na filosofia de Nietzsche, a saber, cultura *versus* civilização. Quando o autor contrapõe esses dois termos, ao primeiro ele está relacionando a música, o verdadeiro ouvinte estético e o mito, enquanto ao segundo ele atribui as características do homem socrático, abstrato. Para Nietzsche, é necessário o entrelaçamento entre arte e povo, mito e costume, tragédia e Estado: o fim da tragédia significou, para Nietzsche, o fim do mito:

“e um povo – como de resto também um homem – vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desumanizado e mostra a sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico, da vida (...). A arte grega e, em especial, a tragédia grega sustaram, acima de tudo, a aniquilação do mito: era preciso aniquilá-las também com ele, para que, liberto do solo nativo, se pudesse viver sem freios na vastidão do pensamento, do costume e da ação”⁶⁹⁷.

Ao fim da seção, o autor, mais uma vez, convida ao alemão a crer no renascimento da tragédia sob a força de seu povo e, na seção 24, permanece na análise da importância do mito na Antiguidade. Nietzsche, após ter apresentado o mito nas seções 16 e 17 como um “intermediário” entre o público e a música dionisíaca e ressaltar o seu valor na seção 23, o analisa sob o ponto de vista do conteúdo e, principalmente, de sua função. A relação entre mito e “prazer na aparência e na visão”, caracteristicamente apolíneo, bem como “um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível” são ressaltados pelo autor como a *gênese* do mito trágico. No que diz respeito ao seu *conteúdo*, Nietzsche afirma que se trata de “um conhecimento épico, com a glorificação do herói lutador”⁶⁹⁸.

“O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal; o que é, porém, que ele transfigura, quando apresenta o mundo aparental sob a imagem do herói sofredor? Menos do que tudo a ‘realidade’ desse mundo fenomenal, pois nos diz: ‘Vede! Vede bem! Esta é a nossa vida! Este é o ponteiro do relógio da nossa existência!’”⁶⁹⁹.

Ao mito cabe transfigurar “o feio e o desarmônico” a fim de “suscitar um prazer estético”. Desse modo, resalta Nietzsche, deve-se “saltar para dentro de uma metafísica da arte”, cuja proposição máxima é “a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético”: “nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu

⁶⁹⁷ *Idem*. P. 137.

⁶⁹⁸ NT, seção 24. P. 140 da tradução brasileira.

⁶⁹⁹ *Idem. Ibidem*.

prazer, joga consigo própria”⁷⁰⁰. Nietzsche estabelece, então, o dionisíaco como “matriz comum da música e do mito”, e ambos podem ser entendidos tão-somente em suas inter-relações:

“para apreciar, portanto, corretamente a aptidão dionisíaca de um povo, devemos pensar não só na música, mas também, com igual necessidade, no mito trágico desse povo, como o segundo testemunho daquela aptidão. Pois agora, dado o estreitíssimo parentesco entre música e mito, cabe conjecturar, da mesma maneira, que a degeneração e depravação de uma há de estar ligada à atrofia do outro: embora, de outra parte, no fraquejamento do mito venha a expressar-se o enfraquecimento da capacidade dionisíaca”⁷⁰¹.

A análise de Nietzsche acerca da decadência do drama musical antigo e de suas conseqüências na modernidade se faz, conforme podemos perceber, a partir das noções de música, mito e ouvinte estético. O renascimento moderno da tragédia antiga se dará exatamente sob a força dessas três “bases”:

“meus amigos, vós que acreditais na música dionisíaca, sabeis também o que a tragédia significa para nós. Nela temos, renascido da música, o mito trágico – e nele deveis tudo esperar e esquecer o mais doloroso! O mais doloroso, porém, é para todos nós – a longa indignidade em que o gênio alemão, estranho de sua casa e de sua pátria, viveu a serviço de pérfidos anões. Vós compreendereis essas palavras – assim como compreendereis também, ao final, minhas esperanças”⁷⁰².

A seção 25, que encerra a obra inaugural de Nietzsche, apresenta exatamente o desfecho das argumentações anteriores, de acordo com as quais a música e o mito, o dionisíaco e o apolíneo, são as potências formadoras da tragédia grega antiga. Não se pode, contudo, entender o mito como exclusivamente apolíneo, pois, como demonstramos anteriormente, Nietzsche entende que tanto o mito quanto a música possuem uma raiz dionisíaca, e é assim que o autor inicia a seção final: retomando a idéia segundo a qual “música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis um do outro”. E conclui:

“aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama a existência em geral todo o mundo da aparência (...). Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o 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”⁷⁰³.

Entendamos, então, sob o ponto de vista da questão de Sócrates, o percurso de Nietzsche da seção 19 à seção 25. Em todas elas, como se destacou inicialmente, está o tom

⁷⁰⁰ *Idem*. P. 141.

⁷⁰¹ *Idem*. P. 142.

⁷⁰² *Idem*. P. 143.

⁷⁰³ NT, seção 25. P. 143 da tradução brasileira.

panfletário à música de Richard Wagner como a possível “redenção” da cultura moderna, mas esse não é um tema exclusivo das seções finais, as quais, no nosso ponto de vista, ainda têm muito a acrescentar na leitura nietzschiana dos antigos – e, sobretudo, de Sócrates –, bem como dos modernos. Nietzsche, na seção 19, trata de como a ópera moderna (sobretudo aquela surgida nos círculos florentinos, no final do século XVI) é nada mais que o reflexo da degenerada cultura de seu tempo: a substituição da música pela palavra, a tentativa (frustrada) de retomada da tragédia, o otimismo da lógica (que, presente nela, parece crer num homem primitivo bom), a presença do homem teórico e, por fim, a tendência ao divertimento, caracterizam a ópera como fruto do socratismo – de tal modo que a cultura moderna nada mais seria que o reflexo do próprio Sócrates. Desse modo, ainda na seção 19, mas também nas 20, 21 e 22, Nietzsche, ao empreender sua crítica ao homem moderno, “culto”, “erudito” e “crítico”, remonta às seções iniciais e eleva mais uma vez a música a um patamar inalcançável a qualquer outra arte, na tentativa de apresentar à cultura de seu tempo o antídoto contra aquela hipertrofia do lógico do socratismo. O autor, ainda nesse intento, trata nas seções 23 e 24 do valor do mito, em sua inter-relação com a música e com o ouvinte estético, que ele tanto tentava trazer de volta à cena – mas não somente aos teatros e, sim, à cena da vida moderna. A seção 25, conclui, nesse sentido, a relação entre mito, música e ouvinte estético, sob o enfoque das relações entre Apolo e Dionísio (muito embora o autor tenha tratado também dessas relações nas seções 21 à 24). Percebe-se, ao que tudo indica, que Nietzsche, nessa retomada do sentido original da tragédia, nas seções finais do seu livro, não nos apresenta somente uma defesa (que, a bem da verdade, é explícita) ao wagnerianismo, mas também, e, sobretudo, uma concepção ainda mais refinada de tragédia grega. E isso fica ainda mais claro se pensarmos no intuito do autor de restabelecer em seu tempo uma arte com princípios semelhantes aos da arte trágica antiga.

No que diz respeito à imagem de Sócrates em todo esse contexto, Nietzsche, conforme destacamos na análise do Sócrates músico, é explícito na seção 17, ao afirmar que o filósofo grego deveria ser um marco para a sociedade moderna: tomada pelo socratismo que vinha se desenvolvendo há mais de dois mil anos, a modernidade deveria dar-se conta de sua condição decadente e proceder como Sócrates, numa espécie de redenção diante da música. Sócrates se

torna, desse modo, o protótipo do renascimento moderno da tragédia, que deveria se curvar diante da música de Richard Wagner⁷⁰⁴.

