

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA

WALQUIRIA PEREIRA BATISTA

A ARTE ALÉM DA RAZÃO:
A TRAGÉDIA NA REFLEXÃO DO JOVEM NIETZSCHE

Goiânia
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Walquiria Pereira Batista		
E-mail:	walb_gyn@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo empregatício do autor	Docente da UFG		
Agência de fomento:	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás	Sigla:	FAPEG
País:	Brasil	UF:	GO CNPJ: 08.156.102/0001-02
Título:	A arte além da razão: a tragédia na reflexão do jovem Nietzsche		
Palavras-chave:	Arte; além; jovem Nietzsche		
Título em outra língua:	Art beyond reason: tragedy in the reflection of young Nietzsche		
Palavras-chave em outra língua:	Art; beyond; young Nietzsche		
Área de concentração:	Filosofia		
Data de defesa: (24/02/2014)			
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Filosofia		
Orientador (a):	Profa. Dra. Adriana Delbó Lopes		
E-mail:	adrianadelbo@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


Assinatura do (a) autor (a)*

Data: 28 / 04 / 2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

WALQUIRIA PEREIRA BATISTA

A ARTE ALÉM DA RAZÃO:

A TRAGÉDIA NA REFLEXÃO DO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Delbó Lopes

Goiânia

2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)

Batista, Walquiria Pereira.
B333a A arte além da razão [manuscrito] : a tragédia na reflexão do
jovem Nietzsche / Walquiria Pereira Batista. – 2014.
127 f.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Delbó Lopes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Filosofia, 2014.
Bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Arte. I.
Título.

CDU 1Nietzsche(043)

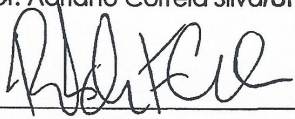


ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE **WALQUIRIA PEREIRA BATISTA**, REALIZADA EM 24 DE FEVEREIRO DE 2014

Aos 24 dias do mês de Fevereiro de 2014, às 15.00h, nas dependências da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (UFG), foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pela mestranda **WALQUIRIA PEREIRA BATISTA**, do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, intitulada: "**A arte além da razão: a tragédia na reflexão do jovem Nietzsche**". Após a abertura da sessão, a professora Adriana Delbó Lopes/UFG, orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores, os professores doutores: Adriano Correia Silva/UFG e Roberto Charles Feitosa de Oliveira/UNIRIO. Foi dada a palavra a mestranda, que expôs seu trabalho e, em seguida, ouviu-se os respectivos pareceres dos integrantes da banca, procedendo-se à arguição e respostas da mestranda. Ao final, a banca reuniu-se em separado para avaliação do trabalho. Discutido o trabalho e o desempenho da mestranda foi ela considerada aprovada, por unanimidade. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, para os fins.


Profª. Adriana Delbó Lopes/UFG


Prof. Adriano Correia Silva/UFG


Prof. Roberto Charles Feitosa de Oliveira/UNIRIO

Agradecimentos

Àquele que nos criou.

À minha mãe, Cleuza, por me regar com tanto amor.

Aos meus familiares, pelo aconchego – à minha avó, Maria, ao meu pai, Wilhem, à minha irmã, Giovanna, à minha sobrinha, Isis e à tia Zely.

Aos que se foram, mas não saíram do meu coração – Itamar, Eduardo e Paulo, *in memoriam*.

À minha orientadora, profa. Adriana Delbó, sempre a me ensinar que rigor não implica em rigidez. Minha gratidão por acolher o meu trabalho com seriedade e carinho.

Ao prof. Adriano Correia, com quem dei os meus primeiros passos na Filosofia. Meus agradecimentos por tantas oportunidades, principalmente, por me apresentar à profa. Adriana.

À profa. Carla Milani, por suas valiosas sugestões bibliográficas no exame de qualificação.

Ao prof. Charles Feitosa, pelas contribuições à minha pesquisa, na banca de defesa.

À Marlene, secretária do Programa de Filosofia da UFG, pela prestatividade.

À FAPEG, pela bolsa concedida para esta pesquisa.

À Clarice Martins, atriz e revisora deste trabalho, a quem admiro pela dupla competência.

À Márcia e ao prof. Peter Reinacher, pelas primeiras lições de alemão.

Ao Edson e à sua família, por me acompanharem com carinho e desvelo.

Às minhas amigas Lina e Maria Cristina, pelas conversas acolhedoras, pelas boas risadas, pelo ombro amigo nos momentos de lágrima, e por tudo o mais que me ajudou a prosseguir.

Ao meu amigo e vizinho Luciano, por sempre aparecer na hora do chazinho com biscoito.

À Letícia Costa, que acompanhou o início de minha trajetória no mestrado. Minha gratidão pelo tanto que me ensinou, pela dedicação e revisão competente dos meus primeiros artigos.

Ao André, a quem devo parte deste percurso. Pelos momentos felizes que passamos juntos.

Aos meus colegas da EMAC, que me incentivaram nesta caminhada com conversas amigas e substituições: Andrea, Alexandre, Mateus, Fernanda, Hélio, Guilherme, Rosí, Kleber, Alinne e à querida Ângela Barra, pelos estudos sobre Wagner.

À diretora da EMAC, profa. Ana Guiomar, por me emprestar o seu material sobre Wagner.

Ao CEP em Artes Basileu França, que autorizou o meu pedido de afastamento à SEE/GO: à diretora Sônia Araújo, à coordenadora Cristhianne Lopes e à secretária Coraci, pelo empenho.

Aos professores Dalson Borges e Divina Célia, da Secretaria de Educação/GO, cuja atenção fez tanta diferença no meu processo de licença, permitindo que eu me dedicasse a este estudo.

À Fátima Segurado, também funcionária da SEE/GO, por me ciceronear neste órgão, subir e descer escadas, atravessar pavilhões e mobilizar gente para me atender no processo de licença.

O palco deve tornar perceptível o murmúrio da eternidade.

Gordon Craig

Resumo

O ponto de partida deste estudo é o exame da arte trágica na reflexão sobre a cultura de Nietzsche, tendo como linha mestra o seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*. Percebe-se uma relação intrínseca entre arte e vida na oposição que o filósofo estabelece entre uma cultura trágica e uma cultura teórica, de forma que a primeira é vista como terreno ideal da arte; enquanto a segunda é tida como promotora das artes artificializadas da era moderna. Trata-se de analisar os impulsos metafísicos que a arte tem como substrato na cultura trágica e, ao mesmo tempo, verificar a sobreposição da razão inaugurada por Sócrates como algo nocivo aos instintos, que exterminaria da arte o seu elemento original, unicamente artístico. Com essas noções, pretende-se estudar a concepção de arte apolíneo-dionisíaca de Nietzsche, em interlocução com autores do drama grego e alemão, identificando contrastes e comunhões. A arte projetada no princípio de razão teria o seu marco no socratismo estético de Eurípides, no primado da ação e da catarse de Aristóteles, na dramaturgia iluminista de Lessing, nas expressões da liberdade de Schiller e ressoaria no recitativo da ópera a serviço da distração. De outra parte, o esplendor da era trágica se encontra nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, no emparelhamento apolíneo-dionisíaco do herói, exemplificado em Prometeu e nos dois Édipos. Compreende-se o mito e a música como componentes fundamentais e inseparáveis da arte brotada em uma cultura trágica, capazes de travar uma relação inconsciente com a audiência. Eis aí as premissas para se depreender as afinidades de Nietzsche com Wagner, na expectativa de um renascer do mito e da música enquanto redespertar do espírito trágico no gênio alemão.

Palavras-chave: Arte; além; jovem Nietzsche.

Abstract

The starting point of this study is the examination of tragic art in Nietzsche's reflection about culture, having his first book *The Birth of Tragedy* as main line. An intrinsic relation between art and life is noticed in the opposition which the philosopher establishes between a tragic culture and a theoretical culture, in a way that the first is seen as the ideal terrain of art, while the latter is considered a promoter of the artificialized arts of the modern era. The objective is to examine the metaphysical impulses which art has as a substratum in tragic culture and, at the same time, to identify the superposition of reason inaugurated by Socrates as something harmful to the instincts, which would exterminate from art its original, solely artistic element. With these notions, the intention is to study Nietzsche's Apollinian-Dionysian conception of art, in dialogue with authors of Greek and German drama, identifying contrasts and communions. Art projected on the principle of reason would have its mark in Euripides' aesthetic Socratism, in Aristotle's primacy of action and catharsis, in Lessing's Enlightenment dramaturgy, in Schiller's expressions of liberty and would resonate in the recitative of the opera in the service of distraction. On the other hand, the splendor of the tragic era lies in the tragedies of Aeschylus and Sophocles, in the hero's Apollinian-Dionysian dichotomy, exemplified in Prometheus and in the two Oedipusses. Myth and music are seen as fundamental and inseparable components of art sprouted in a tragic culture, capable of establishing an unconscious relationship with the audience. These are the premises to understand Nietzsche's affinities with Wagner, in the expectation of a renaissance of myth and music as reawakening of the tragic spirit in German genius.

Key words: Art; beyond; young Nietzsche.

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	8
Capítulo I – A tragédia na reflexão sobre a cultura	14
1.1 Noções de arte e cultura no jovem nietzsche.....	14
1.1.1 Prólogo	14
1.1.2 Inserção de Nietzsche às interpretações do trágico	22
1.2 A tragédia como obra apolíneo-dionisíaca	27
1.2.1 O apolíneo, o dionisíaco e suas expressões artísticas.....	27
1.2.2 A tragédia a partir do espírito da música.....	32
Capítulo II – Diálogos com a tragédia grega.....	40
2.1 O herói como máscara de Dionísio	40
2.1.1 O instinto do gênio em <i>Prometeu</i>	43
2.1.2 Instinto e pensamento em <i>Édipo</i>	49
2.2 Eurípides como máscara de Sócrates.....	56
2.3 Nietzsche e Aristóteles na análise da tragédia.....	61
Capítulo III – Desdobramentos no drama alemão	74
3.1 Nietzsche e Lessing: conflito entre a visão trágica e a teórica de drama	74
3.2. Nietzsche e Schiller: interlocuições com as “expressões da liberdade”	87
3.2.1 Interlocuições com o belo.....	94
3.2.2 Interlocuições com o sublime	97
3.3 O renascer da tragédia no drama musical de Wagner	104
Considerações finais	115
Referências	121

Introdução

A concepção de tragédia como obra apolíneo-dionisíaca possui uma importância primordial no pensamento de juventude de Nietzsche¹, particularmente em sua primeira obra². De acordo com a avaliação de Silk e Stern (1984), a arte ocupa um lugar central em *O nascimento da tragédia* e é a tentativa de Nietzsche que melhor sustenta uma teoria da arte, embora as críticas literária e musical, bem como as especulações estéticas sejam vistas em toda a sua produção filosófica³. Essa opinião é também compartilhada pelos autores Kemal, Gaskell e Conway (1998), quando se referem às contribuições de Nietzsche para a estética, talvez inigualáveis na história da filosofia, devido à sua concepção sustentada em uma dualidade de impulsos⁴.

Na reflexão nietzscheana, a tragédia se mostra uma circunstância emblemática para examinar as distinções entre os ideais de uma “cultura trágica” e uma “cultura teórica”⁵. A primeira, ele situa na era trágica dos gregos, em que os impulsos⁶ apolíneo e dionisíaco se aliaram e deram luz à tragédia, apontada como um período de pleno florescimento artístico; enquanto a segunda, em sua visão, é a cultura que prevaleceu nos tempos modernos, que, inaugurada pelo pensamento racional e moral de Sócrates⁷, se voltaria contra os instintos.

¹ Quando não for informado o ano de uma obra específica após o nome de Nietzsche, trata-se de concepções, alusões, conceitos e linhas de raciocínio do filósofo identificadas em dois ou mais de seus escritos de juventude.

² O presente estudo adota a tradução de J. Guinsburg de *O nascimento da tragédia*, para a qual será usada a abreviação NT; e a obra alemã, *Die Geburt der Tragödie* (editada por Colli/Montinari), para a qual se utilizará a sigla GT, para fins de localização das citações correspondentes e para a transcrição de expressões do primeiro livro de Nietzsche (em rodapé e entre colchetes) que não possuem tradução literal ou direta para o português. Com menor frequência, utiliza-se a tradução espanhola, *El nacimiento de la tragedia*, em cujas citações será informado (NIETZSCHE, 1997), seguindo-se a sua localização nas edições brasileira e alemã, respectivamente.

³ “*The Birth of Tragedy* represents Nietzsche’s most sustained attempt a theory of art. Apart from the late essay, *The Wagner Case*, and its companion piece, *Nietzsche contra Wagner*, it is his only book in which art occupies a central place, even though musical and literary criticism and aesthetic speculations abound in all his writings” (SILK; STERN, 1984, p. 225).

⁴ “Owing to this uniquely dual relationship to art, Nietzsche’s contributions to aesthetics are unusually rich and complex, unmatched perhaps in the history of philosophy. More so than any other philosopher, he understands art as the basic transformative impulse known to human experience” (KEMAL; GASKELL; CONWAY, 1998, p. 2).

⁵ Nos capítulos 17 e 18 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) deixa mais claro as suas distinções entre uma visão trágica e uma visão teórica, uma consideração trágica de mundo e uma consideração teórica, uma cultura trágica e uma cultura teórica. Conforme se pretende examinar, a arte trágica genuína se situa, aos olhos do filósofo, na era trágica dos gregos. De outra parte, a cultura teórica é a inauguradora do que ele passa a chamar de “tendência extra-artística”. A cultura teórica corresponde à cultura socrática ou cultura moderna.

⁶ O vocábulo original do filósofo é “*Trieb*”, e a sua correspondência para a língua portuguesa não é unívoca. Dado esse problema, recorre-se de modo alternado aos vários termos usados pelos tradutores e comentadores de Nietzsche com referência ao conceito, tais como “instinto”, “impulso”, “pulsão”, “ímpeto” e “força da natureza”.

⁷ Sócrates é entendido aqui como um protótipo do racionalismo excessivo que Nietzsche vê na cultura moderna. Ainda assim, a presente pesquisa não compartilha dessa referência do filósofo alemão ao legado do sábio grego. Neste estudo, busca-se, antes, sustentar uma discussão sobre a tragédia, ímpar no contexto cultural de Nietzsche. Por sinal, a crítica ao legado do grego se mostra uma questão bastante controversa, visto que Sócrates não deixou obras escritas. Há apenas testemunhos de seus discípulos Xenofontes e Platão e das comédias de Aristófanes. Desse modo, conforme alerta José Américo Pessanha (2004), há acesso tão somente a construções pessoais. Logo, apenas pelo confronto desses distintos retratos, é possível reconstituir a fisionomia do preceptor de Platão.

A partir dessas premissas, o presente estudo tem como objetivo investigar a relevância do instinto para a arte trágica, segundo a produção filosófica do primeiro Nietzsche. Pretende-se examinar, pois, como o desenvolvimento da tragédia se conecta ao par apolíneo-dionisíaco e de que modo seu esvaziamento se liga à expulsão deste par, com a prevalência da racionalidade. Aos olhos do filósofo, o instinto é entendido como algo anormal pela mentalidade socrática:

A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*. 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 [...] (NT, 2007, p. 83; grifo do autor)⁸.

No primeiro capítulo deste trabalho, refletir-se-á sobre o nexos entre arte e cultura no pensamento nietzscheano, destacando certas noções que permitem compreender a oposição que o então filólogo vê entre uma consideração trágica de mundo e uma consideração teórica. Nesse sentido, Nietzsche será entendido como insubmisso às tendências acadêmicas de seu tempo, contrapondo-se à perspectiva racional e moral do legado clássico, voltando-se, antes, para os pensadores trágicos, sobretudo para a justificação estética da existência de Heráclito. Propõe-se, com isso, adentrar no pensamento trágico de Nietzsche, que identifica uma atuação de impulsos na experiência artística da cultura grega, mais especificamente na tragédia ática. Buscar-se-á compreender a inserção de Nietzsche junto às interpretações do trágico, ressaltando-se a sua distinção em um movimento de referenciação nos gregos, por visualizar neste povo uma transfiguração do pessimismo na reconciliação daqueles impulsos artísticos.

Entende-se que esse exame possibilita adentrar nas primeiras noções do jovem filósofo acerca da tragédia apolíneo-dionisíaca. De antemão, pretende-se analisar os dois impulsos artísticos de modo isolado, buscando-se compreender a sua natureza e as suas artes. Seguidamente, procurar-se-á estudar o nascimento da tragédia na junção daqueles dois instintos ocorrida entre os gregos, a iniciar pelo exemplo figurado de Nietzsche à música de Arquíloco. Isso porque, de modo análogo à poesia lírica surgida da canção popular, o mito trágico se projetaria a partir da música dionisíaca, como mundo de imagens nascido do coro ditirâmico. Sobre a união de tais impulsos, o filósofo avalia no escrito “A visão dionisíaca do mundo”:

⁸ GT, p. 90.

Apolo e Dionísio se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte dionisíaca ‘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 (NIETZSCHE, 2005b, p. 31; grifo do autor).

Constituída pelo par apolíneo-dionisíaco, a tragédia conservaria duas esferas contrárias de expressão, a saber, o coro satírico e o mundo do palco: este despertando o prazer da contemplação de belas imagens, aquele instando o espectador a uma dimensão metafísica. O público grego é visto por Nietzsche (2007) como “massa dionisíaca”⁹ que se reconhece simbolicamente no coro, tal qual a metamorfose que experimentava o coreuta ditirâmico. Esse pensamento é o que leva o filósofo a considerar a tragédia uma arte essencialmente musical e o *pathos* como o seu efeito predominante, por ativar a inconsciência do ouvinte. Aqui “o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (ibid., p. 59)¹⁰. Essa noção seria fundamental para confrontar a interpretação de tragédia da cultura teórica, voltada antes para exercer um efeito sobre a consciência do espectador.

No capítulo seguinte, Nietzsche será colocado em diálogo com os representantes da tragédia grega. Em um primeiro momento, pretende-se investigar mais de perto a natureza apolíneo-dionisíaca do herói trágico, compreendido pelo pensador como máscara de Dionísio, de modo que o espectador vê à sua à frente o proto-herói Dionísio em configuração épica. Nesse momento, dois heróis canônicos da tragédia grega, que são, Prometeu de Ésquilo e Édipo de Sófocles, passarão a fazer parte deste estudo. Trata-se de debruçar sobre duas obras referenciadas no primeiro livro de Nietzsche, localizando as suas concepções nos exemplos da dramaturgia. A questão para a qual o referido texto se volta é entender de que modo a tragédia é despida de uma leitura moral a partir da figura do herói. Isso porque, conforme será visto, os dois protagonistas se irrompem desmedidamente contra a natureza, e é isso o que fomenta a vida. Como heróis, salvam indivíduos, mas nenhum desses gestos tem um fundo moral. Prometeu é glorificado por um “pecado ativo” e Édipo, enquanto “criatura nobre, não peca”¹¹.

No texto que se segue, se examinará como ocorreria a decadência da arte trágica por Eurípides, por meio do procedimento chamado pelo filósofo de “socratismo estético”¹².

⁹ NT, p. 56; GT, p. 60.

¹⁰ GT, p. 63.

¹¹ NT, p. 64; GT, p. 69 e NT, p. 61; GT, p. 65, respectivamente.

¹² NT, p. 78; GT, p. 85.

Fato é que Nietzsche entende o terceiro trágico como máscara de Sócrates e julga que as exigências socráticas de racionalização no drama euripídiano expulsariam a música e o mito: “Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíacas – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana” (NT, 2007, p. 76)¹³. Segundo o pensador alemão, os meios artísticos empregados por Eurípides buscariam reproduzir o cotidiano no palco e, por conseguinte, representar indivíduos em cena, com “pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte” (ibid., p. 78)¹⁴. Dessa maneira, objetiva-se entender de que modo se inaugura uma “tendência extra-artística”¹⁵ com o advento da cultura teórica, na locução nietzscheana. Veja-se como o filósofo alude a Eurípides, em seu curso *Introdução à tragédia de Sófocles*:

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. Com Eurípides surge uma cisão (NIETZSCHE, 2006b, p. 91; grifo do autor).

Como reflexão que encerra este segundo momento, intenta-se construir um embate entre Nietzsche e Aristóteles¹⁶, analisando a arte trágica a partir de suas distintas concepções. Pretende-se trazer uma discussão que permita não apenas alargar a compreensão sobre o pensamento nietzscheano de tragédia, como também relacioná-lo a uma primeira teoria da arte trágica, que centra as suas atenções no conceito de ação e no efeito da catarse. Conforme se examinará, essas noções são absolutamente estranhas a Nietzsche, para quem a essência da tragédia está no coro musical. Além disso, a ideia aristotélica de imitação não se relaciona à nietzscheana de transfiguração dionisíaca, visto que uma se liga à encenação da realidade fenomênica; a outra, a uma transposição da verdade dionisíaca em símiles visuais.

O terceiro capítulo propõe um estudo de Nietzsche em diálogo com três expoentes do drama alemão, quais sejam: Lessing, Schiller e Wagner. A ordem desses tópicos não corresponde a uma mera sequência cronológica dos períodos em que viveram tais autores, mas principalmente a uma tentativa de se estabelecer uma conexão orgânica com o segundo capítulo – pois Lessing se inclinaria para o legado da poética aristotélica em sua nação –, e

¹³ GT, p. 82.

¹⁴ GT, p. 84.

¹⁵ NT, p. 110; GT, p. 120 [*ausserkünstlerischen Tendenz*]. Passagem em que o autor se refere à ópera recitativa, de que se tratará no cap. III, tópico 3.3. Como iniciador dessas tendências, em que se sobrepõem a razão, a palavra e o utilitarismo artístico, Nietzsche aponta Eurípides.

¹⁶ Quando não for informado o ano de uma obra após o nome dos interlocutores de Nietzsche, trata-se de menções deste ou de pensamentos daqueles interlocutores vistos em duas ou mais de suas obras aqui utilizadas.

também no sentido de se pensar em uma aproximação gradativa com as ideias de Nietzsche. Isso porque, mesmo Lessing, apontado pelo filósofo como um “homem teórico”¹⁷, parece indicar algo em comum com autor de “O drama musical grego”, por sua militância cultural e pelo confronto ao cânone estabelecido na Alemanha, no seu caso, ao classicismo francês. Porém, deve-se dizer que, dentre aqueles três nomes, Lessing é o mais distante de Nietzsche, a julgar pelo próprio contexto iluminista de sua obra, francamente situada no primado da razão.

Por sua vez, Schiller se assemelha a Nietzsche em vários aspectos, inclusive quanto à sua concepção de tragédia baseada numa antinomia: sensível *versus* suprassensível. Na perspectiva desta pesquisa, interessa, entretanto, analisar as bases do confronto de Nietzsche ao seu pensamento estético, tendo em vista uma significação moral conferida à arte. Com efeito, na interpretação schilleriana, a experiência artística, principalmente a da tragédia, o sentimento a ser alcançado é o ânimo livre e sereno, concebido enquanto liberdade moral. Duas são as categorias a que o esteta se debruça para entender como este sentimento se dá, que são: o belo, ao promover uma harmonia entre os estados contrários do instinto e da razão; e o sublime, em que, mantida esta contradição, os instintos perdem a influência sobre a razão.

Schiller vê a tragédia como expressão da liberdade, por se tratar da arte que apresenta na figura do herói uma vitória da racionalidade sobre os seus impulsos naturais. Assim como Aristóteles e Lessing, Schiller situa o efeito trágico na compaixão do espectador, reconhecendo, de sua parte, que o prazer estético se encontra na vitória da dignidade moral. Dito isso, busca-se identificar as colisões entre Schiller e Nietzsche, tendo como fio condutor a discussão entre razão e instinto, *representação da liberdade e representação do dionisíaco*.

Finalmente, o tópico que encerra esta pesquisa se volta para a especulação de uma espécie de renascimento da arte trágica que Nietzsche credits no drama musical de Wagner. Na reflexão do filósofo, “a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente” (NT, 2007, p. 94)¹⁸. Pretende-se analisar as características que possibilitam situar e compreender as afinidades entre o filósofo e o compositor, em vista do foco aqui proposto acerca da relevância do instintivo para a arte. Segundo o pensador, o racionalismo na ópera expulsaria o mito e reduziria o papel da música, limitando-a como forma de arte, transformando-a em instrumento de consumo e diversão. Nesse sentido, o primeiro ponto a considerar é a crítica de ambos à ópera moderna, pois, para o autor de *O nascimento da tragédia*, a “ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes” (ibid., p. 112)¹⁹.

¹⁷ NT, p. 112; GT, 123.

¹⁸ GT, p. 102.

¹⁹ GT, p. 123.

Nietzsche e Wagner compartilham vários ideais, ao pensarem a Alemanha a partir da Grécia antiga. Os dois vislumbram, na música, o despertar do gênio alemão, devido à concepção filosófica apoiada em Schopenhauer, que reconhece nessa arte a única maneira de espelhar o dionisíaco sem mediações. A música, na ótica de ambos, é a arte capaz de travar uma relação inconsciente com o seu ouvinte, e também é vista como geradora do mito trágico. Para o enredo de suas composições dramáticas, Wagner se volta para os mitos de sua pátria, neles identificando a essência do povo alemão, visando, assim, interpretar a sua cultura com símbolos, sem as barreiras do conceito. Sobre ele, afirma Nietzsche em *Wagner em Bayreuth*:

O elemento poético em Wagner consiste no fato de que ele pensa não em conceitos, mas em atos visíveis e sensíveis, isto é, que ele pensa de modo mítico, como o povo sempre pensou. O mito não repousa sobre um pensamento, como imaginam as crianças de uma cultura factícia, mas é ele próprio um pensamento; ele comunica uma representação do mundo, mas na sucessão de processos, ações e provações (NIETZSCHE, 2009, p. 110; grifo do autor).

Feitas essas considerações, apresenta-se como objetivo geral do presente estudo examinar a arte trágica segundo o primeiro Nietzsche, a partir de sua reflexão sobre a cultura. A ordem proposta dos capítulos visa corresponder a uma complexidade das discussões levantadas, a que se julgam pertinentes ao tema, bem como à estruturação de um fio condutor. No início de cada capítulo, há um parágrafo introdutório, com vistas a informar sinteticamente o seu conteúdo, bem como a sua conexão com o problema que esta pesquisa pretende tratar. Espera-se, com isso, alinhar as várias seções, na tentativa de responder à questão aventada.

A delimitação deste trabalho na filosofia de juventude de Nietzsche implica em um estudo concentrado de seus escritos iniciais, principalmente de *O nascimento da tragédia*. A fundamentação é baseada em livros e periódicos de comentadores cuja referência está em obras na bibliografia nacional e estrangeira. Além disso, o arcabouço utilizado se encontra nas referências dos autores que dialogam aqui com o filósofo, e na de seus estudiosos. Também fundamentais para esta análise, são outras fontes autorais da filosofia e de áreas afins a este trabalho, como a dramaturgia, a história do teatro e a teoria da tragédia. Em alguns casos, dicionários especializados, bem como estudos de literatura, de mitologia e de teatro alemão, para uso técnico ou para contextualização de raciocínios dão envergadura à pesquisa.

Capítulo I – A tragédia na reflexão sobre a cultura

Este capítulo inicial tem como objetivo examinar algumas noções de Nietzsche sobre o trágico enquanto fenômeno visto na tragédia, dentro de sua reflexão sobre a cultura. Trata-se de investigar as relações que o pensador estabelece entre arte e cultura, na distinção que faz entre os valores das considerações de mundo as quais chamara “teórica” e “trágica”²⁰. Nesse sentido, se propõe uma breve incursão pelos fundadores do pensamento trágico, destacando-se como certas ideias de Heráclito ressoam no filósofo alemão e se contrapõem às interpretações modernas do trágico, na medida em que exorta a uma “metafísica de artista”²¹. Buscar-se-á, em seguida, estudar a tragédia nietzscheana, considerando-se as suas origens na reconciliação de impulsos artísticos, e a música como a arte geradora do mito trágico. Pretende-se, desse modo, adentrar no pensamento de Nietzsche acerca da arte trágica, a fim de compreender a natureza apolíneo-dionisíaca desta, da qual emerge o instinto como força afirmativo-criativa, tanto em sua gênese, quanto em sua constituição e efeito no espectador.

1.1 Noções de arte e cultura no jovem Nietzsche

1.1.1 Prólogo

Sempre que o gênio artístico ultrapassou o princípio de razão, as condições foram favoráveis para a criação da obra de arte²². Deixando-se transportar para a esfera da intuição, a ele é possível transcender-se do meio à volta e plasmar essa experiência em forma artística. Essa vivência transmutada em arte independe de um autor enquanto sujeito, como se as suas idiossincrasias e o seu mundo empírico constituíssem a matriz inspiradora do objeto artístico. Em verdade, ela começa no instante em que o criador se renuncia a si mesmo como indivíduo e se conecta a forças que o extrapolam, quando acessa um modo de conhecimento imediato. Essas premissas colocam a arte distante de uma imitação servil da realidade: ela só pode ser

²⁰ Cf. nota 5.

²¹ NT, p. 16; GT, p. 17, “Versuch einer Selbstkritik” [*Artisten-Metaphysik*].

²² Em *Metafísica do belo*, Arthur Schopenhauer faz uma distinção entre as formas de conhecimento racional e genial, a que relaciona respectivamente à ciência e a arte. “As ciências procuram tornar tudo concebível enquanto consequência de um fundamento, tentam fornecer para tudo um porquê, uma resposta, mas seu tema continua sendo o fenômeno, suas leis, conexões e relações daí resultantes. Concebe-se agora a oposição entre *arte* e ciência. O que subsiste exterior e independente de toda relação, o essencial propriamente dito do mundo, o núcleo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e conhecido com igual verdade por todo o tempo; numa palavra, as *Ideias*, a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si: esse é o conteúdo, o objeto da arte” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 58; grifos do autor).

transfiguração de uma dimensão metafísica²³. A arte, então, se empenha em simbolizar esse conhecimento, na tentativa de dizer o indizível, sem os limites do plano do conceito.

Nenhum conhecimento sustentado no princípio de razão, pelas restrições que lhe são inerentes, dá asas àquele modo intuitivo de criação sustentado em impulsos artísticos. Uma arte de caráter racional possui limites bem estreitos, já que se norteia por uma lógica, e com frequência se presta a uma imitação da realidade, com vistas a externar os seus agentes. É que a esteira racional requer, em primeira mão, uma obra de arte de cunho analítico, em *busca da verdade*, aplicada à vida prática, para a qual se demanda um discurso plausível; codificada em chave realista, a ela não é permitido atravessar as fronteiras do verossímil. Comumente, a essa arte é conferida uma instrumentalidade, desdobrada em funções variadas: morais, sociais, políticas, educativas, documentais, recreativas etc. O seu emissor e o seu receptor não são instados a *ir além*.

Essas duas formas de arte, radicalmente opostas, ganham amplo espaço de discussão na filosofia de juventude de Nietzsche. A primeira delas, o filósofo entende como autêntica obra de arte, percebida na tragédia pela união dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Com efeito, o primeiro Nietzsche identifica nesta paridade o substrato da arte trágica, isto é, a aliança a partir da qual ela teria florescido e caracterizado o seu sentido puramente artístico. Ao contrário, a segunda forma, com todas as suas exigências de racionalização, desencadearia o esvaziamento da tragédia, uma vez que, para o pensador, o espírito de ciência fez aniquilar o mito, a música, o instinto criador e cada um dos elementos que a arte tem como terreno fértil. Na reflexão nietzscheana, este fato se ligaria diretamente à substituição da “cultura trágica” pela “cultura moderna”²⁴, ocorrida no Ocidente. Acerca daqueles dois instintos que Nietzsche visualiza na cultura grega antiga, se pronuncia Moacyr Laterza:

²³ A propósito do gênio artístico e do desfazimento do autor enquanto indivíduo, considera Gérard Lebrun: “Nenhuma medida comum existe entre o talento, que é um desempenho relevante do entendimento, e o gênio, que é uma alienação da Idéia e faz do homem o intérprete do em-si – por onde reencontramos a oposição ‘metafísica’ entre mundo-verdadeiro e aparência” (LEBRUN, 1985, p. 57).

²⁴ Em *O nascimento da tragédia*, há inúmeras expressões em que é visto o termo “moderno”, tais como: “homens modernos”, “estética moderna”, “estetas modernos”, “tempos modernos”, “capacidade moderna”. NT, p. 35-56; GT, p. 37-60. Em todas elas, identifica-se um sentido depreciativo que o autor confere àquele conceito, em oposição ao que entende por “trágico”, de que deriva expressões como: “conhecimento trágico”, “necessidade trágica da arte”, “consideração trágica do mundo”, “era trágica” “homens trágicos”. NT, p. 93-121; GT, p. 101-132. O filósofo relaciona a modernidade à vitória do otimismo e da racionalidade, na qual o pessimismo é considerado signo do declínio. Trata-se, para ele, de um tempo no qual prevalece o pensamento utilitarista: um tempo que sofre da chamada “formação universal”, porém desprovido de qualquer unidade de estilo em sua vida, vazio de sentido, sem espírito próprio, artificial. Sobre a substituição da cultura trágica pela cultura moderna ou teórica ocorrida no Ocidente, na visão de Nietzsche, comenta Miguel Angel de Barrenechea: “Nietzsche assinala que a civilização helênica percorreu um caminho que, após uma fase de vigor, de plenitude, com os pensadores trágicos, foi perdendo, aos poucos, a força inicial devido ao predomínio posterior do socratismo, movimento que exalta a razão e o primado do teórico, em detrimento das forças vitais” (BARRENECHEA, 2000, p. 59). A esse respeito, Ronaldo Souza diagnostica que o “fim da época trágica do

Nos subterrâneos caudais dos instintos dos gregos, que se expressam simbolicamente na figuração mítica de sua Arte, opera uma visão de mundo, uma concepção de vida: os instintos, que se digladiam, ou se compensam, possuem sua coerência e se urdem numa direção definida. Os instintos são dois, o apolíneo e o dionisíaco. Cada um possui sua coerência própria, na apreensão de um aspecto particular da realidade. Mas eles se compensam mutuamente, com vistas a uma superior e definitiva coerência (LATERZA, 1985, p. 26-27; grifo do autor).

Em *O nascimento da tragédia*, seu livro de estreia, Nietzsche (2007) julga que a “ciência estética” tem muito a ganhar se, ultrapassando a “intelecção lógica”, reconhecer que o desenvolvimento da arte se encontra vinculado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco²⁵. Para “a purificação de nosso conhecimento estético”, o pensador toma de empréstimo dos gregos “aquelas duas imagens de deuses, das quais cada uma rege por si um reino estético separado e acerca de cujo contato e intensificação recíprocos chegamos a ter uma idéia²⁶ clara graças à tragédia” (ibid., p. 134)²⁷. Essas assertivas se sustentam na relação que o filósofo estabelece entre arte e vida.

No prefácio que dedica a Richard Wagner, a arte é compreendida como “atividade propriamente metafísica da vida”²⁸. Este pensamento explicita o caráter metafísico da arte, especificamente da tragédia, e se baseia na atuação conjunta daqueles dois impulsos artísticos. Inclusive em sua “Tentativa de Autocrítica”, já em outra fase de sua produção, a relação entre arte e vida continua no ideal do filósofo, para quem a arte deve ser vista com a ótica da vida²⁹. Com essa consideração, percebe-se que somente é possível entender as suas concepções artísticas a partir de suas concepções sobre a existência, ou antes, a partir do modo como as culturas a que o pensador se refere lidam com as questões da existência, em sua avaliação. Assim, pretende-se examinar, nas próximas linhas, de que modo Nietzsche (2007) pensa a cultura a que batizara de trágica, e como ela implica em uma contraposição à cultura moderna.

pensamento inaugurado por Anaximandro coincide com a separação platônica do ser inteligível e dos entes sensíveis. Com Platão, inicia-se a depreciação da vida através da valorização da idéia do Bem, e o homem trágico é substituído pelo homem teórico. O antigo mundo sucumbe com o advento do homem teórico (*An dem Anthropos theoretikós geht die antike Welt zu Grunde*). O elemento apolíneo se separa do dionisíaco e, a partir de então, ambos degeneram” (SOUZA, 2001, p. 135). Nesse sentido, “estratégia nietzschiana de reabilitação do teatro e da máscara, no fim do século XIX correspondeu a um gesto radicalmente antiplatônico e à ultrapassagem do modelo de identidade erigido no limiar da filosofia ocidental” (FERRAZ, 2000, p. 37).

²⁵ NT, p. 24; GT, p. 25. A locução “intelecção lógica” corresponde a “logischen Einsicht”.

²⁶ O presente texto foi redigido segundo a nova reforma ortográfica da língua portuguesa, com exceção da transcrição das citações. Para estas, optou-se por manter a grafia original.

²⁷ GT, p. 147. A expressão “purificação de nosso conhecimento estético” corresponde a “Reinigung unserer ästhetischen Erkenntnis”.

²⁸ NT, p. 23; GT, p. 24, “Vorwort an Richard Wagner”.

²⁹ NT, p. 13; GT, p. 14, “Versuch einer Selbstkritik”. No que respeita a esta proposição, indica Paulo Pinheiro: “na história da arte, o que interessa a Nietzsche é a história vista sob a ótica, ou na medida, de sua utilidade (potência) para a vida. Nietzsche, na sua avaliação da história, é um pensador que se distingue tanto dos socráticos quanto dos cínicos, dos cétricos e, sobretudo, de Aristóteles, mas que encontra na sofística antiga a expressão que provavelmente utilizou para se referir à utilidade, utilidade para a vida, que deve interessar aos estudos históricos” (PINHEIRO, 2000, p. 112).

Apresentar o trágico como alternativa à visão de mundo moderna era ideário do então filólogo, desde as suas conferências iniciais que culminariam em seu primeiro livro³⁰. Em contrapartida à concepção moral, inaugurada pela tradição socrática, o pensador exortava a uma consideração trágica, de valoração estética. Desta perspectiva, a vida seria contemplada como obra de arte, na visão nietzscheana, uma resposta grega para as questões da existência. Com essas premissas, o filósofo convidava a ver a ciência com a ótica do artista e a arte com a da vida, interligando ciência, arte e filosofia³¹. Em maior amplitude, ele aspirava a uma renovação da extenuada cultura em que se via. Desde meados do século XVIII, os caminhos de afirmação cultural alemã levavam aos gregos, contudo, a seu ver, a “porta encantada”³² que a eles conduz sequer fora tocada. Sobre essa “inatualidade” do pensador, diz Carlos Moura:

[...] considerar Sócrates e Platão decadentes e antigregos, em pleno século XIX alemão... é preciso coragem! Mas, pensando bem, a inatualidade do diagnóstico é significativa: se os ‘doutos’ consideram extravagante o anátema lançado contra Sócrates e Platão, é porque sua admiração pela dupla não é senão o testemunho de que eles se consideram seus continuadores, o reconhecimento implícito de que a cultura alemã também é antigrega e decadente. O consenso dos doutos a favor de Sócrates e Platão indica que a Alemanha ainda carece de uma verdadeira ‘cultura’ – algo que não se confunde, de forma alguma, com a tagarelice de universitários a que eles conferem este nome (MOURA, 2005, p. 221).

Na Alemanha, um movimento cultural de inspiração na arte grega já avançava há mais de século quando o jovem Nietzsche estreava as suas especulações sobre a tragédia³³. Porém, pouco se levava em conta o legado anterior ao classicismo helênico, referente ao pensamento pré-socrático. Tal foi a seara de Nietzsche, ao contrapor-se ao projeto cultural moderno, em seus primeiros anos de cátedra na Universidade da Basileia. Nas lentes do filósofo, a ciência se estagnara sob a insígnia socrática, cuja compreensão se restringia tão só “em interpretar os fatos a partir do classicismo da Antiguidade, com suas leis eternamente

³⁰ Datam dessas primeiras incursões de Nietzsche o escrito preparatório *A visão dionisíaca do mundo*, as conferências “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, as preleções “Introdução à tragédia de Sófocles”, os textos reunidos em *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, o estudo *A filosofia na era trágica dos gregos*, os seus quatro ensaios intitulados *Considerações extemporâneas*, além dos fragmentos póstumos, não publicados em seu tempo.

³¹ Mais especificamente: filologia, música e filosofia. O discurso nietzscheano afrontaria o legado racionalista que ressoava na filologia pura, da qual foram defensores Ritschl e Wilamowitz-Möllendorff, para quem a ciência, reduzida a uma interpretação histórica, deveria dar uma explicação gramatical exata, com controle rigoroso das hipóteses. Em *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*, Roberto Machado (2005) faz um estudo minucioso das resenhas pró e contra Nietzsche. Quanto à relação entre música e filosofia, deve-se notar as aproximações de Nietzsche com a ópera de Wagner e o seu apoio no pensamento de Schopenhauer, de que se tratará no cap. III, tópico 3.3.

³² NT, p. 119; GT, p. 131 [*verzauberte Pforte*].

³³ Uma política cultural de imitação da cultura grega, conforme indica Roberto Machado, se inicia na Alemanha em meados do século XVIII, por Johann. J. Winckelmann, “com sua nova maneira de pensar os gregos e sua proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza” (MACHADO, 2006, p. 9).

válidas e sua superioridade em relação ao mundo moderno” (MACHADO, 2005, p. 14). Extemporaneamente, Nietzsche confrontava tal mentalidade, conforme avalia Giacóia Júnior:

Em contraposição ao gosto dominante entre seus contemporâneos, em matéria tanto de filosofia quanto de ciência, arte, religião, moral e política, Nietzsche se volta para a Grécia pré-socrática, com o propósito de nela buscar uma força originária, de que esperava um renascimento do espírito trágico na Europa, um contramovimento em relação ao cientificismo otimista dos tempos modernos (GIACÓIA JÚNIOR, 2000, p. 32).

Insubmisso à erudição de seu tempo, Nietzsche se volta para os longínquos pré-socráticos, que teriam cultivado um pensamento aliado à vida, a seu ver, uma relação esquecida em sua era esclarecida.

Em seu escrito *A filosofia na era trágica dos gregos*, Nietzsche (2008) alude à forma de aprender *aprendendo* dos mestres pré-socráticos, assentada na livre observação³⁴. O filósofo constata um conhecimento liberto de convenções, contextualizado com as vivências daqueles sábios que “desejavam viver, de imediato, aquilo que aprendiam” (ibid., p. 34). Ler o mundo tal como se apresenta aos sentidos e seguir uma noção extraída da experiência individual, eis dois princípios pré-socráticos caros a Nietzsche, para quem o desejo por liberdade, beleza, grandeza de vida e impulso à verdade não se antagoniza com o sentimento de investigador. Em sua análise, a atitude desses primeiros sábios se caracteriza pela liberdade em relação ao previamente pensado, pelo desapego às tradições e à própria linguagem³⁵. Esse elemento de personalidade faria um contraponto ao caráter generalizante da era moderna, para o filósofo alemão.

Daquela república genial de Tales a Sócrates³⁶, as maiores afinidades com o pensamento trágico de Nietzsche são vistas em Heráclito de Éfeso³⁷. Todavia, para entender o

³⁴ “Os filósofos trágicos (*die tragischen Philosophen*) são os pensadores impropriamente chamados de pré-socráticos, que compreendem a natureza como o princípio dionisíaco donde emergem todos os entes que nascem e morrem ou donde vêm e para onde vão as coisas que se constroem e se destroem, [...]” (SOUZA, 2001, p. 134; grifo nosso).