A arte possui, sem dúvida, um valor inestimável na filosofia de Nietzsche. O autor escreve, no prefácio de 1886 à GC, sobre a relação do filósofo e da filosofia com a doença, ressaltado o valor da arte nos períodos de convalescença (sobretudo pelo fato dele mesmo estar convalescendo no momento em que compunha os quatro primeiros livros da GC) e em contraposição à noção de “amor à verdade”:

“por fim, para que o ideal não deixe de ser registrado: de tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos *renascidos*, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes (...). Não, se nós, convalescentes ainda precisamos de uma arte, é de uma *outra* arte – uma ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial, que como uma clara chama lampeje num céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas! (...) Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de ‘verdade a todo custo’, esse desvario adolescente no amor à verdade – nos aborrece: para isso somos demasiadamente experimentados, sérios, alegres, escalados, profundos...”⁷⁰⁵

A arte grega seria, dessa forma, a maneira pela qual a modernidade erudita iria se redimir, se convalescer: passados os seus períodos de decadência, de culto à ciência e de valorização do elemento racional em todas as esferas da vida humana, o homem moderno iria se valer do maior antídoto contra o socratismo, a saber, a música wagneriana. Vale destacar, mais uma vez, que o protótipo dessa redenção é o próprio Sócrates, o qual, como afirma Nietzsche no aforismo 340 da GC e no capítulo 2 do CI, passou a vida inteira considerando-a

⁷⁰⁴ Seria interessante, no sentido que aqui expomos, pensar em como Nietzsche descreve a decadência de sua época já no NT, muito embora os conceitos de *decadência* e de *niilismo* surjam apenas na GM e desempenhem grande função nos textos de 1888 do autor. Giacóia Júnior afirma que, nos escritos de 1888, “Nietzsche interpreta a história da cultura moderna como escalada do niilismo. Este, por sua vez, deve ser entendido como um sentimento opressivo e difuso, próprio às fases agudas de ocaso de uma cultura. O niilismo seria a expressão afetiva e intelectual da decadência. Por meio dele, o homem moderno vivencia a perda de sentido dos valores superiores de nossa cultura. Por essa ótica, niilismo seria o sentimento coletivo de que nossos sistemas tradicionais de valorização, tanto no plano do conhecimento, quanto no ético-religioso, ou sociopolítico, ficaram sem consistência e já não podem mais atuar como instâncias doadoras de sentido e fundamento para o conhecimento e a ação. Sintomas desse estado de prostração podem ser detectados, segundo Nietzsche, em todos os setores da moderna vida social: na arte, plenamente instrumentalizada para fins de entretenimento, ou, como o chamaríamos atualmente, capturada nos circuitos da indústria cultural; na política e na educação, empenhadas em estabelecer e perpetuar um ideal de homem completamente adaptado aos modos de produção e reprodução de uma sociedade de massas; na moral, na ciência e na filosofia, que se tornaram expressões ideológicas desse desejo de rebaixamento e nivelação da humanidade, agenciado em escala planetária” (GIACÓIA JÚNIOR, O. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. Pp. 64-65).

⁷⁰⁵ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. “Prólogo”, pp. 14-15.

como uma doença, para, ao final, encontrar na música o principal auxílio contra a racionalidade que ele mesmo tanto venerava.

V.3 – A questão “Sócrates” na polêmica sobre *O nascimento da tragédia*

Nietzsche, como se sabe, exercia no período de publicação do NT as suas funções de professor de filologia clássica na Universidade da Basileia. Filólogo por formação, Nietzsche demonstrava grande aversão à filologia tradicional, “científica” e não inter-relacionada com a arte e a filosofia. A intenção do autor era a de exatamente atribuir à filologia um caráter mais artístico, mais filosófico, o que o levou a grandes problemas com um dos mais importantes filólogos da época, o doutor em filologia Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf⁷⁰⁶. Nietzsche, que não embateu de frente com o filólogo, havia escrito a Erwin Rohde (que também era um famoso filólogo e grande amigo de Nietzsche desde 1866), antes mesmo de toda a polêmica em torno do NT, sugerindo que ele desse a sua opinião sobre o livro, pois ele temia a reação dos filólogos, dos músicos e dos filósofos da época. A isso se deve acrescentar, ainda, o silêncio que se seguiu após a publicação da obra inaugural do autor – sobretudo o silêncio de Ritschl⁷⁰⁷.

Rohde redige duas resenhas ao NT, uma recusada e a outra publicada, em 1872, e à última é seguida uma “réplica” à obra inaugural de Nietzsche, escrita por Wilamowitz. Pela data (o segundo texto de Rohde é de 26 de maio de 1872 e o de Wilamowitz do dia 30 do mesmo mês), o texto de Wilamowitz não é uma resposta à resenha de Rohde, embora o tom de ambas seja exatamente oposto. Surge, então, a “polêmica” propriamente dita. Richard Wagner publica uma carta aberta a Nietzsche em 23 de junho, afirmando estar chocado com as palavras de Wilamowitz e, em 15 de outubro, Rohde responde, também em carta aberta, a Wagner – e, notadamente em defesa de Nietzsche. Wilamowitz, já em 1873, publica a sua réplica às “tentativas de salvação” do NT.

Essa polêmica, longe de ser apenas um embate entre amigos e inimigos de Nietzsche, marca a nova tendência que Nietzsche queria introduzir na filologia e, principalmente,

⁷⁰⁶ Vale lembrar que Nietzsche não possuía o título de doutor, essencial para o ingresso como professor catedrático, mas mesmo assim lhe foi concedido o título por *honoris causa* (indicado pelo professor Ritschl, uma das mais importantes influências de Nietzsche), a partir de alguns textos que ele publicara na época.

⁷⁰⁷ Sobre o contexto da publicação das resenhas e cartas que envolvem essa polêmica em torno do NT, cf. a introdução à tradução brasileira: MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

demonstra a posição daquela filologia que o nosso autor considerava como “erudita” e “científica”:

“assim, o princípio que possibilita a crítica nietzschiana da filologia é que esta não é uma ciência autônoma, devendo estar em constante interação com a arte e a filosofia. Uma filologia puramente científica nos faz perder o ‘verdadeiro perfume’ da Antigüidade. Ao julgar que a filologia tem sido indiferente aos verdadeiros e mais urgentes problemas da vida, e utilizar-se da ciência da Antigüidade para pensar filosoficamente, Nietzsche, já nesse primeiro momento de sua reflexão, é muito mais que um filólogo”⁷⁰⁸.

Diante do que expusemos até aqui acerca da crítica nietzschiana aos modernos e da leitura dos últimos como “homens socráticos” pelo autor, fica clara a contribuição que esses textos podem trazer à discussão acerca de Sócrates, não só no NT, mas em toda obra de Nietzsche. Essa polêmica marca a posição de Nietzsche diante da filosofia, da arte e da ciência, bem como demonstra a preocupação do autor em dar um novo tom à filologia, a partir de uma visão da ciência como inter-relacionada com a arte. Ora, essa é exatamente a posição de Nietzsche acerca de Sócrates: após criticar a noção de ciência, de conhecimento racional e consciente advinda de seu pensamento, Nietzsche ressalta que mesmo nele a música teria ocupado um papel central. O autor, desse modo, não parecia (como afirmou o próprio Wilamowitz nos seus textos) ter composto uma obra descompromissada em relação à ciência, mas, ao contrário, desejava apresentar uma nova concepção da mesma, em paralelo com a arte. Toda essa discussão, que se apresenta aqui através dos textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz, está centrada na discussão acerca de Sócrates, na nossa visão.

Rohde, retoma, na resenha recusada, a noção de Sócrates como o introdutor daquela compreensibilidade a todo custo socrática, assim como a idéia de uma cultura moderna degenerada pelas mãos do socratismo. Somente pelos alemães seria possível o renascimento da tragédia,

“pois, em nosso povo, aquela onipotência arrogante do conhecimento lógico teve sua esfera de poder vitoriosamente limitada ao fenômeno, pelo criticismo kantiano, e a partir desse grande feito do auto-conhecimento científico despontou o florescimento dolorosamente breve dos mais nobres esforços para se alcançar uma verdadeira cultura artística”⁷⁰⁹.

Já na resenha publicada, Rohde ressalta que no NT “o leitor encontra associados o estudo da Antigüidade helênica e a consideração filosófica da arte”, destacando o papel da

⁷⁰⁸ MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Introdução, p. 15.