³⁵ A propósito, deve se notar o problema de se estudar os filósofos da era a que Nietzsche denominada trágica, pois não chegaram até nós os seus textos integrais, mas tão somente fragmentos esparsos, recolhidos em fontes secundárias e mesmo terciárias. Igualmente, devem se observar as divergentes teorias daquelas escolas. No enfoque da obra pré-socrática, Nietzsche sinaliza a sua pretensão de destacar o ponto de cada pensador que revela um traço de personalidade, com o objetivo de “recuperar tais naturezas mediante comparação, bem como para recriar e fazer finalmente ressoar, uma vez mais, a polifonia da natureza grega; [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 28). Na perspectiva desta pesquisa, o objetivo é colher certas noções de Heráclito em particular, que, para o pensador alemão, se encontrariam cunhadas na arte trágica.

³⁶ “República-dos gênios”: expressão de Schopenhauer, em contraposição à “república erudita”, referente à tradição que constituiu as ciências ocidentais. “Assim é que, juntos, eles formam aquilo que Schopenhauer, em contraposição à república dos eruditos, chamou de república-dos-gênios [...]” (ibid., p. 35).

³⁷ “A apresentação aforismática de seu pensamento e o estilo intencionalmente sibiliano fazem de Heráclito um dos pensadores pré-socráticos de mais difícil interpretação. Natural, portanto, que a história da filosofia apresente uma sucessão de versões de seu pensamento dependentes sempre da perspectiva assumida pelo próprio

valor de Heráclito para a filosofia nietzscheana, cabe voltar brevemente para o problema deixado por seu antecessor, Anaximandro de Mileto. Este sábio sustenta, na voz de Nietzsche (2008), que o verdadeiramente existente não pode possuir propriedades determinadas, o que o levaria a perecer: o Ser primordial deve ser indeterminado para que o vir a ser não cesse³⁸. Desta perspectiva, tudo o que veio a ser possui propriedade definida e logo volta a perecer³⁹.

O Anaximandro de Nietzsche (2008) entende o vir a ser como uma emancipação repreensível do Ser eterno, uma injustiça a ser expiada com o ocaso. A existência aqui não é justificada, mas expiada como um fenômeno moral por meio do declínio⁴⁰. Toda a vida, morte e sofrimento seriam a expiação de um pecado que é ter ousado desprender-se da unidade original, isto é, do indeterminado. Nada poderia redimir o homem da condição injusta de sua finitude: “as condições do decaimento de tal ser em direção a um vir-a-ser na injustiça são sempre as mesmas, a constelação das coisas é criada de tal modo que já não se pode prever nenhum fim para aquele retirar-se do ser individual para fora do ‘indeterminado’” (ibid., p. 55).

Por sua vez, Heráclito pode ser visto como o precursor das noções fundamentais as quais Nietzsche desenvolverá sobre o trágico, como a desconsideração de uma visão moral e a valorização de uma espécie de *intuição estética*. Para Nietzsche (2008), a intuição é a virtude específica do gênio e pressupõe um desapego em relação às convenções e opiniões gerais; oposto a ela está o pensamento racional. Como Anaximandro, o pensador efésio

intérprete. Para a solução do ‘problema heraclítico’ dois pontos parecem oferecer bases mais seguras: a) o confronto das proposições de Heráclito com seu contexto cultural (o que o próprio filósofo parece indicar, na medida em que se apresenta como crítico implacável de idéias e personagens de sua época ou tradição cultural grega); b) o estilo de Heráclito, a revelar um uso peculiar da linguagem. Nietzsche redescobriu os pré-socráticos. Numa nova visão que, na esteira do romantismo, ele nos deu do mundo grego, aqueles pensadores avultaram, ao lado dos poetas trágicos, com dimensões que absolutamente não cabiam no quadro tradicional de um desenvolvimento filosófico culminante em Aristóteles, nem mesmo no perspectivismo histórico mais amplo, traçado pelo hegelianismo recente” (PESSANHA, 2005, p. 36).

³⁸ “A imortalidade e eternidade do ser primordial assentam-se, não numa infinitude e inesgotabilidade – tal como, em geral, supõem os intérpretes de Anaximandro –, mas em não possuir as qualidades determinadas que o conduzem ao declínio: eis porque ele também carrega o nome de ‘o indeterminado’” (NIETZSCHE, 2008, p. 52).

³⁹ “Pode não ser lógico, mas, em todo caso, é bem humano e, além disso, está no estilo do salto filosófico descrito antes, considerar agora, com Anaximandro, todo o vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno, digna de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo sucumbir. Tudo o que alguma vez veio a ser, também perece outra vez, quer pensemos na vida humana, quer na água, quer no quente e no frio: por toda parte, onde podem ser percebidas propriedades, podemos profetizar o sucumbir dessas propriedades, uma monstruosa prova experimental” (NIETZSCHE, 2005, p. 52).

⁴⁰ “Se ele preferiu ver, na pluralidade das coisas nascidas, uma soma de injustiças a ser expiadas, foi o primeiro grego que ousou tomar nas mãos o novelo do mais profundo dos problemas éticos. Como pode perecer algo que tem o direito de ser! De onde vem aquele incansável vir-a-ser e engendrar, de onde vem aquela contorção de dor na face da natureza, de onde vem o infindável lamento mortuário em todo o reino do existir? Desse mundo do injusto, do insolente declínio da unidade originária das coisas, Anaximandro refugiou-se em um abrigo metafísico, do qual se debruça agora, deixa o olhar rolar ao longe, para enfim, depois de um longo silêncio meditativo, dirigir a todos os seres a pergunta: ‘O que vale vosso existir? E, se nada vale, para que estás aí? Por vossa culpa, observo eu, demorai-vos nessa existência. Com a morte tereis de expiá-la. [...]’” (ibid., p. 53).

“acredita num ocaso do mundo que volta a ocorrer periodicamente e num emergir sempre renovado de um outro mundo a partir do incêndio universal que a tudo aniquila” (ibid. p. 65), porém, sem ver ali qualquer injustiça.

Ele contradiz os que o precederam, desmentindo a existência de dois mundos diversos e a do próprio ser. “A novidade trazida por Heráclito – e que lhe permite julgar tão duramente seus antecessores e contemporâneos – está, na verdade, em considerar aquela unidade como uma *unidade de tensões opostas*” (PESSANHA, 2005, p. 24; grifo do autor). Heráclito julga que os contrários são intrínsecos ao Ser primordial: o Uno, pois, é múltiplo. Para Nietzsche, o efésio não distingue um mundo físico de um metafísico – um âmbito de qualidades determinadas gerado de um âmbito indeterminado –, conforme Anaximandro⁴¹. Em sua visão, causa e efeito são “a inteira essência da matéria: seu ser é seu efetuar” (NIETZSCHE, 2008, p. 58). Nesse sentido, Alexandre Costa esclarece que em Heráclito é

[...] preciso sublinhar, contudo, que o *lógos* não é nem apenas o tudo nem apenas o um, e nem mesmo o um que reúne o tudo. É preciso observar as palavras de Heráclito e ver que o *lógos* abarca unidade e multiplicidade, conservando-as enquanto tais ao mesmo tempo que lhes impõe o mútuo contato. Assim, o *lógos* é tanto a união quanto a separação; é ainda a própria relação entre esses dois momentos, o comum, o todo, o todo-um. Por ser esta a natureza essencial do *lógos*, todas as coisas não têm como deixar de manifestar a tensão do uno-múltiplo, a composição unívoca das antíteses, indicando assim perenemente sua procedência, origem e manutenção: o *lógos* (COSTA, 2002, p. 224).

De acordo com a visão heraclítica, a única realidade perene é a eterna mudança, ou seja, nada é, tudo vem a ser: a vida é um “vir-a-ser e perecer, um erigir e destruir, sem qualquer imputação moral e numa inocência eternamente igual, possuem apenas o jogo do artista e da criança” (NIETZSCHE, 2008, p. 67)⁴². De modo semelhante, Nietzsche alude em *O nascimento da tragédia* ao prazer da lúdica construção e desconstrução do mundo individual “de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (NT, 2007, p. 140)⁴³.

⁴¹ “[...] é de vital importância observar que essa associação entre *lógos* e *physis* elimina por completo a possibilidade de interpretar o *lógos* heraclítico como algo sobrenatural ou existente para além da natureza, numa palavra: o *lógos* não é *metaphísico* mas ‘apenas’ *phísico*” (COSTA, 2002, p. 230).

⁴² Sobre a inocência do devir em Heráclito, afirma Andrés Sanches Pascual, na introdução da obra *El nacimiento de la tragedia*: “La ley eterna de las cosas se cumple el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente. El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación. Mas no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o divina, sino la afirmación del niño de Heraclito, que juega junto al mar”. Cf. Pascual, “Introducción”, Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 19.

⁴³ GT, p. 153.

O Heráclito da visão nietzscheana faz pensar em uma forma de consideração trágica que se caracteriza pelo elemento intuitivo, capaz de justificar as contradições do vir a ser sob uma perspectiva estética, não lógica ou moral. A moral reflete sobre o vir a ser segundo leis previamente estabelecidas e condena-o, ao passo que a intuição é estética por natureza: ela não conhece, não julga, mas tão somente contempla. A razão age por meio de conceitos; contrariamente, a intuição, a pura observação do mundo à volta, ensina que nada nada é e tudo vem a ser⁴⁴. “Heráclito descreve somente o mundo existente e adquire, nele, a satisfação contemplativa com a qual o artista contempla sua obra que devém” (NIETZSCHE, 2008, p. 69). Sob esse prisma, o mundo é contemplado como obra de arte, que não deve ser boa ou má, mas sublime e bela.

Apenas o homem estético vê o mundo dessa maneira, aquele que descobriu com o artista e com o surgimento da obra de arte como o conflito da multiplicidade ainda pode trazer, em si, lei e direito, como o artista, contemplativamente, põe-se a operar sobre a obra de arte, enfim, como necessidade e jogo, conflito e harmonia devem irmanar-se com vistas à produção da obra de arte (ibid., p. 67).

Aí estão algumas noções heraclíticas a que Nietzsche (2008) se referenciaria⁴⁵ para sustentar o seu pensamento trágico, de que a tragédia é uma circunstância emblemática. A valoração estética de Heráclito supõe a atuação conjunta das forças da criação e da destruição, e é esta interação que se pode ver na arte trágica, segundo a reflexão nietzscheana. O conhecimento intuitivo, apartado da razão, corresponde, para o filósofo, a um modo de apreensão em que o artista como que se incorpora ao centro do universo. “Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte [...]” (NT, 2007, p. 44-45)⁴⁶,

⁴⁴ “Exaltando a tensão heraclítica dos contrários, a exegese nietzschiana da *philosophia* enquanto *physiologia* culmina na assertiva de que o mundo é o jogo de Zeus, ou fisiologicamente expresso, o jogo do fogo consigo mesmo; somente neste sentido o uno é, ao mesmo tempo, o múltiplo [...]” (SOUZA, 2001, p. 134). A título de observação, Michael Nass, ao se referir a *Ecce Homo*, observa que Nietzsche remarca *O nascimento da tragédia*, em seus escritos finais, no sentido de que certas noções como “eterno retorno” já se encontrariam de algum modo no Heráclito nietzscheano: “Nietzsche re-marks *The Birth of Tragedy* in order to say at the end of his writings what *might* have been said in the beginning, in order to comment, at the end of the history of metaphysics, on what *might* have been taught already by Heraclitus. Between mark and remark, past and present, being and becoming, this *might* is the site of repetition and return; it is, I will claim, the place of renaming and renown, the threshold of tragic wisdom. Only after the remarkings of *Ecce Homo* and ‘Attempt at a Self Criticism,’ the preface to the second edition of *The Birth of Tragedy*, can Nietzsche understand himself to be the first tragic philosopher” (NAAS, 1991, p. 277).

⁴⁵ Nietzsche ainda se debruça sobre os filósofos Tales de Mileto, Parmênides de Eléia, Zenão de Eléia e Anaxágoras de Clazômenas, em uma das edições aqui utilizadas de *A filosofia na era trágica dos gregos*, além desses, os pensadores Pitágoras de Samos, Empédocles de Agrigento e Demócrito de Abdera são analisados por Nietzsche em *Pré-socráticos* (referentes a trechos extraídos de *Obras*, Col. Os Pensadores, vol. XIX, em *O nascimento da filosofia na época da tragédia grega*).

⁴⁶ GT, p. 47-48.

conhecimento este bastante distinto do que pairava em seu tempo. Com a sua concepção dos gregos, o filósofo se voltava para Heráclito, que *tão somente* contemplava a beleza do vir a ser, como se esse espírito ressoasse na arte trágica e nela pudesse renascer.

1.1.2 Inserção de Nietzsche às interpretações do trágico

De acordo com Roberto Machado (2006), as primeiras reflexões sobre a modernidade⁴⁷ se relacionam a uma nova maneira de pensar o teatro, em particular a tragédia. Nesse sentido, Peter Szondi (2004), em seu *Ensaio sobre o trágico*, demarca uma importante distinção entre “poética da tragédia” e “filosofia do trágico”⁴⁸. A primeira tem como objeto a poesia dramática, sem considerar o trágico como expressão de uma sabedoria ou visão de mundo, ao passo que a segunda se insurge na modernidade, ao examinar o caráter de trágico, o seu sentido e as suas determinantes⁴⁹. A originalidade desta consiste em promover uma interpretação ontológica, considerando-se que a tragédia diz algo a respeito do homem e a sua existência. Desse modo, a arte trágica aparece como uma categoria capaz de apresentar a dimensão fundamental da vida, a essência da condição humana.

Essa nova forma de se abordar a tragédia cuida de examinar a natureza do trágico, visto quase sempre como produto de uma antinomia. Fato é que, desde o século XVIII, se configura na Alemanha uma tradição no sentido de se pensar o trágico como uma dualidade de princípios. Segundo esse pensamento, o *mythos* “é ontológico, no sentido que a tragédia imita, apresenta a obra do próprio ser, entendido seja como identidade, espírito, vontade, unidade etc.” (MACHADO, 2006, p. 44)⁵⁰. Dito isso, cumpre indagar qual seria o diferencial de Nietzsche em um movimento que já entendia o trágico como visão de mundo, conjugando

⁴⁷ Machado usa a acepção “modernidade” para demarcar a ruptura introduzida por Kant e pelos pós-kantianos, entre o final do século XVIII e o início do XIX: “Kant assinala o limiar de nossa modernidade ao pôr em questão o espaço da representação em seu próprio fundamento criando uma filosofia transcendental em que o sujeito aparece como condição de possibilidade do saber empírico” (MACHADO, 2006, p. 8).

⁴⁸ “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

⁴⁹ Obviamente tal demarcação é controversa e passível de discussões, todavia, adota-se a perspectiva de Szondi (2004) com o objetivo de compreender o trágico, inserido em um movimento alemão iniciado no século XVIII que culminaria com a reflexão de Nietzsche. Por outro lado, o trágico no filósofo é aqui colocado em diálogo justamente com nomes emblemáticos da poética da tragédia, tais como Aristóteles, Lessing e Schiller (embora este último transite entre os dois territórios, conforme será examinado no cap. III, tópico 3.2).

⁵⁰ Para Peter Szondi, o fenômeno trágico deve ser compreendido não enquanto uma essência, porém enquanto “um *modus*, um modo determinado de aniquilamento imanente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente” (SZONDI, 2004, p. 84-85; grifo do autor).

pares metafísicos ou ontológicos⁵¹. Acontece que, segundo Machado (2006), é a metafísica de artista nietzscheana que se apresenta como alternativa ao legado clássico, devido a uma nova maneira de se olhar para os gregos. A esse respeito, Rachel Gazolla assevera que

Nietzsche quis ver nas tragédias a polaridade entre as divindades Apolo e Dionísio, em função de sua própria interpretação de ‘dionisiaco’ e de ‘apolíneo’, fundamentais para a boa compreensão de suas reflexões. Ele lê a tragédia, em 1871, como expressão dessas duas divindades: quer pela bela forma e medida, no caso de Apolo, quer pelas máscaras e desmedida, no caso de Dionísio. Este, sendo a própria expressão do teatro trágico, é também o cerne do trágico propriamente dito, segundo pensa o filósofo, e é ele, o Dionísio trágico, quem transporta os helenos ‘ao fundo das coisas’ (GAZOLLA, 2001, p. 21).

A propósito, deve-se considerar que a referenciação na cultura grega insere Nietzsche em um movimento alemão iniciado ainda no século XVIII, com J. Winckelmann⁵². Em suas *Reflexões*⁵³, este esteta postula que o que distingue as obras-primas gregas é uma “nobre simplicidade” e uma “serena grandeza”, em sua atitude e expressão⁵⁴. Para Winckelmann (1975), a beleza é a lei suprema da arte grega, cujo estilo seria visto como o projeto de regeneração da arte de seu tempo. Isso porque, a seu ver, a natureza moderna não teria a mesma perfeição que a dos gregos, daí a necessidade de se imitar a essência destes⁵⁵.

Entretanto, o ideário winckelmanniano não implicava em uma cópia servil, mas numa maneira de imitar a natureza em segundo grau em busca de uma *imitação criadora*⁵⁶. Tratava-se, para Winckelmann (1975), de captar o verdadeiro sentido da arte na cultura helênica, observar o modo como trabalhavam os mestres gregos e a sua maneira de olhar a

⁵¹ “Nos sistemas do idealismo, o trágico aparece como o processo dialético do auto-aniquilamento, ou da autoconfirmação por meio do auto-aniquilamento – processo experimentado pelo valor subjetivo de cada sistema: a liberdade de Schelling, a idéia divina de Solger, a vontade de Schopenhauer ou o princípio dionisiaco de Nietzsche” (SZONDI, 2004, p. 74).

⁵² A esse respeito, comenta Machado: “além de Nietzsche não ser o único a ter pensado filosoficamente o trágico e a tragédia na época moderna, ele se insere perfeitamente em um movimento cultural existente na Alemanha desde o final do século XVIII” (MACHADO, 2006, p. 7).

⁵³ Cf. Winckelmann, “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura”, *Reflexões sobre a arte antiga*.

⁵⁴ “Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

⁵⁵ Em sua introdução à leitura de Winckelmann, Gerd Bornheim afirma que a obra desse esteta “pode ser compreendida como um singular capítulo da famosa *querelle des anciens et des modernes*, e o seu mérito fundamental consiste em haver possibilitado a visão do mundo antigo sob uma nova luz, dentro de uma nova perspectiva. Sua importância histórica não repousa apenas no fato de defender entusiasticamente os antigos, mas sobretudo em saber problematizá-los, em perguntar o que se deve entender por ‘antigos’. Nos ‘modernos’, pensa pouco, ou pensa como obra a ser realizada. Todo o aspecto polêmico e construtivo de seu pensamento está concentrado em uma nova concepção dos antigos e no influxo que essa concepção poderia vir a exercer sobre a Alemanha e a cultura ocidental”. Cf. Bornheim, “Introdução à leitura de Winckelmann”, Winckelmann, *Reflexões sobre a arte antiga*, p. 8.

⁵⁶ “A imitação dos antigos, no entanto, não é um fim em si mesmo; é o meio de se chegar a uma reprodução do real mais rapidamente do que pela observação direta e exclusiva da natureza. Assim, a imitação da natureza torna-se uma imitação de segundo grau, uma imitação de imitação, no sentido de que, para imitá-la, a arte moderna deve imitar a arte antiga” (MACHADO, 2006, p. 12).

natureza⁵⁷. Segundo Bornheim, na introdução à obra de Winckelmann, “não se trata de imitar a natureza – a isso está confinada a cópia – e sim uma presença na natureza que a transcende”⁵⁸. A partir da imitação inteligente do objeto artístico, seria possível se chegar a um original. Tendo isso em vista, aquele expediente se mostra, então, como a maneira de a Alemanha se tornar inimitável⁵⁹.

Segundo as *Reflexões* de Winckelmann (1975), a expressão das figuras dos gregos demonstra, mesmo em meio às paixões e aos tormentos, uma alma elevada e sempre igual. *Laocoonte* é o exemplo emblemático, obra em que o sacerdote de Apolo é asfixiado juntamente com os seus filhos por duas grandes serpentes, personagens cujas dores no corpo e grandeza da alma se repartem equilibradamente⁶⁰: “Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma [...]” (ibid., p. 53). Essa formulação sugere que a simplicidade da forma, tal como se vê no corpo, e o estado sereno da alma, correspondem aos valores de uma cultura unilateralmente apolínea. Ocorre que, para Nietzsche (2007), o impulso apolíneo se assenta em fundamentos dionisiacos, e isso os homens modernos não perceberam ou não admitiram perceber⁶¹. Assim é que o pensador

⁵⁷ “Torna-se cada vez mais secundário saber *o que* produz o artista, e sublinha-se o *como* ele produz. Winckelmann deu nesta orientação, de modo consciente, um passo decisivo. Quando descreve uma estátua grega, busca um ideal humano que vale por si, independentemente da estátua; persegue o ideal da ‘nobre simplicidade’ e da calma grandeza’. Se os gregos são importantes é porque nos podem ensinar o excelente, nos podem dar a ‘visão do elevado e do sublime’: a arte adquire uma nova função educativa, presa ao estético, que passa a ser considerado o alicerce e o caminho para uma nova sabedoria”. Cf. Bornheim, “Introdução à leitura de Winckelmann”, Winckelmann, *Reflexões sobre a arte antiga*, p. 17; grifos do autor.

⁵⁸ Cf. ibid., p. 20.

⁵⁹ “Quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra grega da beleza dirigir sua mão e seus sentidos, está no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza. As noções da Antiguidade sobre o todo indiviso e do perfeito da natureza se purificarão, e tornarão mais sensíveis para o artista as noções do dividido em nossa natureza. Descobrimos as suas belezas, saberá então ligá-las ao belo perfeito e, com auxílio das formas sublimes, sempre presentes a seus olhos, ele tornar-se-á uma regra para si mesmo” (WINCKELMANN, 1975, p. 48).