⁷⁰⁹ *Idem*. P. 41.

arte grega para a filologia: “como uma irmã prestativa, ela é capaz de relembrar à filologia clássica aquilo que essa disciplina esqueceu há muito tempo: que uma natureza benéfica depositou em suas mãos o mais precioso dos bens presenteados à humanidade, tendo em vista sua edificação perpétua”⁷¹⁰. Rohde, desse modo, aponta para a concepção nietzschiana de uma “nova” filologia, mais “artística”. E no extremo oposto dessa nova filologia, a filologia tradicional, parecia estar embasada numa concepção socrática, abstrata, de mundo:

“enquanto a razão se esforça para abarcar todo o mundo das coisas em conceitos abstratos, o mito se baseia em uma compreensão mais rica, mais plena de conteúdo, das forças que constituem o mundo, pois é capaz de captar, em suas formas poéticas, a onipresença da natureza. Essa compreensão que se enraíza na pré-história dos povos, abençoada pelos deuses, foi substituída pela concepção abstrata das coisas”⁷¹¹.

“E sabemos”, afirma Rohde, “que esse pensamento dominou toda a vida grega com um entusiasmo quase arrogante”, até que Nietzsche tenha se apercebido dessa tendência ao conhecimento abstrato e de sua repulsa à arte.

“Mas nunca, antes do nosso autor, apresentou-se com tanta segurança e clareza de compreensão o modo como a tendência ao conhecimento abstrato, que ele chama com razão de socrática, destruiu a antiga compreensão mítica do mundo, e com ela a arte, a vida e os hábitos dos gregos, elementos que tinham crescido em solo comum (...). Se essa lógica soberana, em sua franca autoconfiança, considera possível alcançar o seu objetivo mais elevado de esclarecer e revelar conceitualmente todos os enigmas do mundo, como ela poderia reservar um lugar para a arte? Que lugar seria esse senão o de um bufão gracioso para divertir as horas de cansaço do trabalho do pensamento abstrato? O que pode ser obtido pela analogia mais profunda quando a luz brilhante d razão faz aparecer, em sua forma verdadeira, tudo o que há de obscuro?”⁷¹²

“A divindade superior de toda ciência”, a lógica, que “não só impera na ciência soberana máxima, mas também prescreve as leis mais importantes para a vida e para a ética”, busca incessantemente um conhecimento metafísico, ressalta Rohde, no qual a visão artística não pode lhe ajudar. A lógica (difundida por Sócrates, sobretudo), desse modo, subjuga a arte e a deixa limitada “a um gracejo prazeroso, a um jogo de sombras”. Rohde, aponta, por fim, assim como Nietzsche, para os limites da lógica: “no entanto, o fio da sonda é curto, no caso da lógica: será que ela vai negar as profundezas insondáveis daquele mundo das coisas mais reais, para o qual não valem as leis da causalidade, instrumentos da lógica?”⁷¹³.

⁷¹⁰ *Idem.* P. 44.

⁷¹¹ *Idem.* P. 49.

⁷¹² *Idem.* P. 50.

⁷¹³ *Idem.* P. 51.

Rohde, desse modo, segue em coerência com a idéia nietzschiana de que pelas mãos de Sócrates houve a introdução de um pensamento abstrato, por meio do qual a tragédia grega veio abaixo e que a filologia de sua época nada mais seria que a manifestação dessa nova forma de pensar. O filólogo, contudo, aponta para os possíveis limites da lógica, bem como Nietzsche havia indicado na sua obra inaugural.

Wilamowitz, por sua vez, não poupa críticas ao NT. Para ele, Nietzsche nada mais passa de um “pregador religioso”, e não um “pesquisador científico”:

“de fato, o aspecto mais chocante do livro diz respeito ao seu tom e à sua orientação. O senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com o dos jornalistas, ‘escravos da folha do dia’”⁷¹⁴.

O filólogo se põe até mesmo na condição de “homem socrático”, para que não se assemelhe à filologia que Nietzsche propunha construir: “quanto a mim, sei que incorro na maldição dionisíaca e gostaria muito de ser digno do insulto de ‘homem socrático’ ou pelo menos de merecer o título de ‘homem saudável’ (...). Também não quero ter nada a ver com o metafísico e apóstolo Nietzsche”⁷¹⁵. É sob esse aspecto que Wilamowitz critica a visão de Nietzsche dos antigos, sobretudo de Eurípides e Sócrates: “surge então o perverso Eurípides, incitado pelo perverso Sócrates, e mata a tragédia. Dioniso ‘refugia-se nos reflexos do culto secreto’ e assim continua até o advento da ‘visão estranhamente singular’ do mundo helênico que foi concedida ao senhor Nietzsche”⁷¹⁶. A crítica de Wilamowitz chega até mesmo ao método de exposição nietzschiano, no que diz respeito à sua consideração do nascimento e morte da tragédia: Nietzsche salta, de acordo com ele, “com uma frase elegante, os muros que separam vários séculos, ultrapassando todos os demais poetas e músicos, para considerar somente o nascimento e o sepultamento da tragédia”⁷¹⁷. Há, ainda, segundo Wilamowitz, um erro crasso no que diz respeito à chamada por ele de “fábula” narrada por Diógenes Laércio (mencionada por Nietzsche no NT, para mencionar o “intercâmbio”, segundo Wilamowitz, entre Eurípides e Sócrates):

“Sócrates tinha talvez quatorze anos quando Eurípides produziu sua primeira peça (...). Não se pode comprovar nenhuma importância de Sócrates antes da morte de Péricles, e as criações mais significativas e mais profundas de Eurípides (...) são

⁷¹⁴ *Idem.* P. 56.

⁷¹⁵ *Idem.* P. 57.

⁷¹⁶ *Idem.* P. 60.

⁷¹⁷ *Idem.* P. 65.

anteriores (...). Além disso, se houvesse algo a respeito da relação, ou pelo menos do oráculo, os autores socráticos saberiam. Mas tanto Platão quanto Xenofonte praticamente ignoram Eurípides, ou falam a respeito dele seguindo a opinião corrente. Mas o ponto principal, nessa questão, é que deveríamos encontrar em Eurípides influências socráticas sobre a sua visão de mundo, como se pode comprovar em relação às doutrinas de Anaxágoras e Protágoras, ainda que reminiscências dessas leituras sejam mais perceptíveis no primeiro compilador de seus livros. Mas não é isso que se verifica”⁷¹⁸.

Mas Nietzsche insiste, segundo o filólogo, em apresentar Eurípides como a “máscara de Sócrates”, “baseado em alguns versos cômicos que não provam absolutamente nada”⁷¹⁹. Wilamowitz afasta a concepção de que Eurípides havia simpatia pela sentença socrática, segundo a qual “só o sabedor é virtuoso”, sustentando que “é possível, até mesmo, afirmar que foi justamente a perturbação dessa harmonia entre o querer e o fazer o que Eurípides representou nos personagens, algo que ele levou para os palcos com personagens verdadeiros demais”⁷²⁰. Sim, de acordo com Wilamowitz, é essa “desarmonia entre querer e fazer” a “semente da natureza poética de Eurípides” e, mais, Eurípides teria sido, a contragosto de Nietzsche, aquele que mais “fixou a forma do mito para a posteridade”: “toda uma série de mitos mais tocantes e mais conhecidos foi introduzida na literatura, e na consciência popular em geral, justamente por ele”⁷²¹.

Wilamowitz ressalta, por fim, o tamanho absurdo da leitura nietzschiana de Sócrates:

“ali encontramos Sócrates, o ‘lógico despótico’ com o ‘grande olho de ciclope’, ali encontramos Platão, ‘o típico jovem helênico’, o ‘inventor do romance’. Os predicados falam por si sós. Como ele odeia Sócrates por causa do seu não-misticismo, dá aos atenienses, com ar sério – e essa passagem é tão hilária que não posso deixar de citar – instruções tardias a respeito do que deveriam ter feito com ele: ‘Deveriam tê-lo expulsado para além das fronteiras, por ser algo de enigmático, inclassificável, inexplicável’. Mas Sócrates era muito esperto; soube conduzir as coisas habilmente, de modo que o condenassem à morte: assim, tornou-se ‘o novo ideal da juventude helênica’. Aqui me abstenho de qualquer juízo. Meu olho, ao qual não é concedido o dom de ‘olhar com prazer para os abismos dionisíacos’, é incapaz de descobrir aqui ‘uma sabedoria desenvolvida excessivamente por superfetação’, e corrigir sem esperança de ser compreendido é um trabalho de Oco”⁷²².

O filólogo, desse modo, representa a modernidade erudita, a filologia acadêmica, científica, que Nietzsche tanto quer reformular e nela incutir arte e filosofia. Wilamowitz

⁷¹⁸ *Idem*. P. 73.

⁷¹⁹ *Idem*. P. 72.

⁷²⁰ *Idem*. P. 74.

⁷²¹ *Idem*. P. 75.

⁷²² *Idem*. *Ibidem*.

encerra a primeira parte de seu texto “Filologia do futuro!” ressaltando exatamente o seu apreço pela ciência, em contraposição ao “evangelho” nietzschiano:

“mesmo assim, receio ter feito uma injustiça ao senhor Nietzsche, se ele me objetar que não queria saber nem um pouco de ‘historiografia e crítica’, ou da ‘assim chamada história universal’, que desejava criar uma obra de arte apolíneo-dionisíaca, ‘um meio de consolação metafísica’ (...). Nesse caso, retiro tudo o que disse e pretendo me desculpar da melhor forma. Então quero deixar que o seu evangelho seja outorgado, minhas armas não o atingem (...). Só uma coisa exijo do senhor Nietzsche: cumpra a palavra, pegue o tirso em suas mãos, vá da Índia para a Grécia à vontade, mas desça da cátedra na qual deveria ensinar ciência. Ele pode reunir a seus pés o tigre e a pantera, mas não os jovens filólogos alemães que, na ascese de um trabalho de renúncia de si mesmos, devem aprender a procurar em toda parte apenas a verdade, e emancipar a sua capacidade de discernimento por meio de uma entrega voluntária”⁷²³.

Wagner tenta entrar no embate ao publicar uma carta aberta a Nietzsche, mas tudo indica que tenham sido frustradas as suas tentativas, como nos resalta Roberto Machado na introdução à tradução brasileira da “polêmica”. O músico, na ânsia de defender o seu amigo, acaba pecando por seguir a via contrária àquela que Nietzsche pretendia seguir: a da crítica à filologia científica em contraposição à arte e à filosofia. A filologia, escreve Wagner, era o guia da juventude moderna, a qual deveria ser superada. Os verdadeiros artistas, na visão do músico, em nada dependiam da filologia, que nada mais era que um conhecimento aprofundado da língua estudada e, desse modo, ela deveria ser relacionada à ciência e não à arte, uma vez que os filólogos só estão preocupados com o desenvolvimento de sua disciplina, não entendendo nada de arte. Somente os filólogos, sustenta Wagner, se ocupam da filologia, além do que esta não possui a capacidade de exercer qualquer influência sobre a cultura alemã, como poderia a arte, por exemplo. O músico, desse modo, opõe-se claramente à filologia acadêmica de seu tempo, assim como Nietzsche, mas não procura uma reformulação dela a partir da arte e da filosofia, como desejava o nosso autor. Apenas contrapõe filologia e arte. Não se pode esquecer que Nietzsche era filólogo por formação e isso seria para ele um grande problema, muito embora desde cedo ele mostrasse o seu interesse pela filosofia.

É nesse sentido que Rohde escreve “Filologia retrógrada” (*Afterphilologie*), buscando relacionar filologia, arte (sobretudo música) e filosofia no NT. Esse texto, bem como a segunda parte de “Filologia do futuro!”, de Wilamowitz, são trocas de farpas diretas entre Rohde e Wilamowitz.

⁷²³ *Idem*. P. 78.

Rohde afirma que a ignorância de Wilamowitz valeria exatamente “como a verdadeira legitimação para o exercício crítico e vigilante do conselho de saúde da literatura”:

“essa incapacidade, esplendidamente desenvolvida no doutor em filologia von Wilamowitz, é chamada por ele de ‘saudável clareza de espírito’. Os gregos a chamariam em termos menos eufemísticos de *anaesthesia*, o que significa: miserável perda de sensibilidade”⁷²⁴.

A crítica de Rohde aos questionamentos de Wilamowitz sobre a relação entre Sócrates e Eurípidés também possui ampla discussão nesse texto, no qual o primeiro associa o segundo a Eurípidés e ao ideal socrático de conhecimento – notadamente em oposição à arte:

“pois, em todo caso, continua sendo verdadeiro o que diz Aristóteles: cada um encontra prazer naquilo que lhe é semelhante por natureza. Desse cuidado com o espírito e o caráter do poeta, somos desviados, subitamente, pela interpretação engenhosa acerca de ‘natureza poética’ de Eurípidés, que o doutor filólogo nos oferece na página 28, como o mais belo fruto de seus estudos. Ficamos sabendo ali que a ‘autêntica semente’ de tal natureza seria ‘a desarmonia entre o querer e o fazer’. Trata-se certamente de um belo cumprimento a um artista. Ele nos esclarece do modo mais conveniente o que estimula esse libelista a abraçar o fantasma que ele chama de Eurípidés com um amor tão autenticamente familiar”⁷²⁵.

E responde, de maneira enfática, acerca do “intercâmbio” desenvolvido por Nietzsche entre Eurípidés e Sócrates:

“não queremos nos demorar na consideração das suas tentativas desajeitadas de criticar as informações acerca de um intercâmbio exato entre Eurípidés e Sócrates. É sabido que Lessing acreditava nessa ‘fábula’, o mesmo Lessing que o libelista, de modo bastante ridículo, pretende ter necessidade de defender contra nosso amigo (...). Ambos [Lessing e Bernhardt] sabiam certamente, tanto quanto o doutor em filologia, que os depoimentos dos cômicos daquela época não devem ser entendidos como testemunhos históricos. Mas sabiam também que um fato pode ter poucas demonstrações e mesmo assim ser verdadeiro, e que, além disso, na questão de que tratamos, o que se leva em consideração é menos a certeza histórica do que os motivos *internos* a partir dos quais Sócrates e Eurípidés são apresentados como amigos que compartilham da mesma mentalidade em passagens tão numerosas”⁷²⁶.

Rohde defende, assim, mais uma vez, a importância do NT para a filologia, ao contrário do que pretendia Wilamowitz:

“pois, de fato, se o nosso amigo tivesse erguido sua obra sobre um solo tão apodrecido pela ignorância e pela mentira, se realmente pertencesse àquela curiosa seita de pretensos literatos que julgavam poder fazer a colheita onde não semearam, o seu livro não seria digno de consideração de um filólogo. Entretanto, para um filólogo que não é totalmente desinformado a respeito de sua ciência, nada mais fácil que perceber a completa nulidade das razões apresentadas pelo libelista como prova de suas acusações”⁷²⁷.

⁷²⁴ *Idem*. P. 88.

⁷²⁵ *Idem*. P. 90.

⁷²⁶ *Idem*. P. 119.

⁷²⁷ *Idem*. P. 92.

O texto que Wilamowitz redige em resposta às “tentativas de salvação” do NT reafirma o seu apreço pela ciência – e, sobretudo, pela ciência de seu tempo –, pois, de acordo com o filólogo, ele deveria escrever, sim, para filólogos, uma vez que não pensava “em ter como público pássaros dionisíacos”⁷²⁸. Critica o texto de Wagner, apontando que o músico, ao invés de refutá-lo, parecia estar mais próximo de suas visões acerca da filologia que das de Nietzsche: “aliás, pelo menos em um ponto Richard Wagner concorda comigo: quanto aos resultados dos descobrimentos de Nietzsche para o próprio descobridor. Pois o conselho a não se fazer de docente em filologia e a assumir o cajado dionisíaco”⁷²⁹. O filólogo, da mesma maneira que já havia defendido anteriormente, continua sustentando uma posição acerca da filologia bastante diversa daquela que Nietzsche e Rohde pareciam almejar:

“(…) enquanto o grande público rejeita forma e conteúdo, os filólogos rejeitam aquele método que presta homenagem à doce ilusão de que ‘pela força de uma afirmação se poderia pregar um pensamento na tábua da realidade’ (...). Que assim seja. A ciência não tem nenhuma consideração pela pessoa; portanto, a nova doutrina não chegaria nem um fio de cabelo mais perto da verdade, ainda que fosse capaz de me derrubar no campo de batalha. Em todo caso, até agora me sinto bastante bem, e a minha saudável *anaesthesia* [insensibilidade], como dizem aqueles senhores, resistirá à cólera febril com que me atacam”⁷³⁰.