⁶⁰ Nota-se que houve interpretações diferentes da escultura em questão, como, por exemplo, a de Lessing (1964), Cf. Lessing, “Laocoonte”, *De teatro e literatura*, p. 115-122, cujo pensador será objeto das reflexões no cap. III, item 3.1. Todavia, essas distinções conceituais quanto a *Laocoonte* não acrescentam aos objetivos deste estudo. Recorreu-se a Winckelmann no sentido de compreender a mentalidade de uma política cultural na Alemanha do século XVIII, cuja menção à estátua aqui se reproduz: “Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude” (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

⁶¹ Nietzsche se pronuncia a respeito principalmente nos capítulos 3 e 4 de *O nascimento da tragédia*, de onde se destacam as seguintes passagens: “Para conceber tudo isso, precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta. Advertimos aqui, em primeiro lugar, as magníficas figuras dos deuses *olímpicos*, que se erguem sob o frontão desse edifício e cujos efeitos, representados em relevos a resplender na distância, ornem seus frisos” (NT, 2007, p. 32; grifos do autor); GT, p. 34. “Aqui temos, diante de nossos olhos, no mais elevado simbolismo da arte; aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*] sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: 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 [...]” (NT, 2007, p. 37); GT, p. 39.

[...] fala aos leitores modernos, e em sua interpretação a tragédia é expressão privilegiada para que os espíritos históricos que somos nós – iluministas que edificamos em pedra nossa racionalidade – afirmemos a potência originária quase perdida. Essa potência apresenta-se na historicidade humana, não se perdeu, porém está excessivamente estruturada pelas máscaras civilizatórias, esquecida da própria origem. A modernidade transformou profundamente essa força dionisíaca primária em representações excessivas de medida e de valores, de modo que ela não mais é reconhecida. Essa é a perspectiva nietzschiana de abordagem da tragédia grega como expressão de Dionísio (GAZOLLA, 2001, p. 22).

O filósofo desafia a concepção dos gregos como um povo simples e sereno e põe em relevo o papel que a tragédia assume para eles. Constituída pelo par apolíneo-dionisíaco, esta arte “torna-se o cume da exaltação de todas as forças naturais, de todos os impulsos humanos. Não há nada que seja execrável: num mundo trágico, a finitude e a morte também fazem parte da permanente floração vital” (BARRENECHEA, 2000, p. 61). Nesse sentido, Paulo Pinheiro afirma que a tragédia nietzscheana em primeiro lugar é um *pathos*:

Para Nietzsche, a tragédia é antes de tudo um *páthos*, um estado de afecção que caracteriza a existência de uma cultura de homens trágicos o suficiente para se fiarem a uma visão trágica da existência, visão, portanto, de um conflito arrebatador sobre um fundo anterior a qualquer manifestação simbólica da arte. O acesso a esse *fundo primeiro* permanece vedado ao entendimento, visto que só nos referimos a ele através de sons já ritmados e de imagens e conceitos, isto é, por meio de manifestações aparentes (*Erscheinung*) (PINHEIRO, 2000, p. 109; grifo do autor).

J. Guinsburg, em sua tradução de *O nascimento da tragédia*, cria a expressão “serenojovialidade”, para se aproximar da forma como Nietzsche (2007) descreve a visão de mundo grega⁶². A despeito das várias acepções em que a palavra original é empregada, essa transposição busca acoplar os seus dois sentidos principais – serenidade e jovialidade – para caracterizar o modo como os gregos reagiam à interferência divina e ao insolúvel problema da existência, segundo o jovem Nietzsche.

Para o filósofo alemão, na experiência artística da cultura grega, o sofrimento era capaz de suscitar em um mesmo movimento um profundo prazer pela existência. O mundo olímpico não constituía um imperativo, mas era experimentado a partir de um ideal de beleza que tornava a vida desejável, criando um véu necessário que seduzia para a existência. A vontade, nos gregos, queria contemplar-se a si mesma: “para glorificar-se, suas criaturas

⁶² “*Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata de *griechische Heiterkeit*, a tradução mais freqüente tem sido ‘serenidade grega’. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma ‘serenojovial’, ‘serenojovialidade’”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 143, nota 2.

precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introvisão atuasse como imperativo ou como censura” (ibid., p. 35)⁶³.

Em seu livro inaugural, Nietzsche (2007) descreve o que a sabedoria popular grega tem a contar sobre o modo como os helenos viam a vida, que a eles se estende com “tão inexplicável serenojovialidade”⁶⁴. Trata-se de uma percepção paradoxal, que, em primeiro lugar, parte de uma amarga constatação, baseada na mítica sabedoria de Sileno⁶⁵. Conforme narra essa lenda, o autor de *O nascimento da tragédia* conta que, durante longo tempo, o rei Midas perseguiu o referido sábio, tutor de Dionísio, mas sem conseguir êxito em sua investida. Somente muito depois, quando consegue capturá-lo, o rei pergunta ao deus silvano o que era melhor para a humanidade, ao que ele responde, referindo-se a esta como “extirpe pobre e miserável, fruto do acaso”: “o melhor para ti é não ter nascido, não ser, nada ser”; por conseguinte, àquele que nasceu, “o melhor é então morrer”⁶⁶.

Isso posto, Nietzsche (2007) chega a uma segunda proposição advinda daquele conceito de serenojovialidade que, ao contrário da primeira, diz respeito a uma intensa afirmação da vida. Isso porque, na cultura grega, plasmar a força gerativa da natureza em individualidades confere um sentido estético à existência, um desejo de vivê-la por sua beleza. Para o filósofo, os gregos admitiam o caráter doloroso da vida, mas sem deixarem de lhe dar uma justificação ao transfigurar o seu fundo tenebroso em artes e instituições. Assim, invertendo-se aquela proposição pessimista, “a pior de todas as coisas é morrer logo”, segue-se que “a segunda pior é ter que morrer um dia”⁶⁷. Segundo Giacóia Júnior:

Esta é a lição deixada pela tragédia grega: arte e cultura têm como finalidade a transformação desse horror em beleza, em poesia épica e lírica popular, em música e ditirambos, em instituições ético-religiosas e políticas como a obra de arte do Estado grego. As narrativas míticas, em geral, são expressões de uma vivência comum do mundo, fundamentadora da identidade de um povo. Esse é, para Nietzsche, o mistério de *Apolo* e *Dionísio* símbolos intuitivos das duas forças ou impulsos fundamentais da natureza, aos quais corresponde a dupla face da experiência grega do mundo (GIACÓIA JÚNIOR, 2000, p. 34; grifos do autor).

⁶³ GT, p. 37-38.

⁶⁴ NT, p. 33; GT, p. 35.

⁶⁵ “Semideus, preceptor e servidor de Dionísio, Filho de Pã ou, segundo outras versões, de Hermes e Géia, era representado como um velho careca, de nariz chato arrebitado, sempre bêbado, montado num asno ou acompanhado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte e de cuja ebriedade falava sempre a voz mais profunda do saber e da filosofia”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 145, nota 31.

⁶⁶ NT, p. 33; GT, p. 35.

⁶⁷ NT, p. 34; GT, p. 36.

1.2 A tragédia como obra apolíneo-dionisíaca

1.2.1 O apolíneo, o dionisíaco e suas expressões artísticas

Apesar de compreender a atuação dos impulsos apolíneo e dionisíaco sempre em conjunto, nas primeiras passagens de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) se dedica a uma investigação isolada dos mesmos, visando examinar suas naturezas e suas formas de arte. Esse procedimento, também aqui, se mostra oportuno, uma vez que a dupla constituição da arte trágica manterá as características de um e outro impulso, expressas no mito e na música. Em vista disso, antes de adentrar nas origens da tragédia a partir da união apolíneo-dionisíaca, serão considerados e descritos separadamente o caráter e o universo artístico de cada instinto.

O impulso apolíneo é concebido por Nietzsche (2007) a partir do *principium individuationis* schopenhaueriano, referente ao mundo como representação⁶⁸. As propriedades de Apolo abarcam duas dimensões, uma de natureza estética, outra ética. Em sua dimensão estética, a Apolo se associa características como equilíbrio, proporção, ordem e harmonia. Ele é o deus dos poderes configuradores, e por sua etimologia, o filósofo se volta para duas de suas características: o brilho e a aparência⁶⁹. Com elas, o princípio apolíneo dá forma ao mundo observável, no qual as ideias ganham aparência. Isto é, Apolo engendra o mundo da matéria e objetiva no tempo-espço o que Schopenhauer (2001; 2003) denominara “Ideias”⁷⁰.

Como estado fisiológico correspondente, Nietzsche (2007) remete ao sonho a fim de ilustrar as propriedades oníricas desse deus que nada cria senão um véu de imagens. Ou seja, o princípio apolíneo é o que dá visibilidade aos elementos e ilumina os seus matizes. Correspondente àquele *principium* de Schopenhauer (2001), é de Apolo o impulso que permite ao Ser primordial individualizar-se em formas.

⁶⁸ *Principium individuationis*: 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 primordial. “Ora, o mundo é apenas o fenômeno das idéias multiplicado indefinidamente através da forma do *principium individuationis*, única forma do conhecimento que está ao alcance do indivíduo enquanto indivíduo” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 270-271).

⁶⁹ A seu respeito, destaca-se a seguinte passagem de Ruth Guimarães, em seu *Dicionário da mitologia grega*: “Jovem, imberbe, ‘porque o Sol não envelhece’ é ele o deus do Sol; o arco e as flechas que traz simbolizam os raios, a lira a harmonia dos céus; é chamado o Esplendente. Atira ao longe as suas setas, assim como o Sol dardejando longe seus raios. É profeta e, como o Sol, vê tudo, inclusive o que está para suceder (GUIMARÃES, 1995, p. 52-53). Para o autor de *O nascimento da tragédia*, a divindade da luz, de acordo a raiz de seu nome, “reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NT, 2007, p. 26); GT, p. 27.

⁷⁰ Cf. Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*; idem, *Metafísica do belo*.

Em seu sentido ético, Apolo é a divindade da medida e do justo limite. Consequentemente, qualidades como limitação mensurada, jovialidade e serenidade caracterizam a cultura apolínea. Apolo é para Nietzsche (2007) um serenojovial olímpico, e para que os seus limites não sejam transgredidos, o deus exige o conhecimento de si. São seus os princípios: “nada em demasia”, “nada em excesso” e “conhece-te a ti mesmo”. Apolo é quem proporciona o prazer estético de existir e também o deus das capacidades divinatórias⁷¹.

No que respeita à arte apolínea, Nietzsche (2007) alude aos homens homéricos, referindo-se à sua vida em uma realidade constantemente ameaçada por batalhas e guerras. Ele enfatiza o papel que os cantos homéricos exerciam para aquele povo no sentido de responder aos sofrimentos de uma vida fugaz. Para o filósofo, o grego dessa época escutava⁷² os bardos da *Ilíada* e a da *Odisseia* com suas exaltações ao combate como uma resposta épica ao problema do sofrimento, da crueldade e da morte.

Nessa direção, Luis Krausz (2007) relata o valor sagrado que a poesia tinha na sociedade arcaica, cuja origem era atribuída às divindades. É que a poesia oral desempenhava uma função de transmissão dos valores que organizavam o comportamento psíquico e social dos indivíduos. Krausz (2007) destaca a dupla função dos poetas que apresentavam suas composições, de distrair e, ao mesmo tempo, preservar a memória coletiva de uma comunidade⁷³. “A tarefa dos aedos é conduzir as mentes de seus ouvintes ao encontro de um mundo oculto, povoado de feitos gloriosos; é deslocar sua visão da realidade concreta e imediata para outra, antes envolta em trevas” (ibid., p. 23).

Tornar-se assunto de poema era, então, a forma de se escapar do esquecimento, ou seja, um modo de existir para sempre. Os poemas homéricos atuavam como um meio de recordação dos feitos gloriosos de um passado, protagonizado por *homens maiores* do que aqueles que os ouviam. Pertencendo a uma linhagem divina, os heróis eram retratos de uma classe dirigente, de modo que uma elite hegemônica de guerreiros era representada, com vistas a enfatizar a distância que a separa do povo⁷⁴. O objetivo mais nobre de uma vida era

⁷¹ “Apolo, deus da luz, também é uma divindade do mistério, da adivinhação, do que está oculto, do que não é racional e que não pode ser conceitualizado” (BARRENECHEA, 2000, p. 63).

⁷² “A narrativa épica supõe e, ao mesmo tempo, desenvolve na cultura grega o prazer e a arte da escuta. Nietzsche emprega o termo ‘naschschaffende Phantasie’, imaginação que cria segundo um modelo, para caracterizar essa arte da escuta, afirmando que a imaginação era muito ativa e viva entre os gregos. A narrativa épica era justamente a fonte e o modelo da imaginação, escutá-la pressupunha acompanhar com a imaginação o relato, formando uma imagem daquilo que era narrado” (CAVALCANTI, 2006, p. 101).

⁷³ “As imagens distantes transmitidas por meio das palavras e da música distraem a atenção dos ouvintes de problemas e preocupações cotidianas, mostrando-lhes um retrato maior do cosmo, em que tais preocupações surgem em nova perspectiva” (KRAUSZ, 2007, p. 23-24).

⁷⁴ “A virtude em Homero é, portanto, atributo dos nobres, os *aristoi*. Estreitamente associada às noções de honra e de dever, representa um atributo que o indivíduo possui desde seu nascimento, a manifestar que descende de

desfrutar de elevada estima social, enquanto que tornar-se imortal na memória de um povo era o mais elevado dos valores após a morte. Ouvindo aqueles feitos heroicos, o grego espelhava-se nos homens homéricos em busca de excelência [*Arete*]. Dessa forma, o louvor à coragem, bem como a glória imortal ofereceriam consolo e justificação para vidas tão vulneráveis.

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas (NT, 2007, p. 95)⁷⁵.

No polo oposto, é ao dionisíaco que Nietzsche (2007) atribui o fundo criador ou Uno primordial, consoante à vontade schopenhaueriana como única, eterna e universal. Similar à vontade em Schopenhauer (2001), o impulso dionisíaco diz respeito à raiz e ao fim último dos fenômenos que se apresentam, melhor dizendo, que se *representam* à nossa volta. O fundo dionisíaco, isento de imagem e conceito, não possui finalidade extrínseca, mas tão somente faz e desfaz. Segue-se que a “existência humana como expressão desse jogo efêmero, no qual morte e nascimento não representam início e fim, mas estão indissociavelmente ligados, não tem em si valor, ela é a experiência da ausência de sentido da natureza” (CAVALCANTI, 2006, p. 58). Ao fundamento da vida, o pensador associa os ciclos do mito de Dionísio de aparição e dilaceração⁷⁶, e o seu estado fisiológico correspondente, a embriaguez.

ilustres antepassados. Os heróis, quando se apresentam, fazem questão, por isso mesmo, de revelar sua ascendência genealógica, garantia de seu valor pessoal. Os *aristoi* – os possuidores de *areté* – são uma minoria que se eleva acima da multidão de homens comuns: se são dotados de virtudes legadas por seus ancestrais, por outro lado precisam dar testemunho de sua excelência, manifestando as mesmas qualidades – valentia, força, habilidade – que caracterizam seus antepassados. Essa demonstração do valor inato ocorria sobretudo nos combates singulares, nas justas cavaleirescas: as ‘aristéias’ dos grandes heróis épicos” (PESSANHA, 2005, p. 9-10).

⁷⁵ GT, p. 103.

⁷⁶ Em nota de *O nascimento da tragédia*, J. Guinsburg sintetiza o mito de Dionísio a partir da seguinte versão: “Filho de Zeus e Perséfone, esquartejado e devorado pelos Titãs, mas cujo coração, salvo por Atena e levado a Zeus, que o engoliu, deu origem ao novo Dionísio Zagreu, filho de Semele. A vinculação dessa lenda aos mistérios órficos e à sua teologia parece indubitável e nela também se inscrevem elementos de origem desse deus, pois Zagreu quer dizer possivelmente, em trácio ou frígio, ‘desfeito em pedaços’”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 148, nota 68. Segundo outra versão da lenda, quando “Zeus se aproximou de Sêmele, disfarçado de um reles mortal, ele lhe ofereceu uma poção. Bebendo-a, ela engravidou. A lenda diz que essa poção foi preparada a partir do coração de Dioniso, mas ao mesmo tempo Dioniso nasceu desta gravidez. Os paradoxos da temporalidade evidentemente não fazem sentido no universo dos deuses imortais, que não estão sujeitos às leis da cronologia” (KRAUSZ, 2003, p. 10). “Como quer que seja, Baco passou toda a sua infância longe do Olimpo e dos olhares malevolentes de Juno [Hera, esposa de Zeus], nos campos de Nisa, cidade fabulosa da Arábia Feliz, ou talvez da Índia. Lá, sua tia Ino, por ordem de Júpiter, cuidou da sua primeira educação com ajuda das Horas e das Ninfas, até que ele estivesse na idade de ser instruído pelas Musas e por Sileno” (COMMELIN, 2011, p. 65). Já adulto, Dionísio foi para a Índia, em expedição semiguerreira. “Aparecia em cortejo triunfal, em carro puxado por panteras. Diante dele iam os Silenos, as Bacantes, os Sátiros e divindades menores, como Priapo, o deus de Lâmpsaco. Voltou para a Grécia, e lá introduziu as bacanais, festas onde o povo inteiro, sobretudo as mulheres, eram tomadas de um delírio místico e percorriam os campos, aos gritos e aos pulos” (GUIMARÃES, 1995, p. 125).

Aos olhos do filósofo, a música, com o seu simbolismo universal, é a arte que se refere à dor e à contradição primordiais⁷⁷. O dionisíaco nietzscheano é pensado a partir do culto das bacantes, cortejo de mulheres vindas da Ásia que, em transe coletivo, cantando e dançando em honra a Dionísio, invadiram a Grécia, para fazerem o seu deus ser adorado⁷⁸. Nietzsche (2007) alude a essa sensação extasiante, enquanto estado fisiológico análogo, para demonstrar que o dionisíaco implica em uma ruptura com a individuação e ao homem impõe um comportamento marcado por um enfeitiçamento como o experimentava o coreuta dos ditirambos. A esse estado de arrebatamento se liga o dilacerar da vida humana, já que a experiência dionisíaca substitui a individuação pela reconciliação. Ao invés da consciência apolínea, o culto báquico promove a desintegração do indivíduo, isto é, o esquecimento de si.

Para caracterizar figurativamente o modo como a tentação dionisíaca pouco a pouco rendia as fronteiras apolíneas, Nietzsche (2007) remonta à tragédia *As bacantes* de Eurípides⁷⁹. A peça apresenta a chegada do cortejo de Dionísio em Tebas, que compele as mulheres a deixarem os seus lares, e as torna vítimas da mente transtornada⁸⁰. Enfeitiçados pelo chamado báquico, os honrados cidadãos tebanos se desfazem de suas individualidades.

Para Nietzsche (2007), no estado dionisíaco, o homem se encontra inconsciente e se reconcilia com a natureza. Pela analogia da embriaguez, é permitido dizer que se trata de um estado de êxtase, em que o indivíduo se desfaz de seu passado e condição civil, e se junta aos seus pares: sentindo-se inebriado, “ele desaprendeu a andar e a falar” (ibid., p. 28)⁸¹ – sua família e classe social ficaram para trás; ele agora se afigura metamorfoseado. “Que era, efetivamente, para o jovem Nietzsche o delírio dionisíaco? Um enfeitiçamento, uma possessão. [...]; nele, o iniciado sai de si mesmo, esquece sua individualidade factícia e se abandona às forças telúricas” (LEBRUN, 1985, p. 55). Este delírio invade Tebas na *As bacantes*. Consoante à reflexão de Nietzsche, aqui se experimenta um sentimento místico de unidade:

⁷⁷ “[...] é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência” (NT, 2007, p. 48); GT, p. 51.

⁷⁸ “O séquito de Baco era numerosíssimo. Sem contar Sileno e as Bacantes, notavam-se nele ninfas, sátiros, pastores, pastoras e até o deus Pã. Todos levavam o tirso enlaçado por folhagens, vides, coroas de hera, taças e cachos de uva. Baco abre a marcha e todo o cortejo o segue, dando gritos e soando ruidosos instrumentos musicais” (COMMELIN, 2011, p. 67).

⁷⁹ Para Nietzsche, a obra *As bacantes* representa uma retratação de Eurípides, “um protesto contra a exequibilidade de sua própria tendência” (NT, 2007, p. 76); GT, p. 82-83.

⁸⁰ É o que se pode constatar nesta fala de Dionísio: “[...] Por isso compeli/ todas as mulheres de Tebas a deixarem/ seus lares sob o aguilhão de meu delírio./ E agora, vítimas da mente transtornada,/ elas passaram a morar nos altos montes,/ usando apenas a roupagem orgiástica”. *As bacantes* (EURÍPIDES, 2005, p. 206 v. 49-54).

⁸¹ GT, p. 30.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, [...] o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera (NT, 2007, p. 28)⁸².

Dionísio não teria afinidade com o panteão olímpico da *Ilíada* e da *Odisseia*, referências dos princípios, crenças e costumes de uma cultura apolínea⁸³. A ele seria conferido um papel irreverente e anárquico, o que afrontaria valores como equilíbrio, limitação e sobriedade, inerentes a Apolo. O deus do vinho seria o subversor dos códigos fundantes daqueles homens guerreiros, visto que, ante sua presença irrefreável, toda ordem é demolida. Por conseguinte, ele permaneceria à margem da assembleia de Zeus⁸⁴.