Wilamowitz finaliza o seu texto ressaltando o seu maior objetivo, a busca pela *verdade*:

“pois qualquer pessoa que julgue imparcialmente reconhecerá que lutei com honestidade, que eu tinha em vista a questão discutida e a verdade. Esta certamente triunfaria mesmo sem a minha participação e, com certeza o curso rápido do tempo jogará fora páginas como as de meu adversário. Ainda assim, não me arrependo de ter começado e levado adiante uma polêmica que não poderia me trazer nenhum renome, nenhuma vantagem, nenhum prazer, uma polêmica para a qual não me impelia nenhuma necessidade, nenhuma exortação exterior a mim. Só havia a voz da obrigação de manter erguida a bandeira sob a qual se lutava”⁷³¹.

As páginas de Nietzsche, a contragosto de Wilamowitz, não foram jogadas fora pelo tempo e esses textos sobre o NT possuem grande importância na presente análise.

Toda essa polêmica, da qual retiramos alguns pontos centrais para a presente discussão, toca, no nosso ponto de vista, na questão da leitura nietzschiana de Sócrates. Não só pelo fato de discutir acerca da relação entre o filósofo e Eurípides (um dos principais embates, como pudemos notar), não só pelo fato de colocar em xeque a noção nietzschiana de

⁷²⁸ *Idem.* P. 129.

⁷²⁹ *Idem.* P. 131.

⁷³⁰ *Idem.* P. 132.

⁷³¹ *Idem.* P. 148.

destruição da tragédia pelo socratismo e tantas outras questões, mas, principalmente, e esse parece ser o ponto nevrálgico da “polêmica”, pelo fato de que a discussão sobre arte, ciência (filologia) e filosofia é exatamente baseada na visão de Nietzsche acerca de Sócrates. Ora, a posição de Nietzsche no NT, bem como a de seu amigo Rohde na “polêmica”, é exatamente a de um intercâmbio entre as noções de arte, ciência – no presente caso, filologia – e filosofia. E a pergunta que se faz após longa análise da figura de Sócrates em Nietzsche, desde sua relação com Wagner e com a filosofia de Schopenhauer como momentos fundadores da tragédia grega a vir ser dissipada pelo socratismo, passando pela figura do Sócrates musicante até a polêmica que envolveu a publicação do NT, é a seguinte: qual é o paradigma a partir do qual se estabelece o projeto nietzschiano de inter-relação entre arte, ciência e filosofia? Após o que expusemos aqui, sem dúvida, Sócrates.

V.4 – A admiração de Nietzsche por Sócrates

Após as nossas análises acerca do Sócrates paladino da ciência, do Sócrates músico e da ambivalência da figura de Sócrates em Nietzsche – tarefa que foi levada a cabo pela análise da figura de *Fausto* como o socrático homem moderno, fica claro que a posição de Nietzsche diante de Sócrates não é unilateral. Walter Kaufmann, de maneira provocativa, escreve um capítulo sobre a atitude positiva de Nietzsche em relação a Sócrates, na sua obra *Nietzsche: filósofo, psicólogo e anticristo*⁷³².

Kaufmann inicia o capítulo reiterando exatamente a centralidade da figura de Sócrates na filosofia de Nietzsche, pelo fato de que o filósofo grego ser o paradigma nietzschiano para discutir acerca da razão e da moralidade. O possível “repúdio” de Nietzsche a Sócrates, conforme se percebe na maioria das leituras acerca do tema, nada mais seria, de acordo com Kaufmann, um *dogma* que as pessoas não têm interpretado corretamente, pois o máximo que se fez foi apontar para uma *ambigüidade* da visão de Nietzsche, quando, na verdade, se trataria mais de uma *admiração*⁷³³. Kaufmann ressalta que textos como a *Apologia de Sócrates* e o *Banquete* influenciaram decisivamente a concepção nietzschiana de Sócrates (ao

⁷³² KAUFMANN, W. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. New Jersey: Princeton University, 1974. O capítulo do qual nos valem, publicado provavelmente no livro em 1950, possui a sua base, ao que tudo indica, no texto publicado no *Journal of the History of Ideas*, sob o título *Nietzsche's admiration for Sócrates* – no qual nos inspiramos, notadamente, para intitular o presente tópico. (Kaufmann, W. *Nietzsche's admiration for Sócrates*. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 9, No. 4, 1948. Pp. 472-491.)

⁷³³ Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* P. 391.

ponto de Sócrates se tornar quase um ídolo para Nietzsche), a tal ponto que a *Apologia* teria modelado a concepção nietzschiana de sua própria tarefa. Nietzsche teria sido extremamente influenciado pela dialética, pela ironia e pelo questionamento incessante inerentes à filosofia socrática.

Sócrates não pode, desse modo, na concepção de Kaufmann, ser entendido somente como uma figura odiada por Nietzsche. O filósofo grego, no NT, defende o autor, é apresentado como um *semideus* (e isso não teria um sentido pejorativo, contrariamente ao que se defende correntemente), assim como Apolo e Dionísio, isto é, de acordo com a argumentação do autor, Nietzsche teria apresentado Sócrates como homem e mito ao mesmo tempo. Essa via de construção do conceito de Sócrates no NT seria, desse modo, um indicativo do valor que o filósofo grego possuía para Nietzsche⁷³⁴. Não houve ninguém, de acordo com Kaufmann, que descreveu a morte de Sócrates com tanto amor, desde Platão, como Nietzsche⁷³⁵.

Para se ter uma idéia da importância atribuída a Sócrates por Nietzsche deve-se, contudo, diferenciar a posição nietzschiana em relação a Sócrates e ao socratismo. Os maiores estudiosos de Nietzsche, defende Kaufmann, entendem que é fundamental distinguir a concepção nietzschiana de socratismo (a qual o autor realmente critica ferrenhamente) da figura de Sócrates, esse sim, pode-se afirmar, de acordo com o autor, ser um ídolo para Nietzsche. Deve-se, desse modo, estabelecer, segundo a visão de Kaufmann, uma importante distinção que vale para toda a filosofia de Nietzsche (sobretudo para o tema de Sócrates), a saber, entre (i) homens que ele admira, (ii) as idéias defendidas por eles e (iii) as idéias defendidas por seus seguidores: é nesse sentido que há, em Nietzsche, de acordo com Kaufmann, a distinção entre Sócrates e socratismo⁷³⁶.

Proceder defendendo que Nietzsche repudia o socratismo e admira Sócrates é, também, uma visão inconseqüente, pois, conforme analisamos anteriormente, é a partir das limitações do socratismo, o qual se percebe incapaz de dar conta de suas próprias tarefas, que Nietzsche enuncia a necessidade de arte para a modernidade. Desse modo, se faz necessário

⁷³⁴ Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* P. 392.

⁷³⁵ Cf., a esse respeito, a seção 13 do NT, pp. 86-87 da tradução brasileira. Textos como *A filosofia na idade trágica dos gregos* e outros fragmentos de 1872-1874 reiteram, segundo Kaufmann, a admiração de Nietzsche por Sócrates, bem como os seus cursos sobre os pré-platônicos em 1872, 1873 e 1876 na Universidade da Basileia. As leituras correntes sobre o repúdio de Nietzsche a Sócrates não levam tais textos em conta, de acordo com o autor. Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* Pp. 396-397.

⁷³⁶ Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* P. 398.

entender que a figura do filósofo Sócrates seria para o nosso autor, seguindo a visão de Kaufmann, ímpar, ao passo que o socratismo, isto é, a leitura pós-socrática do mesmo teria deturpado e deteriorado o valor do filósofo.