Nietzsche (2007) afirma que o impulso apolíneo a princípio repreendeu o dionisíaco. Contra as celebrações selvagens do bárbaro dionisíaco, os gregos se mantiveram temporariamente isolados pela figura altiva de Apolo. Acontece que do próprio helenismo irrompiam impulsos semelhantes, de modo que aquela repreensão foi artificial e momentânea, incapaz de tolher a invasão dionisíaca que, gradativamente, atravessava as barreiras apolíneas. Na peça de Eurípides, a “atitude característica do patriarcado grego ante o culto a Dioniso é expressa em *As bacantes* nas palavras de Penteu, que resiste orgulhosamente ao poder desse deus para, ao fim, ser derrotado por sua força irresistível” (KRAUSZ, 2003, p. 17).

Entretanto, o antagonismo entre as duas pulsões não é a última palavra do autor de *O nascimento da tragédia*, que se refere não apenas a batalhas, mas também a reconciliações. O filósofo alude a sucessivos estádios da cultura grega em que Apolo dominara Dionísio, Dionísio dominara Apolo, este novamente àquele, até que, da culminância desse devir e desse operar, nasceriam “rebentos” como Cassandra e Antígona⁸⁵. Quer dizer, depois de prolongada

⁸² GT, p. 29.

⁸³ “As novas condições de vida das colônias e a nova mentalidade delas decorrente encontram sua primeira expressão através das epopéias: em poesia o homem grego canta o declínio das arcaicas formas de viver ou pensar, enquanto prepara o futuro da era científica e filosófica que a Grécia conhecerá a partir do século VI a.C.” (PESSANHA, 2005, p. 7).

⁸⁴ “No universo helênico, os mitos e os cultos diretamente associados a Dioniso – desde o seu nascimento até o poder extraordinário a ele atribuído por seus devotos – têm um caráter estranho e, se poderia dizer, quase estrangeiro às divindades olímpicas e ao panteão cultuado na *Ilíada* e na *Odisseia*, esses poemas épicos que contêm a essência dos valores morais e crenças estruturantes da sociedade patriarcal, de guerreiros e heróis, que dominaria a Grécia a partir do século X a.C. Não por acaso, este deus terrestre, ligado à natureza e aos seus frutos, está excluído da assembléia dos deuses, comandados por Zeus, e de sua morada celeste” (KRAUSZ, 2003, p. 7-8). Contrariamente, Apolo, deus guerreiro, gozava de uma consideração muito particular entre os Olímpicos. “Quando penetrava na assembléia dos deuses, todos se levantavam em sinal de respeito; sua mãe Leto o desembarçava do arco e do carcaz que pendurava em ganchos de ouro na coluna de Zeus. O pai dos deuses o acolhia com agrado, apresentando-lhe néctar num copo de outoro” (GUIMARÃES, 1995, p. 56-57).

⁸⁵ NT, p. 39; GT, p. 42. Robert McGinn assim divide os quatro estádios da cultura grega que constituem a idade pré-trágica, na visão nietzscheana: 1) idade dos titãs; 2) cultura homérica; 3) cultura dionisíaca; 4) cultura dórica.

luta, os dois ímpetos se uniram e geraram a arte trágica. Nesse sentido, o princípio apolíneo, relativo à arte do figurador plástico, é o que permitiu a representação dionisíaca. Isso posto, caberia investigar o germe dessa misteriosa união de impulsos hostis que gerou a tragédia.

1.2.2 A tragédia a partir do espírito da música

Quero representar o que há por trás das aparências, algo que é, no fundo, não representável, e a poesia deve manter abertas as grandes estradas que conduzem do visível ao invisível.

Maurice Maeterlinck

O primeiro livro de Nietzsche (2007) recebeu o título inicial de *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*⁸⁶. Esta designação faz pensar na importância primordial que o pensador alemão confere a essa arte, vista como a geradora da arte trágica. Nietzsche (2007) afirma que essa origem decorre de uma mistura da arte dionisíaca com a arte apolínea, isto é, de uma conjugação entre os elementos da canção popular e da epopeia. Acerca de tal união, o filósofo fornece uma explicação figurada, através do poeta Arquíloco⁸⁷.

Nietzsche (2007) relata que Arquíloco seria o introdutor da canção popular, buscando expressar visivelmente um estado invisível. Como o ofício de poetar pertence ao mundo do artista homérico, o gênio lírico devia, partindo da música, chegar à objetividade da poesia. Todavia, do ponto de vista do *epos*, o mundo desigual que emerge na lírica é inteiramente estranho ao seu sereno fruir. É que enquanto o artista plástico está mergulhado na contemplação, o músico dionisíaco, sem imagem, é, ele próprio, “dor e eco primordial”⁸⁸. Assim, o lírico sente brotar “um mundo de imagens e de símiles que tem coloração,

“Although all four stages of Greek culture preceding the Tragic Age aimed at protecting the individual against debilitating insight into the terror and horror of existence, the mechanisms by means of which they attempted to do so differed. Titanic culture attempted to do so by affording *comprehension through artistic personification*. In this way the awesome and the strange was to be ‘reduced’ to the familiar. Homeric culture relied upon *distraction by interposition of an aesthetic veil of ‘mere appearance’*. Dionysian Greek culture tried a strategy of *obliteration by intoxicatory excess*. Finally, Doric culture’s prophylactic mechanism was a Platonic-like *ensorship of the ‘unprim’*” (MCGINN, 1975, p. 87; grifo do autor).

⁸⁶ Conforme indica a introdução alemã, os títulos, edições e anos, referentes à primeira obra de Nietzsche são: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1 ed. 1872, 2 ed. 1874 [1878]), *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und pessimismus*, em nova edição com a sua “Tentativa de Autocrítica”, em 1886. Cf. Nietzsche, “Vorbemerkung”, GT, p. 7.

⁸⁷ “Famoso poeta do século VII a.C., provavelmente, que escreveu elegias, sátiras, odes e epigramas, tendo introduzido o trímetro iâmbico e o tetrâmetro trocaico. Filho de uma escrava, parece que nasceu em Paros, sendo forçado, pela extrema pobreza em que vivia, a emigrar para Tasos, onde teria sido soldado mercenário e teria morrido numa batalha entre pários e náxios. De sua mestria conta-se que, apaixonado pela filha de Licambes, Neobule, e tendo sido repellido pelo pai da moça, vingou-se com estrofes tão satíricas que pai e filha se enforcaram... Em todo caso, no pouco que resta de seus versos, vários celebram Neobule”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 146, nota 41.

⁸⁸ NT, p. 42; GT, p. 44.

causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico” (ibid., p. 42)⁸⁹. Eis que a “não aparência irrompia na aparência”, como indica Lebrun:

Fica entendido que a música ‘deveria ser banida do domínio da Arte’ já que a vontade que ela exprime é o ‘inestético em si’. Mas o poeta experimenta, também, ‘um impulso irresistível para traduzir a música em imagens – e é graças a esta transposição que, na Grécia, pela primeira vez, ‘a destruição do princípio de individuação torna-se um fenômeno artístico’. Pela primeira vez, a ‘não aparência’ irrompeu na aparência (LEBRUN, 1985, p. 44).

Segundo o pensador alemão, a criação lírica supõe o despojamento de um eu e das manifestações individuais da vontade. Para ele, na lírica estranhamente se misturam “estados estético e inestético”⁹⁰: o sujeito “já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NT, 2007, p. 44)⁹¹. Dentro dessa concepção, a arte não é uma expressão pessoal do poeta, mas simboliza o sair de si e sua união extática com a criação originária (CAVALCANTI, 2005). Dessa perspectiva, a poesia é compreendida como uma “centelha de imagens” nascida da música, quer dizer, uma alegoria do fundo dionisíaco.

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta (NT, 2007, p. 42)⁹².

Na reflexão do jovem Nietzsche (2007), o primeiro espelhamento do Uno é uma réplica acústica, isto é, uma simbolização do Uno original em sons harmônicos e melódicos. Por sua vez, o segundo espelhamento consiste em tornar essa réplica visível sob a influência apolínea do sonho. Com efeito, o poeta, imbuído de um “estado de ânimo musical”⁹³, chegaria a um discurso imagístico, em que as imagens buscariam alcançar o imo da música. Daí a asserção nietzscheana de que a melodia dá a luz à poesia, ou seja, aquela, vista como espelho

⁸⁹ GT, p. 44.

⁹⁰ NT, p. 44; GT, p. 47. Por essas expressões compreende-se aqui estados “figurado” e “não figurado”, na perspectiva conceitual de *O nascimento da tragédia*.

⁹¹ GT, p. 47.

⁹² GT, p. 45.

⁹³ Nietzsche remete a Schiller, cujo processo de poetar se daria a partir de um estado de “humor musical”, [*musikalische Stimmung*]: “(‘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’)” (NT, 2007, p. 40-41); GT, p. 43. Com esse pensamento, Nietzsche pretende argumentar que a criação poética não é precedida por uma sequência de imagens ou por um encadeamento ordenado de ideias, mas por uma “disposição musical”.

musical do mundo, busca uma aparência onírica e se exprime nesta⁹⁴. Para o filósofo, todo o período produtivo da poesia foi agitado por correntes dionisíacas, vistas por ele como o “substrato da canção popular”⁹⁵. O processo de encantamento vivenciado pelo poeta lança à sua volta versos líricos, cujo desdobramento mais amplo são as tragédias e os ditirambos⁹⁶:

Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. 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 (ibid., p. 46; grifo do autor)⁹⁷.

Em vista dessas considerações, há a possibilidade de uma correspondência entre o surgimento da poesia lírica e o da arte trágica, a partir de uma conjugação entre os caracteres das artes plásticas e da música. Da narração de como esse fenômeno se deu em Arquíloco, seria possível destacar para esta análise os seguintes aspectos como os geradores da tragédia, na avaliação do filósofo alemão: o caráter primordial da música como matriz do discurso visual, o desfazimento do criador enquanto sujeito empírico, a (re)conexão deste com o cosmo criador, bem como a transfiguração dessa vivência extática em um mundo de imagens. Interessa, por ora, tratar do surgimento da tragédia partindo da música coral dionisíaca.

O coro ditirâmico foi o elemento gerador da arte trágica para Nietzsche (2007). Esta arte se forma a partir do coro “a descarregar-se em um mundo de imagens apolíneo”⁹⁸. Isso significa que o surgimento da tragédia foi o desdobramento de um primeiro fenômeno, que o filósofo visualiza nos cortejos que cantavam a história e os sofrimentos de Dionísio. Esse fato foi possível graças à capacidade da música para dar nascimento ao mito trágico: as “partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama” (ibid.,

⁹⁴“Nietzsche presenta en Arquíloco la imagen del artista apolíneo-dionisíaco y va perfilando, en sus comentarios sobre éste, la caracterización metafísica del genio: él es un eco del dolor primordial, que sólo se aplaca cuando produce las visiones poéticas” (LÓPEZ, 2001, p. 257-258).

⁹⁵ “A oposição entre Dioniso e Apolo conclui-se, então, sobre um compromisso. Mesmo que permaneça verdadeiro não poder a música ser colocada sem aberração a serviço do drama, resta que ela ganha em investir-se na aparência, com a condição de que esta seja apresentada como suscitada por ela. É este ajustamento da música como o mundo das forças que, segundo Nietzsche, explica a evolução da lírica grega” (LEBRUN, 1985, p. 43).

⁹⁶ “La transformación mágica dionisíaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos” (NIETZSCHE, 1997, p. 63); NT, p. 41; GT, p. 44.

⁹⁷ GT, p. 49.

⁹⁸ NT, p. 57; GT, p. 62.

p. 57-58)⁹⁹. Por isso, o autor de *O nascimento da tragédia* afirma que o coro musical é a alma da ação, seio materno e única realidade desse fenômeno artístico¹⁰⁰.

Enfatizando o caráter inconsciente da arte ditirâmbica, a hipótese de Nietzsche (2007) é a de que, no momento em que era apenas coro, a tragédia imitava o fenômeno da embriaguez dionisíaca. Esse processo artístico elementar foi um “protofenômeno *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” (ibid., p. 57; grifo do autor)¹⁰¹, uma sensação gerada pelo potencial lúdico do ditirambo¹⁰², como afirma o filósofo: “no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmutados” (ibid.)¹⁰³. Por suas capacidades simbólicas, o ditirambo permitiu à natureza expressar-se ludicamente, criar um novo mundo de símbolos:

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! (ibid., p. 32; grifo do autor)¹⁰⁴.

É pela figura do sátiro que o autor de *O nascimento da tragédia* vê uma continuidade entre o culto dionisíaco e a tragédia. “Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro” (ibid., p. 51-52)¹⁰⁵. Sob a sanção do mito e do culto, o sátiro vive em uma realidade reconhecida em termos religiosos. “É exatamente no culto dionisíaco dos cortejos embriagados, extáticos das bacantes que o grego se vê transformado, melhor ainda, encantado em sátiro [...]” (MACHADO, 2006, p. 227). Para o

⁹⁹ GT, p. 62.

¹⁰⁰ “[...] el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión*, que la única ‘realidad’ es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra” (NIETZSCHE, 1997, p. 85; grifo do autor); NT, p. 58; GT, p. 62-63.

¹⁰¹ GT, p. 61. A expressão “protofenômeno dramático” é a versão de Guinsburg para “dramatische Urphänomen”.

¹⁰² “Canto cultural originariamente dedicado apenas a Dionísio e mais tarde estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. Era entoado por coro e solista, tendo-se convertido, em Corinto, a partir de Arion, em forma de composição literária, cantada de maneira regular por um coral disposto circularmente em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 145, nota 30.

¹⁰³ GT, p. 61.

¹⁰⁴ GT, p. 33-34.

¹⁰⁵ GT, p. 55.

filósofo, o sátiro, enquanto anunciador da sabedoria dionisíaca, é o companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus.

Nietzsche (2007) julga que, no culto dionisíaco, o coreuta se via transmutado em sátiro, de tal modo que a consciência e a identidade cotidianas eram tomadas pelo estado de entusiasmo, do grego *Enthousiasmos*, que significa “ter o deus dentro”¹⁰⁶ (KRAUSZ, 2003). Esta experiência propiciava uma reconciliação entre homem e natureza, uma sensação de pertencimento à multidão, donde se expressava o “humano-geral”, o “natural-universal”¹⁰⁷. Conforme a interpretação nietzscheana, nos “festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental”¹⁰⁸ da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos” (NT, 2007, p. 31)¹⁰⁹. Pelas capacidades da música, o coreuta se transformava e se via: um fenômeno natural se converteria em um fenômeno artístico, passando a simbolizar a verdade.

Na seção 8 de sua primeira obra é descrito o estado de exaltação dos antigos cortejos, cujos seguidores, transformados em sátiros, expressavam através da música e do canto, dos gestos e movimentos da dança, os sofrimentos de Dioniso. O estado dionisíaco é caracterizado como um *estado de metamorfose e visões*, no qual os seguidores se vêem como sátiros, ou seja, participam, como companheiros do deus, do acontecimento mítico (CAVALCANTI, 2006, p. 51; grifo nosso).

Segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, a criação dramática supõe uma experiência de metamorfose e visões. Desse modo, o processo de se transmutar e de ver-se a si mesmo será, tal como o experimentava o coreuta ditirâmico, análogo ao do dramaturgo, que sente o impulso de se transformar, ver-se transformado, e expressar-se em outros corpos. Tomado de uma dúplice disposição, o tragediógrafo da cultura antiga, para Nietzsche (2007), se revela simultaneamente como “artista extático dionisíaco” e “artista onírico apolíneo”¹¹⁰; o artista trágico vai transfigurar em símiles visuais o fator instintivo do culto dionisíaco: “Ao unir música e imagem na obra de arte trágica, o dramaturgo dá expressão poética a este elemento não fixado, vivo e instintivo, das festas populares” (CAVALCANTI, 2006, p. 53).

Nessa leitura, Nietzsche aponta o poeta trágico como aquele que soube vislumbrar, ao encenar sua poesia no teatro, a potência do humano sem as máscaras excessivas da historicidade, que soube assumir o próprio Dionísio como única máscara

¹⁰⁶ Através dessa experiência, o indivíduo atingia estados inacessíveis à linguagem e à consciência. “Um estado, portanto, onde a consciência deixa de cumprir o papel de gestão dos processos internos necessários à manutenção da identidade” (CAVALCANTI, 2006, p. 52).

¹⁰⁷ Termos extraídos do escrito *A visão dionisíaca do mundo*, para o filósofo se referir ao desaparecimento do aspecto subjetivo, provocado pela arte dionisíaca (NIETZSCHE, 2005b, p. 8).

¹⁰⁸ “No original, *sentimentalisch*, uma inflexão que não é recoberta em português por ‘sentimental’, constituindo uma referência à *sentimentalische Dichtung* (‘poesia sentimentalista’) de Schiller”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 145, nota 29.

¹⁰⁹ GT, p. 33.

¹¹⁰ NT, p. 29; GT, p. 30 [*dionysischer Rauschkünstler*; *apollinischer Traumkünstler*].

aceitável e menos distanciada do humano, ao transformar em versos, diante de todos e sob os auspícios do Deus, os valores e ações mítico-trágicos (GAZOLLA, 2001, p. 23).

Captar as visões nascidas da música, exteriorizando-as no mundo da cena seria, então, uma experiência intuitiva do dramaturgo. Isso implica em esculpir os componentes figurais do mito trágico, transfigurando-os da dimensão dionisíaca para a moldura apolínea, numa palavra, em plasmar artisticamente o conhecimento que reverbera na música dionisíaca. Por isso, a tragédia é a arte “capaz de transpor, a partir da música, o plano não figurativo das forças para o âmbito das visões e imagens internas, transformando essa experiência, sempre singular, em formas de interpretação da existência” (CAVALCANTI, 2006, p. 9). Emparelhada pelas “travessias” do apolíneo e do dionisíaco, a tragédia se forma, nos termos de John Sallis:

Em seu maior desenvolvimento a travessia do apolíneo e dionisíaco assume a forma de tragédia. Como a poesia lírica, a tragédia tem uma estrutura mimética dupla, o emparelhamento da mimese apolínea com a mimese dionisíaca. No entanto, no desenvolvimento da tragédia a imagem apolínea deixa de ser evocada apenas na fantasia através da palavra poética e vem, eventualmente, a presença visível como a cena produzida no prosaênio. Por outro lado, o poeta na qualidade antes de tudo de um artista dionisíaco é substituído pelo coro. Assim é aberto entre a cena e o coro, entre o prosaênio e a orquestra, o espaço da tragédia¹¹¹.

Nietzsche (2007) sustenta que a tragédia, já constituída como forma de arte, promoveria uma separação espacial entre os “espectadores” e os “servidores” dionisíacos¹¹². Entretanto, essa demarcação não significou uma contraposição entre as partes, mas uma relação em bases de identificação. Dessa perspectiva, os espectadores antigos se reconheceriam no coro trágico, “pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros” (ibid., p. 55)¹¹³. Ademais, o pensador alemão afirma que o sátiro é produto de um anseio voltado para o primevo e o natural, visto que ele é uma protoimagem do homem.

A hipótese de Nietzsche (2007) é que o sátiro se distancia do homem moderno na mesma proporção em que a música dionisíaca se distancia da civilização. Com essa premissa,

¹¹¹ As citações de obras estrangeiras, quando não publicadas em edição brasileira, são de nossa tradução. Sua transcrição no idioma de origem, bem como sua localização constam em notas de rodapé. “In its highest development the crossing of Apollinian and Dionysian takes the form of tragedy. Like lyric poetry, tragedy has a double mimetic structure, pairing an Apollinian mimesis and a Dionysian mimesis. Yet, in the development of tragedy the Apollinian image ceases to be evoked merely in phantasy through the poetic word and comes, eventually, to be visibly present as the scene produced on the proscaenium. On the other side, the poet in his capacity as first of all a Dionysian artist is replaced by the chorus. Thus is opened between scene and chorus, between proscaenium and orchestra, the space of tragedy” (SALLIS, 1991, p. 87-88).

¹¹² NT, p. 55; GT, p. 59.

¹¹³ GT, p. 59.

a sabedoria do antigo coreuta ressoa nas partes corais da tragédia, provocando um efeito que o filósofo chama de *pathos*. Dessa noção é possível inferir “o que faz padecer”, isto é, despertar paixão e compaixão no espectador/ouvinte. Tomado dessa sensação, o público se sentiria suspenso de sua individualidade, tomado de um superpotente sentimento de unidade.

A propósito, o coro entoava diferentes nuances líricas e narrativas, tais como: aconselhar, suplicar, esclarecer, lamentar, consolar, ponderar ou questionar uma ação, dirigindo-se ora aos atores, ora ao público¹¹⁴. Nesse sentido, Martha Nussbaum observa que a resposta do coro a uma situação “envolve não apenas a apreciação intelectual, mas também, onde for apropriado, a reação emocional. Pois as ‘leituras’ que eles fazem da situação não são elas mesmas friamente intelectuais” (NUSSBAUM, 2009, p. 60; grifo da autora). Para Nietzsche, não compete ao coro trágico agir, mas *padecer* e enunciar a verdade:

Esse coro contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dionísio e é por isso eternamente o coro *servente*: ele vê como este, o deus, padece e se glorifica, e por isso ele próprio não *atua*. Nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o *sábio* que, do coração do mundo, enuncia a verdade (NT, 2007, p. 58; grifos do autor)¹¹⁵.

Segundo Hartmann Cavalcanti (2005), o sofrimento do herói só podia ser vivenciado de modo ampliado pelo efeito da música sobre a cena, isto é, pela ação sonora como caixa de ressonância amplificadora de emoções. O *pathos* é o efeito que possibilitava ao ouvinte reconhecer os padecimentos do herói no padecimento do coro, e, logo, de si próprio. É, pois, que o “ouvinte reconstrói a partir da dinâmica e das seqüências sonoras, dos conteúdos de sensação despertados pela música, estados que não se deixam representar pela linguagem e os associa às próprias experiências” (CAVALCANTI, 2006, p. 60). Desse modo, o *pathos* despertado pelo coro ativava em “grau dionisíaco”¹¹⁶ o sofrimento assistido no mito¹¹⁷.

¹¹⁴ “O coro cantava ou entoava odes com movimentos apropriados e altamente estilizados. Uma forma majestosa de dança denominada *emmelia* (harmonia) acompanhava as odes mais solenes, enquanto as odes que expressavam emoções intensas ou alegria faziam-se acompanhar por uma dança movimentada. Boa parte da dança era totalmente mimética. Um dançarino favorito empregado por Ésquilo era famoso por sua habilidade em descrever acontecimentos dramáticos por meio de gestos. Mesmo quando o coro permanecia passivo, esse conjunto não ficava congelado na posição de um quadro imóvel, como se supôs. Continuava a seguir estória com movimentos descritivos, exprimindo emoções de ansiedade, terror, piedade, esperança e exaltação. O coro também não cantava durante todo o tempo, pois algumas vezes usava a fala recitativa e até mesmo coloquial a dirigir-se aos atores. E também não cantava ou falava sempre em uníssono. [...]. As canções eram apresentadas com grande clareza na dicção, cada nota correspondendo a uma sílaba, e acompanhavam-se por um instrumento de sopro em madeira semelhante ao nosso clarinete” (GASSNER, 2002, p. 31-32).

¹¹⁵ GT, p. 63.

¹¹⁶ NT, p. 59; GT, p. 63.

¹¹⁷ Nota-se que, no mesmo parágrafo, são adotados dois estudos de Hartmann Cavalcanti, a saber: a sua obra *Símbolo e alegoria*: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche (CAVALCANTI, 2005); e o seu artigo “A arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche” (CAVALCANTI, 2006).

O efeito da música sobre a imagem corresponde, segundo Nietzsche, à possibilidade de refletir o sofrimento individual, representado no herói envolvido em uma trama particular de motivos, no espelho ampliado do mito. A experiência do espectador é descrita como um estado estético, no qual a pulsão apolínea interpreta e transforma em imagens o que é vivido no estado dionisíaco (ibid., p. 62).

Do canto coral surgiram a palavra e a cena, os componentes apolíneos que permitem a “objetivação de estados dionisíacos”¹¹⁸ – um mundo de imagens vertido do coro. Assim, a criação dramática caracterizou-se como um duplo movimento de transposição. De um lado, o plano não figurativo, inacessível à imagem e ao conceito, em que as pulsões dionisíacas recebem expressão na música; de outro lado, do coro se exterioriza um plano figurativo como expressão alegórica do estado dionisíaco, na medida em que a visão do coro foi se constituindo enquanto ação. No primeiro plano, o fundo dionisíaco, formado por pulsões musicais; no segundo, as imagens surgidas pela visão do coro (CAVALCANTI, 2005).

O coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, 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 (NT, 2007, p. 56)¹¹⁹.

Para o autor de *O nascimento da tragédia*, a imagem proporcionou o prazer da contemplação, enquanto a música proporcionou o prazer superior de ultrapassar a aparência. Excitado pelo *pathos*, o espectador sente prazer em ver o herói dilacerado, uma vez que isso significa a reintegração deste ao núcleo da existência, e simbolicamente a de quem o assiste. Na orquestra do coro, a música desvela a quem vê o trágico do herói, no espelho do mito, a indestrutibilidade da vida, e provoca uma sensação coletiva de reconciliação com a natureza. Em outras palavras, o *pathos*, na reflexão nietzscheana, estabelece uma relação inebriante com o seu ouvinte, de modo a chamá-lo à essência da vida, apartada da esfera de sua razão.

¹¹⁸ NT, p. 58; GT, p. 62.

¹¹⁹ GT, p. 60.

Capítulo II – Diálogos com a tragédia grega

O presente capítulo pretende analisar de que modo Nietzsche dialoga com os representantes da tragédia grega, tanto em relação aos seus três autores emblemáticos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, quanto em relação ao fundador da teoria dramática, Aristóteles. Primeiramente, buscar-se-á examinar por que razão o pensador vê o herói trágico como máscara de Dionísio e se referencia em *Prometeu*, de Ésquilo e nos dois *Édipos* de Sófocles, objetivando-se compreender o sentido tão só artístico da tragédia na dupla natureza do herói. Seguir-se-á um estudo sobre a expulsão dos instintos causada pelo racionalismo de Eurípides, para o filósofo, o arauto das “tendências extra-artísticas”¹²⁰, visto como máscara de Sócrates. O texto final se dedica a uma análise que põe Nietzsche em confronto com Aristóteles, a partir de suas distintas noções de tragédia, deste como imitação de ação, com vistas à purificação de afetos, daquele enquanto transfiguração dionisiaca, capaz de arrebatá-lo ao fundo da existência.

2.1 O herói como máscara de Dionísio

A tragédia musical, brotada na cultura grega, possui um sentido unicamente artístico, aos olhos de Nietzsche (2007). As belas imagens projetadas no mundo do palco e o efeito do *pathos* provocado pelo coro satírico não são estratégias para melhorar o espectador. A própria origem da tragédia, como união de impulsos metafísicos e artísticos, permite a compreensão de que ela não se propõe a um fim instrumental, ainda menos de cunho moral. Todavia, o que se sustenta aqui é que isso pode ser mais bem compreendido investigando-se a natureza apolíneo-dionisiaca do herói trágico, a partir dos exemplos apontados pelo filósofo. Para o pensador alemão, o herói, proveniente do coro, é transfiguração de Dionísio dilacerado, noção que, conforme se pretende demonstrar, retiraria a tragédia de qualquer sentido moral.

Segundo Nietzsche (2007), o tragediógrafo, arrebatado por instintos artísticos, simboliza em palavra e cena os episódios do mito dionisiaco que ecoam a perene verdade. Para ele, “o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual” (ibid., p. 66-67)¹²¹. Dionísio desdenha a ordem estabelecida, constrói e desconstrói mundos e isso em nada altera a essência das coisas, o movimento da vida que permanece além das

¹²⁰ NT, p. 110; GT, p. 120. Cf. também nota 15.

¹²¹ GT, p. 72.

civilizações. Assim, a tragédia transfigurou a sabedoria dionisíaca em imagens, projetou essa verdade titânica na acústica do diálogo, tornou-a visível na máscara do herói.

Aos olhos de Nietzsche, “a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio [...]” (ibid., p. 66)¹²². Consequentemente, Dionísio se tornaria o efetivo herói cênico, o seu mito seria a matéria de toda tragédia e pode ser assim resumido: um deus que sofre é o fundamento do mundo e procura se libertar na criação de outro mundo que ele sempre volta a desfazer. Tal como o impulso dionisíaco necessita do apolíneo para a sua contínua redenção, Dionísio sempre aparece em um mundo de visões¹²³; assim como o impulso apolíneo se fundamenta no dionisíaco, o indivíduo heroico, como ilusão que deve ser desfeita, caminha para a destruição. O semideus dilacerado seria o pano de fundo de diferentes enredos, que levam “o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, [...]” (ibid., p. 129)¹²⁴.

O protagonista da tragédia não se distingue como indivíduo, como se fosse dotado de virtudes ou vícios, visto que ele constrói mundos com a mesma ingenuidade que os destrói. Por isso, o filósofo não se volta para aspectos relacionados a pensamentos ou emoções individuais, e diverge de quaisquer concepções relativas a uma subjetividade do herói trágico. Tudo o que este faz, causa e sofre, de suas ações mais ousadas às dores mais dilacerantes, nada ensina num sentido moral, mas se insere no trágico da vida e lhe dá um sentido estético.

Pela maneira como o deus padecente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação [...] (ibid., p. 67; grifo do autor)¹²⁵.

Como máscara de Dionísio, o herói trágico traz consigo a aparência da desmedida, sendo que a sua *hybris* provém do excesso dionisíaco, a transparecer na limpidez do diálogo. Individualizado no mito trágico, o herói sofre a dilaceração como destino inexorável, isto é,

¹²² GT, p. 71.

¹²³ “Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica” (NT, 2007, p. 36); GT, p. 38-39.

¹²⁴ GT, p. 141.

¹²⁵ GT, p. 72.

ele se encontra fadado à destruição de sua vida individual, que é aparência, beleza e ilusão. Por conseguinte, a tragédia representa a dissolução do herói e o seu retorno ao Ser primordial, em outras palavras, a ruptura do ser individual e seu reingresso ao fundamento da existência. O *pathos* musical faria os espectadores reconhecerem que o herói é tão somente uma imagem projetada pelo coro satírico, para que “não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (ibid., p. 59)¹²⁶.

Como o proto-herói Dionísio, o herói trágico gera a vida por seu caráter extático. Se, por um lado, sua atitude caracteriza um sacrilégio contra a ordem natural, por outro, é precisamente esse crime que fomenta a vida. Em vista disso, Nietzsche (2007) não atribui à ação do herói juízo de valor moral, assim como não vê injustiça na destruição que ele padece. Desse modo, é natural que o herói sofra por transgredir as leis da natureza, mas este sofrimento não deve ser entendido como um castigo porque ele ousou cometer sacrilégio. Pelo contrário, a sua audácia é louvada porque somente ela perpetua a dinâmica da existência, ou seja, o seu gesto é causador de sua própria ruína e, ao mesmo tempo, fundamental à vida. O herói então padece, desfaz-se em pedaços, e reinicia seu ciclo ao reaparecer, fertilizar vidas. A propósito, afirma Ronaldo Souza:

O trágico, na tragédia grega, é a expressão da diacosmese de um deus, Dioniso, o ordenador de um cosmos que se manifesta como contradição. Dionisíaco, o cosmos aparece em si mesmo contraditório na natureza, que se compraz na alternância eterna da criação e da nadificação, contraditório no homem, que é e não é, porque nasce e morre, contraditório na divindade, que comparece na alegria da expansão vital e desaparece na dor da contração mortal. Senhor do duplo domínio da vida e da morte, Dioniso renasce continuamente de sua própria morte para sempre recomeçada. Os contrários extremos e contrapolares jamais o contradizem, porque o deus os contém em seu próprio ser tragicamente vinculado ao não-ser (SOUZA, 2001, p. 122).

Devido à sua dúplici constituição, o herói se apresenta em forma apolínea, revela precisão e clareza em suas atitudes, ao mesmo tempo em que é dotado do excesso dionisíaco. De acordo com o autor de *O nascimento da tragédia*, “todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio” (NT, 2007, p. 66)¹²⁷. Em seu primeiro livro, Nietzsche (2007) se volta para as tragédias *Prometeu acorrentado* de Ésquilo e os dois *Édipos* de Sófocles para argumentar a sua linha de raciocínio acerca da duplicidade do herói. Dito isso, cumpre examinar como o filósofo vê o emparelhamento apolíneo-dionisíaco nos protagonistas das obras que exalta.

¹²⁶ GT, p. 63.

¹²⁷ GT, p. 71.

2.1.1 O instinto do gênio em *Prometeu*

No capítulo “A serenojovialidade grega” de seu primeiro livro, Nietzsche (2007) analisa a essência a um só tempo apolíneo-dionisíaca do *Prometeu acorrentado* de Ésquilo¹²⁸. O filósofo glorifica a atividade do herói prometeico como procedente da criação dionisíaca, ao mesmo tempo em que nela refletem aspectos apolíneos¹²⁹. Essa consideração o leva a apontar a tragédia esquiliana como obra de referência para as suas concepções¹³⁰. Contribuem para isso o andamento da tragédia concentrado no herói-título e a dramatização focada em emoções, não em eventos¹³¹. Sobre este aspecto, comenta H. D. Kitto:

O herói solitário é tudo; e não o que ele faz, mas o que sente e o que é. Acção entre o prólogo e a catástrofe não há nenhuma. As narrações de Prometeu, embora possam dar a ilusão de acção, não tinham esse desígnio. É um drama de revelação, não de acção; de tensão crescente numa situação que não se move (KITTO, 1972, p. 122).

Segundo a teogonia, Zeus, ao assumir o trono do universo, consolidara o seu poder absoluto e desejava extinguir a humanidade a fim de criar outra raça. Somente Prometeu, condoído dessa sorte, ousou opor-se a tal projeto, transgredindo os desígnios supremos¹³²; para tanto, roubou uma faísca do fogo celeste, elemento com o que dotaria os homens de razão. Esse ato contraventor permitiu o início da civilização e, contrariamente à

¹²⁸ *Prometeu acorrentado* faz parte de uma trilogia de Ésquilo que se inicia com *Prometeu portador do fogo* e termina com *Prometeu libertado*, peças de que restam apenas fragmentos. A edição aqui utilizada da tragédia de Ésquilo possui tradução de Mário da Gama Kury e se encontra publicada pela Editora Jorge Zahar. Para as citações da referida obra, optou-se por manter PA. A localização das citações da peça se dará em rodapé.

¹²⁹ A respeito da reconciliação apolíneo-dionisíaca na obra esquiliana, considera Michael Naas: “In the tragedies of Aeschylus, the Homeric dream-world of epic poetry is confronted with the non-imagistic, intoxicating experience of Dionysian art. Sculpture is replaced by music, submerged in it, as the clear lines of differentiation are erased and the antithetical characteristics of Apollinian and Dionysian are reconciled” (NAAS, 1991, p. 278).

¹³⁰ Segundo Silk e Stern, Ésquilo representa a forma mais elevada de tragédia para o pensador alemão: “Aeschylus, he believes, represents Greek tragedy’s highest form (although Sophocles, with certain reservations, is comparable), just as the Greece of the late sixth and earlier fifth centuries – the period that centres on the Persian wars – represents the highest form of achieved life; and Aeschylean tragedy both epitomizes and supports life in that form. Early tragedy on his view is characterized by what in the *Self-Criticism* he calls a ‘pessimism of strength’: *pessimism*, because (unlike Socratism) it sees the riddle of life as insoluble; *strength*, because (unlike Buddhism and Schopenhauer) it associates that pessimistic vision not with a desire for passivity or escape, but rather with action and acceptance, even – or *especially* – acceptance of the darkest and hardest truths about life (SILK; STERN, 1984, p. 252; grifos dos autores).

¹³¹ A propósito, Ronaldo de Souza afirma: “O drama grego, particularmente o de Ésquilo, é a representação das emoções passionalmente suscitadas pelos eventos, e não a representação das ações logicamente concatenadas. A tragédia grega não é uma trama de ações, mas um drama de paixões” (SOUZA, 1991, p. 121).

¹³² PROMETEU: “O seu desejo [de Zeus] era extinguir a raça humana/ a fim de criar outra raça inteiramente nova./ Somente eu, e mais ninguém, ousei opor-me/ a tal projeto impiedoso; apenas eu/ a defendi; livre os homens indefesos/ da extinção total, pois consegui salvá-los/ de serem esmagados no profundo Hades./ Por isso hoje suporto estas dores cruéis,/ dilacerantes até para quem as vê./ por ter-me apiedado dos frágeis mortais/ negam-me os deuses todos sua piedade/ e estou sendo tratado de modo implacável,/ num espetáculo funesto até a Zeus!” (PA, 2004, p. 26, v. 313-325).

potestade de Zeus, o seu progresso, logo, foi o pecado de Prometeu que propiciou a criação. Como punição pelo crime, o governador do orbe ordena que o filantropo seja acorrentado de pé a um rochedo por correntes de aço, em uma região inóspita da Cítia, pelos séculos adiante. Ironicamente, o nume tutelar foi condenado à imobilidade por se mover além dos limites¹³³.

Prometeu sofre porque se impeliu ousadamente à criação, ao desafiar as regras de Zeus. Sua desmedida é justificada, aos olhos de Nietzsche (2007), como condição da criação, de modo que, criar e sofrer constituem a dupla face da ação, tal como afirma Héctor Lopez:

Prometeu acaba por ser a encarnação do poder criador absoluto cuja condenação ao sofrimento eterno é justamente a pena por esse poder criador excessivo, dionisíaco. Para Nietzsche, é essencial que Prometeu criou, apesar de sofrer, e assim encarna a reafirmação do ato criador no sentido apolíneo-dionisíaco, [...] ¹³⁴.

Do ponto de vista apolíneo, a ação de Prometeu possibilitou a individuação da humanidade, tornando-a capaz de configurar o seu mundo. O titã formou homens e o seu feito lhes possibilitou desenvolver os seus sentidos e o seu raciocínio, despertando à vida dos mortais o princípio inteligente. Ao tomar o fogo olímpico para si, a raça humana então pôde sair da caverna, expandir os seus conhecimentos, edificar as suas construções, criar o alfabeto, a ciência dos números, fabricar artigos, produzir remédios, além de desenvolver a astronomia. No excerto que se segue, Prometeu relata ao coro das Oceanides a condição em que vivia a humanidade antes de se apoderar do fogo:

PROMETEU
Falar-vos-ei agora das misérias todas
dos sofridos mortais e em que circunstâncias
fiz das crianças que eles eram seres lúcidos,
dotados de razão, capazes de pensar.
Farei o meu relato não para humilhar
os seres indefesos chamados humanos,
mas para vos mostrar a bondade infinita
de que são testemunhas numerosas dádivas.
Em seus primórdios tinham olhos mas não viam,
tinham os seus ouvidos mas não escutavam,
e como imagens dessas que vemos em sonhos
viviam ao acaso em plena confusão ¹³⁵.

¹³³ “O regime de Zeus é recente e cruel. Prometeu, também titã, passara para o lado de Zeus, quando este lançou os titãs às trevas e subiu ao trono do mundo. Mas Prometeu roubou o fogo e assim salvou a raça humana, que Zeus queria exterminar. Então o novo deus, irando-se, condena Prometeu a um castigo que excede qualquer medida” (LESKY, 2006, p. 131-132).

¹³⁴ “Prometeo resulta ser la encarnación del poder creador absoluto cuya condena al sufrimiento eterno es precisamente el castigo por ese poder creador desmesurado, dionisíaco. Para Nietzsche lo fundamental es que Prometeo crea a pesar de sufrir, encarna así la reafirmación del acto creador en el sentido apolíneo-dionisíaco, [...]” (LÓPEZ, 2001. p. 262).

¹³⁵ PA, p. 35, v. 568-579.

Dando largas ao seu projeto transgressor, a ação prometeica também facultou aos mortais prever acontecimentos, dotando-os de presciência, ou seja, uma faculdade apolínea¹³⁶. O homem pôde, então, equiparar-se aos deuses, antecipar-se aos fatos, quiçá interferir em seu curso. Ademais, o titã lhes facultou cultivar a memória e criar as suas artes; a memória propiciou ao homem registrar os seus feitos e descobertas, abrindo-lhe a possibilidade de avançar em seus conhecimentos, por não mais ter que reiniciar as suas experiências do zero; quanto às artes, o ser humano pôde fabricar ilusão – transfigurar sua existência em arte, experimentar a glória da criação. Em suma, com essas conquistas, operava o *principium individuationis* de Prometeu, na interpretação nietzscheana.

PROMETEU
Comove a visão que ofereço a meus inimigos.
CORIFEU
Foste mais longe ainda em tuas transgressões?
PROMETEU
Fui, sim, livrando os homens do medo da morte.
CORIFEU
Descobriste um remédio para esse mal?
PROMETEU
Pus esperanças vãs nos corações de todos.
CORIFEU
Assim agindo, deste-lhes grande consolo.
PROMETEU
Inda fiz mais: dei-lhes o fogo de presente.
CORIFEU
Então o fogo luminoso, Prometeu,
está hoje nas mãos desses efêmeros?
PROMETEU
Com ele aprenderão a praticar as artes¹³⁷.

Nietzsche (2007) afirma que o conteúdo da poesia esquiliana se encontra no “magnífico poder do grande gênio, no áspero orgulho do artista”¹³⁸. Envaidecido de seu feito, o protetor dos mortais se contrapõe a cada um dos que lhe aconselham submissão às ordens de Zeus¹³⁹. “O orgulho de Prometeu é o orgulho do artista criador, e por isso não atende à

¹³⁶ PROMETEU: “Também apresentei-lhes as diversas formas/ da arte hoje chamada de divinatória./ Fui ainda o primeiro a distinguir os sonhos/ que depois de passada a noite e vindo o dia/ se realizam, e lhes expliquei os sons/ repletos de presságios envoltos em trevas/ e a significação dos caminhos cruzados./ Esclareci as muitas mensagens contidas/ nos vãos de aves de rapina – as favoráveis/ e as agourentas – e os costumes delas todas,/ o ódio entre elas, suas afeições/ e suas aproximações no mesmo galho;/ interpretei também o aspecto das entranhas,/ os tons que elas devem ter para agradarem/ aos deuses a quem se costuma dedicá-las,/ a superfície cambiante da vesícula/ e do lóbulo hepático. Inda ensinei/ a queimar os membros das vítimas votivas/ envoltos em gordura e às vezes as vértebras,/ para guiar os homens na arte sombria/ de todos os presságios, e esclareci/ os sinais emitidos pelas camadas lépidas,/ até então cobertos pela obscuridade” (ibid, p. 36-37, v. 625-646).

¹³⁷ Ibid., p. 26-27, v. 332-341.

¹³⁸ NT, p. 63; GT, p. 68.

¹³⁹ Com apelos em diferentes momentos, o coro das Oceanides, o pai destas, Oceano, bem como Hermes, tentam dissuadir Prometeu de sua atitude resistente. Como exemplo, destaca-se a seguinte advertência de Oceano:

exigência de comedimento. A criação justifica a dilaceração” (DELBÓ, 2006, p. 49). Vê-se aqui a analogia nietzscheana de que a satisfação de formar homens e transgredir deuses seria um sentimento semelhante ao do gênio helênico. “O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta” (NT, 2007, p. 63)¹⁴⁰.