Kaufmann ressalta, ainda, um dos temas que desenvolvemos com bastante atenção no nosso texto, a saber, o fato de que uma tendência “racional” já começara a dominar a Grécia antes mesmo da existência de Sócrates:

“socratismo – i.e., a tendência racionalista – não foi arbitrariamente injetada na mente grega por Sócrates; isso já ocorria ‘efetivamente antes de Sócrates’ e ‘somente ganhou com ele uma expressão indescritivelmente grande’ (14). O que – Nietzsche pergunta no final – teria ocorrido à humanidade *sem* o socratismo?”⁷³⁷

Sócrates é aquele, pois, e Kaufmann releva outra importante questão discutida por nós anteriormente, que vai conduzir a ciência aos seus limites, onde ela deve se transmutar em arte. Na verdade, sustenta o autor, é a ciência que vai proporcionar uma continuação à arte, tal como Nietzsche afirma na seção 15 do NT⁷³⁸:

“na pintura do ‘homem teórico’ que dedica sua vida a perseguir a verdade, Nietzsche presta homenagem à ‘dignidade’ de Sócrates. Ao mesmo tempo suas próprias características se misturam com o seu ideal (15). O socratismo é a antítese da tragédia, mas Nietzsche pergunta ‘se o nascimento de um ‘Sócrates artístico’ não é completamente uma contradição em termos’ (14), e ninguém jamais encontrou uma melhor caracterização que a do próprio Nietzsche. No fim da seção 15 nós encontramos outro auto-retrato: ‘o *Sócrates que pratica música*’. Tanto no primeiro livro de Nietzsche quanto no último, Sócrates é criticado mas ainda *aufgehoben* em – ainda parte dos – tipos que Nietzsche mais admira”⁷³⁹.

Assim, são descritas no NT, de acordo com Kaufmann, duas sínteses fundamentais: a síntese entre o apolíneo e o dionisíaco que gera a tragédia e a síntese entre o socratismo e a arte que vai gerar a cultura – isto é, vai permitir o desenvolvimento da cultura, já que a “onda racional” parecia inevitável. Essa concepção de cultura é tão importante em Nietzsche, conforme analisamos anteriormente, que o autor concebe a salvação para a modernidade exatamente a partir da música wagneriana.

⁷³⁷ KAUFMANN, W. *Op. Cit.* Pp. 394-395. No original (tradução para o português por minha conta): “Socraticism – i.e., the rationalistic tendency – was not arbitrarily injected into the Greek mind by Socrates; it was ‘already effective before Socrates’ and ‘only gained in him an indescribably magnificent expression’ (14). What – Nietzsche asks in the end – would have happened to mankind *without* Socraticism?”.

⁷³⁸ Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* P. 395.

⁷³⁹ KAUFMANN, W. *Op. Cit.* P. 395. No original (tradução para o português por minha conta): “in the Picture of the ‘theoretical man’ Who dedicates his life to the pursuit of truth, Nietzsche pays homage to the ‘dignity’ of Socrates. At the same time his own features mingle with those of his ideal (15). Socraticism is the antithesis of tragedy, but Nietzsche asks ‘whether the birth of an ‘artistic Socrates’ is altogether a contradiction in terms’ (14), and nobody has ever found a better characterization of Nietzsche himself. At the end of section 15 we find another self-portrait: ‘the *Socrates who practices music*.’ In Nietzsche’s first book as his last, Socrates is criticized but still *aufgehoben* in – still part of – the type Nietzsche most admires”.

Pode-se acrescentar, no sentido do que foi exposto anteriormente, a importante descrição de Sócrates, no aforismo 433 de HDH, como um “espírito livre”:

“*Xantipa* – Sócrates encontrou uma mulher tal como precisava – mas não a teria buscado, se a tivesse conhecido suficientemente bem: mesmo o heroísmo desse espírito livre não teria ido tão longe. Pois Xantipa o impeliu cada vez mais para a sua peculiar profissão, ao tornar sua casa e seu lar inabitáveis e inóspitos: ela o ensinou a viver nas ruas e em todo lugar onde se pudesse prostrar e exercer o ócio, e com isso o transformou no maior dos dialéticos de rua de Atenas: que afinal se comparou a um moscardo impertinente, colocado por um deus no pescoço do belo cavalo Atenas, para impedi-lo de repousar”⁷⁴⁰.

É realmente notável, inicialmente, que Nietzsche conceba Sócrates de tal modo, se pensarmos somente nas críticas do nosso autor ao filósofo grego, no NT. Mas, se levamos em conta que Nietzsche, a despeito de tais críticas, toma Sócrates como paradigma para a revitalização da cultura moderna, além de reconhecer aquela espécie de redenção antes de sua morte. Sócrates possui, sem dúvida, um valor maior para Nietzsche e isso passa despercebido aos olhos da grande maioria dos leitores do autor.

Voltemos a Walter Kaufmann. O autor amplia, em seguida, a sua interpretação sobre o Sócrates de Nietzsche, ressaltando que o período intermediário não consiste, absolutamente, em um período positivista e pró-sócrates, bem como seria insustentável referir a ele como uma “saída temporária do nietzschianismo”⁷⁴¹. O autor trata, então, de pontuar a figura do filósofo grego ao longo da obra de Nietzsche. *Aurora*, de acordo com Kaufmann, é o primeiro livro do período intermediário em que aparece uma atenciosa crítica a Sócrates – ao que tudo indica, pelo direcionamento da filosofia de Nietzsche ao tema da moral. A GC seria, na visão do autor, a apoteose da admiração nietzschiana por Sócrates (a partir da nossa leitura, por haver uma íntima relação entre arte e ciência nessa obra), muito embora, conforme ressaltamos em várias passagens, Nietzsche defenda nessa obra que se deveria superar a idéia socrática de que a vida é uma doença. Em ZA, como se sabe, não há menção explícita a Sócrates, mas dois capítulos (“Do amigo” e “Da morte voluntária”) só podem ser entendidos, de acordo com Kaufmann, a partir da idéia de admiração nietzschiana por Sócrates. Os aforismos 190, 191 e 211 de BM, destacados por nós anteriormente – sobretudo o 191, indicam, na visão do autor, a visão de Sócrates em Nietzsche como o filósofo ideal (deve-se notar, mais uma vez, a importância da relação entre arte e ciência, discutida no NT, e que está

⁷⁴⁰ NIETZSCHE, F. HDH, §433. P. 211 da tradução brasileira.

⁷⁴¹ Cf. KAUFMANN, W. *Op. Cit.* Pp. 399-400.

presente até os últimos escritos do autor). A seção 7 da terceira dissertação da GM (texto que nos utilizamos para trabalhar sobre o combate nietzschiano aos ideais ascéticos na filosofia), que menciona Sócrates como o único filósofo a ter se casado – por ironia, indica, mais uma vez, de acordo com Kaufmann, a admiração do nosso autor pelo filósofo grego. As referências à feiúra de Sócrates no CI são, como sustenta o comentador, a continuação da filosofia da juventude de Nietzsche: em “O problema de Sócrates”, analisado por nós anteriormente, assim como no NT, afirma Kaufmann, o socratismo é visto como algo necessário. No AC há, segundo o autor, uma honra à vida de Jesus, assim como uma ferrenha crítica ao cristianismo; Nietzsche, sustenta Kaufmann, prefere Sócrates a Cristo, nega qualquer posição transcendente e se “desliga” do cristianismo. Em EH, por fim, Nietzsche se considera o primeiro a ter despido a moral cristã e o primeiro filósofo de uma irrevogável era anti-cristã. Ora, defende Kaufmann, se Nietzsche se considera, assim como Sócrates, o início de uma nova era, é, também ele, um decadente (uma vez que também é produto da era socrático-cristã). EH seria, desse modo, a “Apologia” de Nietzsche. Assim como Sócrates, Nietzsche acredita, ressalta o autor, que sua sabedoria consiste na oposição ao seu tempo e, do mesmo modo, que a sua filosofia consiste no início de uma nova era. Assim como Sócrates havia sido descrito no CI como sátiro (lembrar, nesse sentido, das palavras Alcibiades no *Banquete*), Nietzsche se intitula como um sátiro no Prefácio de sua autobiografia. Por todas essas razões, Kaufmann entende que há, em Nietzsche, mais admiração que repúdio a Sócrates, terminando o seu texto comparando Nietzsche ao próprio Alcibiades, tal como ele aparece no *Banquete*, como *seduzido* por Sócrates.

Sócrates não foi, conforme afirma Hector Benoit, estática ou unilateralmente nem aquela imagem desenhada pelo seu ferrenho crítico, Aristófanes, tampouco aquela tal como se apresenta em Xenofonte:

“ao contrário, Sócrates foi, como mostra o devir das suas múltiplas imagens, o *desenvolvimento* da série de figuras, o irônico herói trágico da *totalidade* desse processo de experiências: o ser que sempre desaparece na *sua* negação; o indivíduo que desapareceu negado na *sua* morte; o saber (dogmático) que desapareceu negado na *sua* dialética; o ser que da *sua* negação interna, há mais de dois mil anos, sempre retorna no permanente retorno irônico do negativo”⁷⁴².