Nietzsche (2007) avalia que o artista grego, tal qual Prometeu, experimentava uma sensação de equiparação com os deuses, de posse de faculdades como saber, criar e prever, logo, ele também se torna autor, na medida em que conseguiu dotar-se de qualidades divinas. Assim, é possível entender a asserção nietzscheana segundo a qual o artista, no instante de sua criação, se funde com o artista primordial¹⁴¹, de modo que o gênio se reconhece em 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” (ibid., p. 63)¹⁴². Segundo Delbó

Ao interpretar *Prometeu Acorrentado*, Nietzsche busca afastar qualquer associação entre a atividade e a supressão do horror. *Prometeu Acorrentado* encena isto na associação entre criação, desafio, roubo, delito e sofrimento. Mesmo o titânico pode se traduzir em criação. A tragédia é, mais uma vez, a transfiguração do horrível pelo gênio artístico em grandiosa e bela cena (DELBÓ, 2006, p. 53).

A propósito, o filho de Urano e Gaia contém em si mesmo as propriedades apolíneas de presciência e luz: ele demonstra consciência e discernimento em suas meditações, além da coragem e da obstinação de um herói épico. Exemplo disso é quando os deuses disputavam o trono do universo, e ele aconselha astúcia em vez de violência, todavia, em vão os seus sábios conselhos foram ofertados aos titãs, cuja força bruta desprezou o ardil¹⁴³. Essa resolução leva Prometeu a se colocar ao lado de Zeus, e é graças

“Pensa, infelizmente! Esforça-te por esquecer a tua cólera/ e trata de livrar-te desses teus tormentos!/ Estas minhas palavras talvez te pareçam/ apenas velharias; seja como for,/ recebes simplesmente a retribuição/ às tuas falas muito altivas. Na verdade,/ inda não aprendeste a mostrar humildade, nem a curvar-te, como deves, e pretendes/ somar a teus males presentes novos males./ Se tirares proveito de minha lição,/ deixarás de espumar agrilhado aqui” (PA, 2004, p. 30, v. 417-428). A esse respeito, Adriana Delbó comenta que o “permanente combate de Prometeu com Zeus, apesar de ele preferir a astúcia à violência, revela a sua proximidade com o titânico. Por isto, na tragédia os ensinamentos puramente apolíneos prevalecem na figura de Oceano, do coro e de todos que alertam o desmesurado Prometeu” (DELBÓ, 2006, p. 50).

¹⁴⁰ GT, p. 67-68.

¹⁴¹ “[...] Nietzsche julga que o gênio artístico se equipara a Prometeu. É neste contexto que se deve compreender a afirmação de que o artista, no momento em que cria, ‘se funde com o artista primordial do mundo’. Ademais, se tudo que cria é manifestação desta fusão, é também resultado de uma audácia. Ele é puro desafio e traz a tal realidade o fogo prometeico e assim dá figuração sublime ao amedrontador” (DELBÓ, 2006, p. 45).

¹⁴² GT, p. 68.

¹⁴³ “[...] achei conveniente dar conselhos sábios/ aos divinos titãs, filhos de Urano e Gaia,/ mas fui malsucedido. Desdenhando a astúcia/ e preferindo a presunçosa força bruta,/ em sua estupidez eles imaginaram/ que não lhes custaria muito sofrimento/ conquistar a vitória pela violência” (PA, 2004, p. 25, v. 278-284).

às orientações do benfeitor que o atual déspota consegue vencer Saturno e os aliados deste deus¹⁴⁴.

Etimologicamente, Prometeu é aquele que prevê os acontecimentos futuros. Consonante ao tradutor Mário da Gama Kury, provavelmente a chave para um melhor entendimento da peça esquilina “é o nome de seu personagem principal: o progresso da humanidade se deveu à capacidade dos homens de ‘pensar antes de fazer’ (literalmente *Prometheus* significa ‘aquele que pensa antes’)”¹⁴⁵. Quanto a si próprio, o titã, já era cômico de seu crime: “Eu esperava tudo isto;/ foi consciente, consciente sim, meu erro/ – não retiro a palavra. Por amor aos homens,/ por querer ajudá-los, procurei, eu mesmo,/ meus próprios males”¹⁴⁶.

Os transtornos decorrentes de sua ação simbolizam, para o autor de *O nascimento da tragédia*, a dor causada pela individuação. Para formar indivíduos, o titã transgrediu a uma ordem divina, e agora é dilacerado. No último ato, Prometeu teria o seu suplício aumentado pelo abutre que viria diariamente devorar o seu fígado, até que um raio o precipitasse nos abismos do Tártaro¹⁴⁷. O herói sabe que é inútil lutar frente a seu castigo e que nem mesmo a inteligência pode contra a força da fatalidade: “Temos de suportar com o coração impávido/ a sorte que nos é imposta e admitir/ a impossibilidade de fazermos frente/ à força irresistível da fatalidade”¹⁴⁸. De acordo com o pensador alemão, o protagonista de Ésquilo “na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre” (NT, 2007, p. 65)¹⁴⁹.

Em seu sentido dionisíaco, o gesto prometeico revela para Nietzsche (2007) um amor desmedido pela humanidade, visto que ultrapassou os limites de uma ordem divina.

¹⁴⁴ PROMETEU: “Quanto a mim mesmo, em várias oportunidades/ minha mãe venerável – sim, Têmis ou Gaia/ (a mesma deusa mas com nomes diferentes) –, me revelara em vaticínios o porvir:/ caberia a vitória a quem prevalecesse/ não pela força e violência, mas apenas/ pela suave astúcia. Tentei explicar/ a meus irmãos titãs com fortes argumentos/ mas nenhum deles se dignou sequer de olhar-me./ Naquela conjuntura pareceu-me logo/ que seria melhor ter minha mãe por mim,/ tomando o partido de Zeus, que de bom grado/ me recebeu como aliado” (ibid., p. 25, v. 285-297).

¹⁴⁵ Cf. Kury, “Introdução”, Ésquilo, PA, p. 11.

¹⁴⁶ PA, p. 28, v. 355-359.

¹⁴⁷ “Do pouco que se conhece do *Prometeu libertado* graças a fragmentos da tragédia perdida (a última da trilogia e continuação do *Prometeu acorrentado*), fica-se sabendo que Heraclês, descendente de Io, mata a águia que devorava incessantemente o fígado de Prometeu. Em seguida, convence o centauro Quíron a morrer no lugar do titã e persuade este a reconciliar-se com Zeus, que se comprometeu a libertá-lo se revelasse o segredo de seu casamento fatídico. Tomando conhecimento dessa ameaça, Zeus não se casa com a ninfa Têtis, a mais bela das Nereides e neta de Oceano, e a induz a casar-se com Pelias; destas núpcias nasce Aquiles”. Cf. Kury, “Introdução”, Ésquilo, PA, p. 10-11.

¹⁴⁸ PA, p. 20-21, v. 135-138.

¹⁴⁹ GT, p. 70.

Segundo o filósofo, não obstante o castigo a que o divino benfeitor foi submetido, sua ação não deve ser evitada, mas exaltada, pois somente assim o homem foi redimido de sua miséria. Ou seja, na interpretação nietzscheana, o seu ato subversor foi absolutamente necessário para a criação, porque é uma necessidade de sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira ao titânico. Para a vida não se limitar à medida apolínea, é preciso que, de tempos em tempos, a “maré alta do dionisíaco” a desfaça em pedaços¹⁵⁰. Conforme esclarece Adriana Delbó:

Em *Prometeu acorrentado*, o apolíneo e o dionisíaco estão de tal forma alternados e misturados que a vida e a cultura provêm da desmesura do herói e é isto que glorifica o ativo Prometeu. Mas para Nietzsche o que move o gênio artístico helênico é o mesmo que move o herói desta tragédia: a crença de que sua ação é imprescindível para a vida, embora só produza ilusão. Assim se entende o porquê de *Prometeu Acorrentado* constituir a glória da atividade. Não fosse o ímpeto à ação em Prometeu ser desmesurado o homem sequer teria continuado a existir; não fosse a criação da arte, o grego jamais alcançaria seguir a vida confiante após vislumbrar no mito sua essência. A desmesura é a condição da criação na natureza e na cultura, mas se ela não se transforma em criação, continuaria tão-somente titânica, destrutiva, como a desmesura de Zeus. Prometeu supera o puramente titânico. Nem o saber puramente dionisíaco nem puramente apolíneo. Um impediria o desafio da criação, o outro paralisaria a ação – é isto que Nietzsche reconhece encenado em *Prometeu acorrentado* (DELBÓ, 2006, p. 47).

Por seu desafio e transgressão às barreiras apolíneas, Prometeu evidencia que a capacidade de criar se liga à dilaceração. Na medida em que é desmesurado, Prometeu é o proto-herói Dionísio: ele padece o mesmo que este, e, como ele, se conserva vivo mesmo depois de dilacerado¹⁵¹. Nietzsche (2007) não reconhece juízo moral no que toca ao herói, tendo em vista que tudo o que ele faz e sofre, “justo ou injusto, é igualmente justificado”¹⁵². O mito de Ésquilo não atua sobre a consciência do espectador no sentido de fazê-lo refletir sobre a sua realidade empírica e torná-lo alguém melhor. O “pecado ativo”¹⁵³ de Prometeu provoca antes uma experiência estética de contemplação e de arrebatamento ao fundo da vida.

¹⁵⁰ “[...] Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro, de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a ‘vontade’ unilateralmente apolínea procura constranger a helenidade” (NT, 2007, p. 65); GT, p. 70.

¹⁵¹ PROMETEU: “Que a trança de fogo com dupla ponta/ seja lançada contra mim! Que o éter/ seja logo abalado pelos raios/ e pela fúria desenfreada/ dos ventos indomáveis! Que seu sopro,/ fazendo a própria terra estremecer,/ venha arrancá-la com raiz e tudo/ de seus nunca abalados fundamentos!/ Que a agitação dos mares com seu fluxo/ impetuoso e ululante apague/ no firmamento as rotas onde cruzam-se/ os caminhos dos astros! Que depois,/ num ímpeto final, lance-me Zeus/ no tenebroso Tártaro profundo,/ nos turbilhões da rude compulsão!/ Só tenho uma certeza: ele não pode,/ embora queira, infligir-me a morte!” (PA, 2004, p. 63, v. 1382-1398).

¹⁵² NT, p. 66; GT, p. 71.

¹⁵³ NT, p. 64; GT, p. 69.

2.1.2 Instinto e pensamento em *Édipo*

Ao refletir sobre o mito trágico, o primeiro Nietzsche (2007) avalia que a linguagem dos heróis sofocleanos surpreende de tal modo por sua precisão e clareza apolíneas que se tem a impressão de mirar o mais íntimo de seu ser por um caminho espantosamente curto. A seu ver, as imagens, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles “são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza”¹⁵⁴. Assim se refere o filósofo à habilidade do sucessor de Ésquilo de fazer transparecer em seus diálogos aquilo de mais aterrador da existência¹⁵⁵. Relacionando impulso artístico e pensamento entre os três poetas trágicos, já distinguia Nietzsche nas preleções sobre Sófocles:

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 (NIETZSCHE, 2006b, p. 83)¹⁵⁶.

É o impulso de Apolo, o deus profeta, que engendra *Édipo rei*¹⁵⁷, cujo enredo se subordina a seus vaticínios. A peça explora a lenda do infeliz rei tebano, predestinado a praticar dois crimes que causavam profundo terror aos gregos: o parricídio e o incesto. A tese que domina na mais trágica das peças sofocleanas é a de que nenhuma criatura humana pode fugir ao seu destino. “O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado” (ibid., p. 87). A sabedoria do sofrimento é então enunciada ao fim da peça: “[...] até o dia fatal de cerrarmos os olhos/ não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade/ antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante/ sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!”¹⁵⁸.

¹⁵⁴ NT, p. 60; GT, p. 64-65.

¹⁵⁵ Segundo Nietzsche (2007), a palavra é o meio apolíneo que traduz a intuição do artista para o verso. Em *Édipo rei*, nos deparamos com o emprego de inúmeros recursos estilísticos e semânticos que potencializam o seu efeito trágico, tais como: ironia, aliteração, ambiguidade, anfibologia (quando a personagem afirma o contrário do que irá fazer), autorreferência inconsciente do herói, dentre vários outros artifícios que acentuam a impressão de terror. Vários desses recursos compõem a ironia terrificante da trama que é justamente o fato de Édipo infligir maldições a si mesmo sem o saber.

¹⁵⁶ Quanto à concepção musical de Nietzsche, Silk e Stern consideram que ela parece melhor fundamentada por Ésquilo, enquanto sua concepção de trágico o é por Sófocles: “if Aeschylus is not merely chronologically closer to the supposed musical origin, but a more obviously musical (lyrical) dramatist in any case, Aeschylus, on this count, must be paradigm. Nietzsche is thus faced with a contradiction. His argument about the link between tragedy and music seems to be substantiated most satisfactorily by Aeschylus, but his conception of the tragic by Sophocles” (SILK; STERN, 1984, p. 257).

¹⁵⁷ As duas edições aqui utilizadas de *Édipo rei* se encontram publicadas pelas editoras Jorge Zahar (2008) e Cultrix (1964), e foram traduzidas respectivamente por Mário da G. Kury (em verso) e Jaime Bruna (em prosa). Para as citações de *Édipo rei*, optou-se por manter ER. A localização das citações da peça se dará em rodapé, seguida da data de edição.

¹⁵⁸ ER, 2008, p. 97, v. 1806-1810.

Em verdade, todas as desditas pelas quais passa o malsinado herói não podem ser impedidas pela ação humana, a não ser momentânea e ilusoriamente. Debalde Laio e Jocasta ordenam a morte de seu primogênito com o objetivo de evitar a realização dos funestos oráculos; em vão Édipo se exila de Corinto e abandona os pais adotivos – que julgava verdadeiros – tentando obstar as predições de Delfos. A ação é uma ilusão; as transformações, aparências. Nada mudaria a marcha dos acontecimentos, mas inversamente caminharia para o seu cumprimento: Édipo, “a mais dolorosa figura do palco grego”¹⁵⁹, estava fadado a assassinar o próprio pai e a casar-se com a própria mãe. Assim, o herói é isento de culpa:

A criatura nobre não peca, é o que 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 (NT, 2007, p. 61)¹⁶⁰.

Graças à sua sapiência, Édipo desvela o enigma da esfinge e salva Tebas de seu jugo¹⁶¹. Sem consultar oráculos, se valendo unicamente de sua inteligência, Édipo destruiu o monstro que ameaçava a vida em Tebas¹⁶². Com a sua sabedoria, ele possibilitou a restauração da cidade, o restabelecimento das famílias, a volta à normalidade, o fomento à individuação. Para Nietzsche (2007), o heroísmo edípico se deveu à sua desmesura, qual seja, saber demais. John Sallis indica que é essa “a errância, o excesso dionisíaco, a partir do qual Édipo deve sofrer, apesar de sua sabedoria. Ou melhor, como Nietzsche insiste, *por causa* de sua sabedoria, a sabedoria que tem o poder de obrigar a natureza a entregar seus segredos [...]”¹⁶³. A capacidade de desvendar o enigma da esfinge é, assim, “um horror antinatural”¹⁶⁴, a retirada do véu que encobria a natureza.

¹⁵⁹ NT, p. 61; GT, p.65 [*die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne*].

¹⁶⁰ GT, p. 65.

¹⁶¹ Veja-se como o Sacerdote remete ao acontecimento: “Outrora libertaste a terra do rei Cadmo/ do bárbaro tributo que nos era imposto/ pela cruel cantora, sem qualquer ajuda/ e sem ensinamento algum de nossa parte;/ auxiliado por um deus, como dizemos/ e cremos todos, devolveste-nos a vida” (ER, 2008, p. 20, v. 47-52).

¹⁶² Sobre a inteligência do herói de Sófocles, afirma H. D. Kitto: “Édipo, tal como o vemos repetidas vezes, é inteligente, decidido, auto-confiante, mas de temperamento exaltado e demasiado seguro de si próprio; e uma cadeia aparentemente maligna de circunstâncias combina-se, ora com o lado forte do seu carácter, ora com o fraco, para dar lugar à catástrofe. Um homem pobre de espírito teria engolido o insulto e permanecido a salvo em Corinto, mas Édipo era resoluto; não satisfeito com a garantia de Políbio, foi a Delfos e perguntou ao deus o que pensava do caso e quando o deus, não respondendo à sua pergunta, repetiu o aviso feito originalmente a Laio, Édipo, como homem decidido que era, nunca mais regressou a Corinto. Foi uma coincidência, mas não anormal, que Laio estivesse a caminho, de Tebas para Delfos. Encontraram-se na encruzilhada e como pai e filho eram de temperamentos semelhantes, verificou-se o desastre. Mesmo assim, ele poderia ter chegado a Tebas a salvo, se não fosse um homem de alta inteligência; porque então, não teria sido capaz de decifrar o enigma da Esfinge” (KITTO, 1972, p. 254-255).

¹⁶³ “Such is the errancy, the Dionysian excess, from which Oedipus must suffer in spite of his wisdom. Or rather, as Nietzsche insists, *because* of his wisdom, that wisdom that has the power to compel nature to yield its secrets [...]” (SALLIS, 1991, p. 78; grifo do autor).

¹⁶⁴ NT, p. 62; GT, p. 67 [*ein naturwidriger Greuel*].

Com efeito, deter um saber tão ousado a ponto de levar a esfinge à aniquilação foi o presságio de uma pavorosa infração¹⁶⁵. Aquele que força a natureza precipita-a no abismo da destruição e há de experimentar, também em si próprio, a desintegração da natureza. Em outras palavras, o atributo edípico manifesta uma “sabedoria dionisíaca”¹⁶⁶, segundo as concepções de Nietzsche (2007): sua sabedoria foi um “crime contra a natureza”¹⁶⁷ e se volta contra si próprio¹⁶⁸. Por causa de sua sagacidade, o herói se destinou ao erro e à miséria, isto é, sua desmedida desencadeou sua desdita.

[...] como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural? Este conhecimento eu o vejo cunhado naquela espantosa tríade do destino edípico: aquele que decifra o enigma da natureza – essa esfinge bifronte¹⁶⁹ –, ele mesmo tem de romper também, como assassino do pai e esposo da mãe, as mais sagradas ordens da natureza (ibid., p. 62)¹⁷⁰.

De modo semelhante a *Prometeu*, a obra de Sófocles se caracteriza por um aparelhamento entre o apolíneo e o dionisíaco na análise nietzscheana: com o seu brilho e coragem, um herói como Édipo é o maior representante da dor da individuação; por seu saber excessivo, ele libertou os tebanos ao mesmo tempo em que desencadeou sua própria ruína. Nietzsche (2007) constata o quanto a sabedoria de Sileno ressoa no mito de Sófocles, que põe a nu o traço ilusório do heroísmo ante a essência dionisíaca, por meio da máscara apolínea. Assim é possível transfigurar o pessimismo na visão do filósofo, conforme explica López:

E se para o apolíneo é necessário o dionisíaco, Nietzsche também abre uma perspectiva sobre o sentido dionisíaco do mito de Édipo. Neste caso, os seus argumentos lembram aqueles que ele havia traduzido em sua fase inicial de confronto com o pessimismo, quando afirmava que o excesso de sabedoria conduz necessariamente à aniquilação. Agora vê o mesmo excesso de Édipo na extraordinária capacidade de decifrar os enigmas da Esfinge. Com isso, sua exegese

¹⁶⁵ De acordo como Francisco Murari Pires, em seu artigo “A morte do herói(co)”, o poder régio de Édipo comporta duplo sinal: positivo de virtudes e negativo de transgressões. “E pelas virtudes de sua inteligência heróica na decifração do enigma da Esfinge, Édipo obra a salvação do reino, livrando-o da presença mortífera do monstro que dizimava o país; todavia, porque ele é o assassino impune de Laio a contaminar o chão por seu sangue derramado, é também causa miasmática da pestilência que assola a terra tebana, desgraçando o país” (PIRES, 2001, p. 105).

¹⁶⁶ NT, p. 62; GT, p. 67.

¹⁶⁷ Ibid..

¹⁶⁸ Relacionando o gesto excessivo de Édipo ao que ele deve sofrer como decorrência, salienta John Sallis: “The doubling has the effect of exceeding the limits that determine the generational order of individuals, transgressing and disrupting those limits while, as the very condition of the disruptive transgression, reinstating that order, leaving it intact in the very production of indeterminacy. Monstrosity as indeterminate dyad. Also, of course, as Dionysian” (SALLIS, 1991, p. 78).

¹⁶⁹ “Corpo de leão e face humana. Mas na verdade a esfinge nas representações gregas era triforme, pois apresentava asas também”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 148, nota 61.

¹⁷⁰ GT, p. 67.

do mito de Édipo, acaba por ser, antes de mais nada, ilustração da própria noção nietzschiana de pessimismo para os leitores¹⁷¹.

Como prêmio pelo ato redentor, Édipo desposa a rainha Jocasta e com ela gera quatro filhos. A ação da peça transcorre anos depois, quando um novo flagelo assola Tebas, uma peste que, segundo os oráculos, apenas se dissipará quando o assassino de Laio for punido¹⁷². As colheitas já não dão frutos, os rebanhos estão destruídos, os tebanos morrem em massa, as mulheres não dão à luz, eis o quadro em que se encontra a cidade do Cadmo:

CORO

Não mais crescem os frutos bons da terra
mulheres grávidas não dão à luz
aliviando-se de suas dores;
sem pausa, como pássaros velozes,
mais rápidas que o fogo impetuoso
as vítimas se precipitam céleres
rumo à mansão do deus crepuscular.
Tebas perece com seus habitantes
e sem cuidados, sem serem chorados,
ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
expostos, provocando novas mortes¹⁷³.

Édipo assassinou Laio, decifrou o enigma da esfinge e desposou Jocasta – mas “o que significa essa tríade de ações fatais”, é a indagação à qual Nietzsche (2007) se volta¹⁷⁴. Tentando escapar do que já estava determinado, o herói fatalmente cumpriu as ações que o oráculo havia mencionado, e a sua sabedoria o levou a esses acontecimentos. Na visão nietzscheana, aqui se depara com um sábio que, por seu conhecimento excessivo, força a natureza a entregar seus segredos, rompendo os seus encantos. Por isso, o herói também deve sofrer a ruptura da ordem natural em si mesmo, transgredindo as mais sagradas leis. Como ocorrera antes com a esfinge, a ação progride em torno de desvendar algo para salvar Tebas.