A nossa maior tarefa foi, desde as primeiras linhas do presente texto, apontar que a leitura de Nietzsche não pode ser considerada uma leitura estática ou unilateral de Sócrates, e

⁷⁴² BENOIT, H. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Moderna, 2006. P. 85.

a nossa análise buscou seguir sempre nessa direção, conforme se pode notar. O nosso intento de apontar para essa multiplicidade de visões do filósofo grego por Nietzsche nos faz recorrer, como um dos últimos momentos de nossa análise, aos textos de Xenofonte, a fim de mostrar que não só Aristófanes teria exercido grande influência sobre o autor. Nos *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*⁷⁴³, Livro I, Capítulo I, 2-5, Xenofonte recorre à figura do “demônio” a que Sócrates sempre ouvia, a fim de sustentar que o filósofo era, sim, devoto dos deuses gregos. Essa argumentação também está presente na *Apologia de Sócrates*, II, 11-13, na qual Xenofonte retoma as palavras de Sócrates no tribunal:

“ – O que mais me surpreende no acusatório de Meleto, cidadãos, é afirmar ele que eu não reconheça os deuses do Estado, quando todos vós, Meleto convosco, se o quis tivestes ocasião de ver-me sacrificar nas festas solenes e altares públicos. E como pretender que eu introduza extravagâncias demoníacas, quando digo advertir-me a voz de um deus do que deva fazer? Não se guiam por vozes os que tiram presságios do canto das aves e das palavras dos homens? Ninguém negará seja voz do trovão, e até o maior dos augúrios. Pela voz não manifesta a sacerdotisa de Pito, na trípode, a vontade do deus? Que esse deus possui conhecimento do futuro e o revela a quem lhe apraz, eis o que digo e comigo dizem e pensam todos. Somente que a isso chamam augúrios, vozes, símbolos, presságios, eu lhe chamo demônio. Com esta denominação creio usar de uma linguagem mais veraz e mais piedosa que os que atribuem às aves o poder dos deuses. A prova de que não minto contra a divindade, ei-la: jamais, ao anunciar a bom número de amigos os designios do deus, fui apanhado em delito de impostura”⁷⁴⁴.

Esse tema, também presente na *Defesa de Sócrates*, de Platão⁷⁴⁵, é de extrema importância na nossa análise, pois Nietzsche, a contragosto daqueles que defendem uma visão unilateral de Sócrates em suas obras, trata da figura do *daimon* já no NT, atribuindo-lhe grande destaque. É a partir da voz do *daimon* que Sócrates decide produzir música, naquela espécie de retratação, segundo a análise de Nietzsche, diante de sua postura sempre consciente, racional, “científica”. Ora, se Nietzsche valoriza Sócrates a partir dos mesmos argumentos dos seus “defensores”, a visão do autor não pode ser considerada unilateral, superficial ou estática. Se, por um lado, Nietzsche se recorre a Aristófanes para tecer suas críticas ao filósofo grego, se vale de Xenofonte e de Platão em vários outros momentos, tão importantes quanto aqueles de crítica, pois, como analisamos, Sócrates é o modelo, o

⁷⁴³ XENOFONTE. *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁷⁴⁴ XENOFONTE. *Apologia de Sócrates*. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁷⁴⁵ PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

paradigma a partir do qual a modernidade haveria de se salvar. E essa análise está profundamente vinculada à noção de *daimon*, como se pode perceber.

Sócrates é, desse modo, um paradigma na filosofia de Nietzsche. Quando o autor trabalha com a noção de verdade, de conhecimento, sempre tem Sócrates como pano de fundo. Quando se pensa na relação de Nietzsche com a arte, não se pode fazê-lo desvinculado da questão de Sócrates. E, por fim, quando se trata da noção de moral no filósofo, as recorrências a Sócrates são essenciais. A partir do que foi exposto até aqui, fica evidente a centralidade do tema de Sócrates em Nietzsche, e a posição de Kaufmann a respeito da relação de Nietzsche com a figura do filósofo grego traz à luz uma importante contribuição à nossa pesquisa, ao apontar que a visão do nosso autor não é, nem de longe, unilateral, estática ou leviana.

Conclusão

A idéia de uma metafísica do trágico, como se pode perceber, vem antes de Nietzsche, dado o grande número de pensadores a se deter sobre o assunto. Nietzsche, de maneira ímpar, desenvolve a tal ponto o tema que chega a refletir sobre a idéia de Sócrates e do socratismo a partir de sua concepção estética da Antiguidade grega. Já em Wagner, não obstante, como se nota pela análise de *A arte e a revolução*, há uma forte crítica à modernidade européia, bem como ao cristianismo, além da clara menção ao tema da morte da tragédia. A crítica de Nietzsche ao socratismo segue de modo bastante semelhante àquele com que Wagner trata do cristianismo e se, por um lado, o músico atribui a morte da tragédia à morte da democracia ateniense, por outro, o nosso autor entende que a ação combinada de Eurípides e Sócrates configura a decadência da arte trágica antiga. Não se pode deixar de lembrar que Wagner, mesmo que de maneira mais discreta que Nietzsche, também se utiliza de Aristófanes para tratar do tema.

Schopenhauer, conforme analisamos, se configura como peça fundamental para tratar não somente do tema da música em Nietzsche, mas também, e sobretudo, pelo fato de que ocorre, no seu pensamento, um rebaixamento da razão em detrimento do intuitivo, do sensível, processo semelhante ao que ocorre em Nietzsche, no momento de sua crítica ao socratismo, à valorização do racional característica do socratismo. Nietzsche, em coerência com a filosofia da arte schopenhaueriana, atribui grande valor à arte, sobretudo à música, exatamente em detrimento da razão socrática. Tal posicionamento do autor diante da racionalidade marca, em nossa opinião, a crise pela qual atravessava a razão na modernidade.

O escrito *Beethoven*, símbolo da compilação por Wagner das noções schopenhauerianas expostas em *O mundo como vontade e como representação*, aponta para a recepção não só de Wagner, mas também de Nietzsche, da filosofia de Schopenhauer. Embora sejam claras as nuances das relações entre Wagner e Nietzsche tanto no *Beethoven* quanto no NT, acreditamos, conforme salientamos anteriormente, que essa não seja a única obra wagneriana em que Nietzsche se inspira para compor seu primeiro livro. A força com que o tema da música é aqui tratado indica, entretanto, que Nietzsche manterá profundo diálogo com esse escrito no NT, a tal ponto de pensarmos, por exemplo, que a descrição de Eurípides no NT como o homem do povo é bastante próxima daquela de Mozart no *Beethoven*.

A idéia de um “prelúdio” ao tema de Sócrates, como se pode perceber, se mostrou de maneira não só introdutória à nossa pesquisa, mas, sobretudo, trouxe à tona noções essenciais à questão socrática em Nietzsche e que já estão presentes nas entrelinhas dos textos de Wagner e Schopenhauer. Tratar da influência do músico e do filósofo em Nietzsche tendo por base o tema de Sócrates se configurou, desse modo, como uma tarefa de riqueza inestimável para o decorrer da pesquisa. Daí a necessidade de empreendermos a nossa análise acerca do tema desde as primeiras linhas do NT.

O Sócrates ou, para fazer jus à nossa pesquisa, os Sócrates de Nietzsche só podem ser bem compreendidos, portanto, se se tem por base as relações entre Nietzsche, Wagner e a filosofia de Schopenhauer.

A noção de que temos diferentes Sócrates em Nietzsche nos indica, na verdade, que, quando Nietzsche trata do tema, ele leva em conta não só a figura do filósofo grego, mas também, e sobretudo, a interpretação posterior de seu tempo. Essa questão fica mais clara quando se diferencia a figura de Sócrates e a noção de socratismo em Nietzsche. O filósofo critica ferrenhamente aquela expansão imensurável do racional, característica do socratismo estético de Eurípides e aponta para os *Diálogos* platônicos como o protótipo do romance moderno, conforme se percebeu nas análises anteriores, mas, ao mesmo tempo, entende que o processo de esclarecimento (*Aufklärung*) pelo qual a Grécia passava seria algo de inevitável. Nietzsche aponta, desse modo, para um Sócrates que tentou salvar a Grécia (ainda que tenha se frustrado na tentativa), o entende como um semi-deus (de maneira semelhante a Apolo e Dionísio) – e, dessa forma, lhe atribui o protagonismo de sua primeira obra, ao lado de Dionísio –, reflete sobre a figura de um Sócrates que compunha música, bem como de um Eurípides compositor do protótipo de tragédia grega – conforme se percebe na análise empreendida pelo autor das *Bacantes* –, além de mencioná-lo, em outras obras, como “espírito livre” (aforismo 433, HDH) e como aquele que teria fingido seguir somente a razão (aforismo 191, BM). Tamanha é a importância da figura de Sócrates em Nietzsche ao ponto do nosso autor afirmar na sua autobiografia que ele seria o novo divisor de águas da humanidade, tal como teria sido Sócrates na Antiguidade.

Sócrates é, desse modo, para Nietzsche, um ponto de inflexão, um vértice da história da humanidade, como o próprio autor afirma no NT. Se Kant e Schopenhauer foram aqueles que estabeleceram os limites da lógica no campo da filosofia, o próprio percurso da vida de

Sócrates apontaria, na visão do nosso autor, para o destino trágico da lógica. E no momento em que a lógica percebe os seus limites é que se dá, conforme analisamos, a transmutação da ciência em arte, cujo protótipo é exatamente o do Sócrates músico. Percebe-se, assim, a centralidade do tema de Sócrates no primeiro livro de Nietzsche.

Compreender, portanto, que há em Nietzsche uma clara diferença entre o socratismo, isto é, a interpretação do fenômeno socrático ao longo de toda história posterior à vida do filósofo grego, e a figura de Sócrates tal como Nietzsche a entende, se configura, dessa forma, como essencial para desfazer todos os possíveis equívocos de análises superficiais sobre o tema. Há, notadamente, uma crítica ao socratismo em Nietzsche, mas esta é claramente direcionada ao fenômeno socrático e não à figura do filósofo grego. Esse foi o nosso principal intuito no decorrer da pesquisa: apontar para as diferentes facetas de Sócrates em Nietzsche, indicando, ao mesmo tempo, que o autor nutria, ainda, uma análise diversa acerca do desenvolvimento do socratismo ao longo da história.

Assim, aquilo que, a princípio, nos parecia ser tão-somente um estudo sistemático sobre a figura de Sócrates e suas facetas no tão polêmico livro inaugural da obra de Nietzsche, se nos revela agora como um estudo sobre o germe da filosofia nietzschiana. O tema de Sócrates, que sobressalta aos nossos olhos, é muito mais profundo e substancial do que se afigurava inicialmente e o nosso objetivo será tão bem sucedido quanto tal empreitada tenha ficado clara aos olhos do leitor. As conclusões precedentes nos mostram mais sobre os pontos trabalhados especificamente ao longo de nossa pesquisa. Se pudéssemos mencionar, não obstante, uma espécie de “conclusão geral”, afirmaríamos que o pensamento posterior ao primeiro livro nietzschiano jamais deveria ser trabalhado sem um honesto olhar não só ao *Nascimento da Tragédia*, mas também, e sobretudo, ao tema de Sócrates. O filósofo grego deve ser visto, em suma, como um paradigma para a leitura do conjunto das obras de Nietzsche.

Bibliografia

I - Obras de Nietzsche

No original:

- NIETZSCHE, F. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1972.

Traduções:

- NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. *Considerações Extemporâneas, in Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Crepusculo de los idolos, o como se filosofa con el martillo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- _____. *Crepusculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- _____. *El drama musical griego, in El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- _____. *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- _____. *Fragmentos Finais*. Tradução de Flávio R. Khoté. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- _____. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Oswaldo Giacóia Júnior. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2002. Textos didáticos, n. 22.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- _____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernane Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- _____ . *La visión dionisiaca del mundo, in El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- _____ . *O anticristo: maldição ao cristianismo e Ditirambos de Dionísio*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2007
- _____ . *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2004.
- _____ . *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____ . *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral, in Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____ . *Sócrates y la tragedia, in El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

II - Obras de comentadores

- BARROS, M. B. *Apolo e Dionísio: Arte, Filosofia e Cultura no primeiro Nietzsche*. Campinas: Unicamp, 1999.
- _____ . *Nietzsche e o problema da cultura*. Campinas: Unicamp, 2006.
- BENOIT, H. *Platão e Nietzsche: a trama dramática da metafísica*. São Paulo: Letras Clássicas, USP, n. 2, pp. 115-126. 1998.
- _____ . *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Moderna, 2006.
- _____ . *Tetralogia dramática do pensar*. Campinas: UNICAMP, 2004.
- BURNETT JR., H. M. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Campinas: Unicamp, 2006.
- CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. Campinas: Unicamp, 2003.
- CRAWFORD, C. *The beginnings of Nietzsche theory of language*. Berlim / New York: Walter Gryter, 1988.
- DIAS, R. M. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*. Cadernos Nietzsche, nº 3, 1997.
- _____ . *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____ . *Um Dionísio bárbaro e um Dionísio civilizado no pensamento do jovem Nietzsche*. Cadernos Nietzsche, 2003.
- FERRAZ, M. C. F. *Nietzsche: o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- GIACÓIA JÚNIOR, O. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____ . *Nietzsche & Para além de bem e mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____ . *O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão*. Cadernos Nietzsche nº 03, 1997.
- _____ . *O Édipo e a Tragédia em Freud e Nietzsche*. Natureza Humana, v. 08, p. 135-150, 2006.
- _____ . *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a modernidade*. Passo Fundo: UPF, 2005.
- HOLLINRAKE, R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

- KAUFMANN, W. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. New Jersey: Princeton University, 1974.
- LEFRANC, J. *Comprender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LOPES, A. D. *Misteriosa conexão entre arte e estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche*. Campinas: Unicamp, 2006.
- LÓPEZ, H. J. PÉREZ. *Hacia el Nacimiento de la Tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica, 2001.
- MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polémica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Nietzsche e o Renascimento do Trágico*. Kriterion, Revista de Filosofia, volume XLVI. 2005.
- _____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- _____. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MAGEE, B. *Wagner and Philosophy*. London: The Penguin Press, 2001.
- MARTON, S. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RODRIGUES, L. G. *Nietzsche e os gregos: arte e mal estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SILVA, I. M. M. *A arte e a revolução em Richard Wagner*. In: Virginia Figueiredo; Rodrigo Duarte; Imaculada Kangussu. (Org.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005, v. 1, p. 267-273.
- _____. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Anna Blume, 2006.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

III - Outras obras

- ARISTÓFANES. *As nuvens*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *As rãs*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, T. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BURCKHARDT, J. *Historia de la cultura griega*. Tradução de Germán J. Fons. Barcelona: Editorial Iberia, 1947.
- BARBOSA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001.
- CHATELET, F. *História da Filosofia - a Filosofia de Platão a São Tomás de Aquino*. Tradução de Afonso Casais Ribeiro, Linda Xavier, Manuel L. Agostinho. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- COELHO, L. M. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Instituto Progresso Editorial, s.d.
- _____ . *Fausto*. Tradução de Sílvio Meira. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1968.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- IÁNEZ, E. *História da literatura. As literaturas no século XVIII*. Lisboa: Planeta, 1990.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martis Fontes, 1994.
- JANZ, C. P., *Friedrich Nietzsche*. Tradução de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid, 1978.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2003.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- _____ . *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____ . *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____ . *O Banquete*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SCHILLER, F. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1992.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.
- _____ . *The world as will and representation (Supplements)*. Translated by E. F. J. Payne. New York: Dover, 1966.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VERNANT, J. P. *Figuras, ídolos, mascaras*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1993.
- _____ . *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____ . *O mito e a religião na Grécia antiga*. Tradução de Telma Costa. Campinas: Papirus, 1991.
- VILLELA-PETIT, M. P. *Platão e a poesia na República*. Kriterion, Belo horizonte, nº 107, Jun/2003, p. 51-57.
- XENOFONTE. *Apologia de Sócrates*. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____ . *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- WAGNER, R. *A arte e a revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 2000.
- _____ . *Beethoven*. Tradução de Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- _____ . *Oper and Drama, in Richard Wagner's Prose Works*, Volume 2. Translated by William Ashton Ellis. Londres, 1893.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento; UFRGS, 1975.