¹⁷¹ “Y si para lo apolíneo es necesario lo dionisiaco, también Nietzsche abre una perspectiva sobre el sentido dionisiaco del mito de Edipo. En este caso sus argumentos recuerdan aquellos otros que había vertido en su fase inicial de confrontación con el pesimismo, cuando afirmaba que el exceso de sabiduría lleva necesariamente a la aniquilación. Ahora ve ese exceso mismo en la capacidad extraordinaria de Edipo para resolver los enigmas de la esfinge. Con ello, su exégesis del mito de Edipo termina por ser, antes que otra cosa, ilustración de la propia noción nietzscheana del pesimismo a los lectores” (LOPEZ, 2001, p. 262).

¹⁷² No poder desde a morte de Laio, Creonte ofereceu o reino e a mão da rainha viúva a quem livrasse Tebas da esfinge. “Por muitos anos Édipo governou Tebas como um grande e valente rei; de seu casamento com Jocasta nasceram duas filhas – Antígona (*Antigone*) e Ismene – e dois filhos – Polínicos (*Polineices*) e Etéocles – que, cresciam em meio à paz e à prosperidade aparentemente presentes no palácio real. Os deuses, todavia, estavam atentos aos fatos nefandos resultantes da desobediência aos seus oráculos, e no devido tempo fizeram tombar sobre Tebas uma peste que lhe dizia os habitantes. Compelido pela calamidade, Édipo enviou seu cunhado Creonte a Delfos a fim de consultar o oráculo sobre as causas da peste e os meios de contê-la. Nesse ponto começa o *Édipo Rei*”. Cf. Kury, “Introdução”, Sófocles, ER, p. 9.

¹⁷³ ER, 2008, p. 27, v. 211-221.

¹⁷⁴ NT, p. 62; GT, p. 66.

A cada episódio, Édipo chega mais próximo de si mesmo, assim tudo o que faz, faz para a sua própria destruição¹⁷⁵. A sua sabedoria desmedida o cegou, a busca e o empenho conscientes apenas o conduziram à passividade¹⁷⁶, então, restou-lhe cerrar os olhos para *aprender a ver*¹⁷⁷.

Na tragédia *Édipo em Colono*¹⁷⁸, Nietzsche (2007) identifica a mesma serenojovialidade, agora “elevada a uma transfiguração infinita”¹⁷⁹. Em face do herói já ancião, atingido por tantos infortúnios, ergue-se uma “serenojovialidade sobreterrena”¹⁸⁰ que faz pensar que o seu comportamento passivo alcança suprema atividade: “a longa convivência e meu altivo espírito/ me ensinaram a ser paciente”¹⁸¹. Nietzsche identifica, no herói, uma virtude negativa, quer dizer, uma resignada moderação ante a inocuidade da ação:

Lembremos do êxtase místico, abençoado, do *Édipo em Colono*. A distância entre o humano e o divino é imensurável: diz respeito à mais profunda submissão e resignação. A virtude verdadeira é a moderação, não uma virtude ativa, mas apenas negativa (NIETZSCHE, 2006b, p. 87).

Depois de cegar-se, Édipo prossegue sua vida em Tebas, até que seus dois filhos, Etéocles e Polinices, passam a disputar o trono da cidade¹⁸². Indiferentes ao infortúnio do pai, movidos por suas ambições, os filhos são amaldiçoados por ele. Revoltados, expulsam o ex-rei de Tebas, que se torna um mendigo guiado pela filha Antígona. Depois de perambular pela Grécia, pai e filha chegam às imediações de Colono, um local consagrado às Eumênides.

¹⁷⁵ “Haveria alguém mais odioso aos deuses? se ninguém, forasteiro ou cidadão, tem permissão de receber-me em casa, dirigir-me a palavra? se todos devem repelir-me de seu lar? E não foi outro senão eu próprio quem lançou contra mim tais imprecações!” (ER, 1964, p. 69).

¹⁷⁶ A propósito, e consonante ao pensamento de Nietzsche (2007), é do coro que se entoa a sabedoria do sofrimento, como se vê neste estásimo, em que os anciãos refletem sobre a nulidade da existência: “Vossa existência, frágeis mortais,/ é aos meus olhos menos que nada./ Felicidade só conheceis/ imaginada; vossa ilusão/ logo é seguida pela desdita./ Com teu destino por paradigma,/ deventurado, mísero Édipo,/ julgo impossível que nesta vida/ qualquer dos homens seja feliz!” (ER, 2008, p. 83, v. 1393-1401).

¹⁷⁷ Nota-se o que Édipo diz para as suas filhas Antígona e Ismene, após se cegar: “Eu nada via então, desconhecia tudo, [...]” (ibid.; p. 94, v. 1754).

¹⁷⁸ A edição aqui utilizada de *Édipo em Colono* possui tradução de Mário da Gama Kury e se encontra publicada pela Editora Jorge Zahar. Para as citações da peça em questão, optou-se por manter EC. A respeito dessa obra tardia de Sófocles, Gama Kury assinala que o longo período de tempo decorrido entre as composições de *Édipo rei* e *Édipo em Colono* deixou marcas nesta última. Segundo Kury, embora *Édipo em Colono* seja uma peça prolixa, repetitiva e episódica, ela não é menos interessante que a obra-prima do tragediógrafo e não desmerece a sua genialidade. “Com efeito, no *Édipo em Colono* o poeta usa mais os meios externos para produzir piedade e temor, e recorre mais obviamente a efeitos visuais e auditivos, passando a ser, em linguagem moderna, mais melodramático e menos trágico”. Cf. Kury, “Introdução”, Sófocles, EC, p. 12.

¹⁷⁹ NT, p. 61; GT, p. 66.

¹⁸⁰ Ibid. [*überirdische Heiterkeit*].

¹⁸¹ EC, p. 103, v. 7-8.

¹⁸² “Ao completarem a maioridade, Etéocles e Polinice, segundo acordo prévio, combinam reinar alternadamente por um ano. Etéocles, todavia, se recusou a entregar o trono a seu irmão Polinice, que, por isso mesmo, uniu-se a seu sogro Adrasto e marchou contra Tebas na famosa expedição dos *Sete contra Tebas*, que mereceu, com este mesmo título, uma famosa tragédia de Ésquilo. Os irmãos, a maldição familiar pesava sobre eles, morreram um às mãos do outro” (BRANDÃO, 2007, p. 51).

Novos oráculos anunciam que o herói agora abençoaria quem o acolhesse, vivo ou morto¹⁸³, e esta novidade desperta cobiça e disputa entre os parentes que o desterraram há décadas atrás. A revelação oracular é trazida por sua filha Ismene, que se junta ao pai e à irmã:

ÉDIPO
Tens esperança de que os deuses se interessem
por mim a ponto de me salvarem um dia?
ISMENE
Tenho; disseram isso oráculos recentes.
ÉDIPO
Que oráculos? Qual foi a profecia, filha?
ISMENE
Segundo dizem, os tebanos vão querer-te
vivo ou após a morte, pois os salvarás.
ÉDIPO
Que benefício esperaria alguém de mim?
ISMENE
Dizem que seu sucesso depende de ti.
ÉDIPO
Hoje, que nada sou, volto então a ser homem?
ISMENE
Agora exaltam-te os deuses que te puniram¹⁸⁴.

No bosque de Colono, Édipo pressente que chegara ao lugar onde findariam as suas provações. O infeliz herói pede asilo a Teseu, rei de Atenas, que se torna o seu guardião. Teseu o protege de seus familiares os quais o querem de volta apenas pelo novo dom que pode salvar os seus exércitos¹⁸⁵. Com efeito, Creonte e Polinices ali se dirigem ao ex-rei de Tebas, mas vão embora com os seus propósitos malogrados, graças ao exército de Teseu. Como recompensa, o exilado promete ao rei de Atenas proteger a cidade contra os ataques procedentes de Tebas, o que de fato cumpre com a morte¹⁸⁶. Dessa maneira, foi precisamente por seus sofrimentos passados que o herói passa a exercer um poder abençoado de proteção.

¹⁸³ ÉDIPO: “e por haver morado nesta região/ traria o bem a quantos me acolhessem/ e ruína certa a quem quisesse repelir-me./ fazendo-me voltar à estrada” (EC, 2008, p. 108, v. 104-107).

¹⁸⁴ Ibid., p. 124, v. 415-424.

¹⁸⁵ Édipo, quando da chegada de Creonte: “Estás me oferecendo exatamente isso:/ bens em palavras, males na verdade./ Quero, entretanto, dirigir-me aos circunstantes/ para mostrar-lhes quão grande é a tua maldade./ Não vens buscar-me para me reconduzir/ à minha casa, e sim para me abandonar/ nas imediações das fronteiras de Tebas/ salvando assim tua cidade dos perigos/ que lhe sobreviria vindos desta terra” (ibid., p. 147, v. 886-894). De modo semelhante, Édipo descobre Polinices, mais adiante: “Perverso, que quando tiveste o cetro e o trono/ usufruídos hoje por teu próprio irmão/ em Tebas, expulsaste, tu mesmo, teu pai/ e o transformaste simplesmente num apátrida/ coberto por estes andrajos cujo aspecto/ te leva às lágrimas, porém somente agora/ que vives nessa angústia semelhante à minha!/ Já não é hora de chorar; cumpre-me apenas,/ enquanto estiver entre os vivos, suportar/ meus males, ciente de que és meu verdugo” (ibid., p. 176, v. 1593-1602).

¹⁸⁶ “Ouvindo em seguida o trovão de Zeus, que segundo o oráculo prenunciaria a hora de sua morte, Édipo parte para o local onde sabia que deixaria o mundo dos vivos. Acompanha-o até o último momento apenas Teseu, a quem o herói pede que guarde segredo absoluto a respeito do local em que desapareceria, como condição para a felicidade de Atenas. Édipo some misteriosamente em direção às profundezas da terra” Cf. Kury, “Introdução”, Sófocles, EC, p. 12.

Tal como o proto-herói Dionísio, Édipo se excede, é perseguido, se dilacera, e das ruínas de um velho mundo cria um novo (SALLIS, 1991)¹⁸⁷. A respeito de Sófocles sintetiza Nietzsche:

O enigma no destino do indivíduo, a culpa inconsciente, o sofrimento imerecido, resumindo, o verdadeiramente aterrador na vida humana, foi sua musa trágica. Aqui, tudo se referia a uma ordem cósmica superior e transcendente: a vida parecia não ter mais valor. A tragédia é pessimista. Sua mais pura expressão está nos dois *Édipos*: no *Édipo rei*, a dissonância do ser, no *Édipo em Colono*, a consonância (NIETZSCHE, 2006b, p. 44).

Na passagem acima, o filósofo elenca os expedientes dramáticos a que recorre o autor de *Édipo* para expressar sua visão de mundo. O enigma do destino, a culpa inconsciente e o sofrimento imerecido constituem, segundo sua análise, o tônus trágico da obra sofocleana. Aos olhos de Nietzsche (2007), são esses aspectos que caracterizam o pessimismo da tragédia, abordados de diferentes formas. Em *Édipo rei*, vê-se o herói em desajuste, dissonante, já que desafinada é a sua atitude: ele age em desarmonia com o cosmos e, portanto, consigo mesmo. De modo inverso, o segundo Édipo reage ao inalterável da vida com espantosa deferência, ou seja, ele não reage e, em vista disso, se eleva à sublimidade.

O espectador grego, ao assistir a uma encenação teatral de *Édipo*, não se torna melhor devido aos acontecimentos mostrados no mundo do palco, na concepção de Nietzsche. O ponto mais significativo de sua experiência estética não diz respeito a uma suposta pena pelas dores e sofrimentos do herói, pois os infortúnios mostrados são intrínsecos à existência: Sófocles não se propõe resolvê-los. O ato de pecar, ao menos no sentido de forçar a natureza, foi absolutamente necessário para salvar Tebas da esfinge. Ter os olhos furados, mutilar-se em vida, ser expatriado pode até produzir alguma comoção no espectador, mas o que este vivencia, em um sentido mais profundo, é a sensação coletiva de reconexão à sua essência. Para o segundo Édipo, a cegueira, a mendicância e a morte, numa palavra, a sua destruição, é precisamente o que propicia a salvação de Atenas e a continuidade da vida. Conforme Delbó:

Todo o conteúdo aniquilador que o mito grego traz, pôde, no entanto, ser aceito com serenidade pelos gregos; eles não furam os olhos como Édipo. Isto porque têm em sua arte o consolo para a descoberta de que a vida, enquanto forma de individuação, significa destrutibilidade, sofrimento, e pode, contudo, ser prazerosa, porque pode ser reconciliação – a própria condição de espectador trágico oferece tal experiência (DELBÓ, 2006, p. 65).

Nos dois *Édipos*, encontram-se circunstâncias emblemáticas para compreender o sublime enquanto “domesticação artística do horrível” de que trata Nietzsche (2007)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ “At the moment of final, limitless separation, at the moment of death, Oedipus’s suffering is transfigured into an outpouring of a magical power of blessing: a new world founded on the ruins of the old. From life to death, from death to life: a good crossing is to be made by Oedipus” (SALLIS, 1991, p. 81-82).

¹⁸⁸ NT, p. 53; GT, p. 57.

Assim é que Sófocles cria uma obra transfiguradora, constituída por representações com as quais se suporta e se deseja viver. A vida carece de afirmação apolínea e, ao mesmo tempo, do gesto excessivo que a ultrapassa. Somente assim é possível individuar-se, rebentar-se do dionisíaco, para a ele tornar com mais intensidade.

2.2 Eurípides como máscara de Sócrates

Para o primeiro Nietzsche (2007), os sofrimentos de Dionísio constituíam a matéria de toda tragédia anterior a Eurípides, como visualiza em Prometeu e nos dois Édipos. Até então, o único herói cênico foi Dionísio, individualizado em diferentes heróis trágicos. Em contrapartida, o filósofo julga que Eurípides, ao conceber a arte de modo diverso, inaugura outro caminho¹⁸⁹. Este tragediógrafo buscava efetuar o inteligível em cena, a exemplo do homem teórico que “se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria” (ibid., p. 90)¹⁹⁰. Sob a égide da racionalidade, no diagnóstico nietzscheano, o terceiro autor trágico interromperia o desenvolvimento da arte antiga.

O poeta teria afugentando da tragédia a atuação de Apolo e Dionísio¹⁹¹, na medida em que cria o herói não como uma máscara de Dionísio, mas como um indivíduo particular. Segundo Nietzsche (2007), Eurípides seria o primeiro a levar o espectador à cena, ao fazer de seus personagens homens comuns¹⁹², o que daria o cariz antiartístico e antitrágico de sua obra. Como juízes e mestres de sua arte, Nietzsche (2007) assevera que Eurípides considerava apenas dois espectadores, a saber: a ele próprio como pensador, e a Sócrates, os únicos aptos a emitir sentenças sobre as suas peças¹⁹³. Com relação ao primeiro, Nietzsche (2007) chama

¹⁸⁹ Este estudo se propõe a examinar as divergências de Eurípides em relação aos seus predecessores, que causariam o esvaziamento da arte trágica, na ótica de Nietzsche (2007), sem analisar uma tragédia específica. Trata-se de refletir sobre a mentalidade racionalista a que o filósofo atribui ao conjunto da obra de Eurípides, excetuando-se, como se sabe, a sua peça tardia *As bacantes*.

¹⁹⁰ GT, p. 98.

¹⁹¹ Assim Nietzsche acusa Eurípides em seu primeiro livro: “porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofística para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas” (NT, 2007, p. 69); GT, p. 75.

¹⁹² “Antes de Eurípides havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O espectador via neles um passado ideal da helenidade, e, com isso, a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípides o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar” (NIETZSCHE, 2005b, p. 72-73).

¹⁹³ A propósito da afinidade de ideias entre Sócrates e Eurípides, Nietzsche afirma que “convém lembrar que Sócrates, como adversário da arte trágica, se abstinha de freqüentar as representações da tragédia e só se incluía

atenção para o distanciamento do dramaturgo ante sua obra, isto é, à clareza de seu pensar crítico como um estado oposto à metamorfose criativa dos seus antecessores. É, pois, que, refutando a tragédia antiga, Eurípides buscaria uma base racional para as suas composições¹⁹⁴.

Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéicos anteriores à Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides (ibid., p. 70-71)¹⁹⁵.

Tal como o rapsodo, Nietzsche (2007) afirma que o poeta do *epos* dramático não pode amalgamar-se com suas visões, pois ele mira com olhos distantes as imagens diante de si. Nietzsche avalia que Eurípides, ao mesmo tempo em que finca tal distância com sua criação dramática, paradoxalmente se comporta com a ardência de um ator apaixonado, com o “coração pulsante”. Desse modo, ele é um autor híbrido, que se porta como espectador crítico no momento de criar, e como um ator passional ao executar sua obra: ele é ao mesmo tempo “pensador socrático” para projetar o plano dramático e “ator apaixonado” para executá-lo¹⁹⁶. Por esse motivo, o autor de *Medéia* não poderia ser, em qualquer sentido, um artista puro¹⁹⁷.

Assim o drama euripidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco (ibid., p. 78)¹⁹⁸.

Nietzsche (2007) acusa Eurípides de travar uma luta contra as obras de arte de Ésquilo e de Sófocles, não com escritos polêmicos, mas como autor dramático. Para tanto, o dramaturgo teria retirado da tragédia o seu elemento originário dionisíaco. Segundo o

no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípides era apresentada” (NT, 2007, p. 82); GT, p. 89. As datas prováveis de nascimento e morte de Eurípides (485 ou 484 a 406 a.C.) e Sócrates (470 ou 469 a 399 a.C.) não impedem que, de fato, os dois pensadores tenham se conhecido e compartilhado suas ideias em vida. Contudo, o que interessa aqui é compreender antes a mentalidade da cultura socrática na obra de Eurípides, segundo a reflexão nietzscheana de juventude.

¹⁹⁴ “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 de 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 monstruosidades para a simplicidade dos caracteres. Assim, cismando, intranquilo, ficava sentado no teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores” (NT, 2007, p. 75); GT, p. 81.

¹⁹⁵ GT, p. 76.

¹⁹⁶ NT, p. 78; GT, p. 84.

¹⁹⁷ “Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das introvisões apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – [...]” (NT, 2007, p. 78; grifos do autor); GT, p. 84.

¹⁹⁸ GT, p. 84.

filósofo, o terceiro tragediógrafo também foi máscara: porém, a divindade que falava por sua boca não era Dionísio, mas um “demônio de recentíssimo nascimento, chamado *Sócrates*”¹⁹⁹. Feitas essas considerações, Nietzsche examina a tendência socrática com a qual Eurípides venceu a tragédia antiga.

Com efeito, sob as lentes de Nietzsche (2007), Sócrates, enquanto o defensor número um da racionalidade, teria encontrado total ressonância na obra trágica de Eurípides. Numa simbiótica visão de mundo, ambos exerceriam uma influência negativa na civilização helênica, corrompendo os instintos mais nobres dos gregos. Para o conferencista de *Sócrates e a tragédia*, isso fez com que a cultura mais elevada daquele povo se esvaziasse pela necessidade de racionalização da vida. De acordo com Nietzsche (2007), os dois gregos preferiram a tragédia em nome da razão que relega os sentidos, os instintos, as paixões e todos os elementos que as artes têm como substrato e obstam atingir uma verdade racional.

As exigências socráticas de racionalização defenderiam aspectos como a inteligibilidade, a linearidade e a moralização do drama. Consequentemente, as características estéticas de Eurípides a sofrerem as críticas do autor de *A visão dionisíaca do mundo* seriam: a transposição do homem comum para o palco, a elevação do espectador simplório à condição de juiz, a necessidade de a razão guiar dialeticamente a construção das falas, a exigência de inteligibilidade dos diálogos, bem como o uso do prólogo com a função pedagógica de expurgar os elos perdidos e as tensões sem resolução.

A tendência antidionisíaca de Eurípides, na avaliação nietzscheana, fez com que ele se perdesse em uma via naturalista e antiartística, entre “frios pensamentos paradoxais” e “afetos ardentes”²⁰⁰. Sua sentença “tudo deve ser inteligível para ser belo” corresponde à máxima socrática “só o sabedor é virtuoso”²⁰¹. Com essas premissas, Nietzsche (2007) se contrapõe aos produtos estéticos de Eurípides²⁰². De modo inverso ao que ocorria em Ésquilo e Sófocles, o filósofo diz que tudo agora predispõe para a ação, não para o *pathos*.

¹⁹⁹ NT, p. 76; GT, p. 83 (grifo do autor). Nietzsche emprega o termo “Dämon” para se referir a Sileno e a Sócrates. O referido vocábulo deve ser entendido, como observa Guinsburg, “não na acepção corrente entre nós, isto é, de gênio do mal, de diabo, mas no sentido grego de *daimon*, de uma espécie de espírito intermediário entre os mortais e os deuses”. Cf. Guinsburg, “Notas do Tradutor”, Nietzsche, NT, p. 145, nota 32.

²⁰⁰ NT, p. 78; GT, p. 84.

²⁰¹ “‘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 que 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*” (NT, 2007, p. 87); GT, p. 95.

²⁰² Em *Crepúsculo dos ídolos*, diz o filósofo: “– Tento compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos” (NIETZSCHE, 2006, p. 19 [Cap. II, §4]).

Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral. O que nós, em comparação à tragédia sofocliana, costumávamos levar tantas vezes à conta de Eurípides como defeito, é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida inteligência (ibid., p. 78)²⁰³.

Nietzsche (2007) julga que Eurípides se tornara uma máscara de Sócrates por exprimir a dialética sofisticada em seus diálogos. O emprego de meios artísticos distintos em relação aos seus antecessores incitaria um espectador que observa, analisa e interroga²⁰⁴. Ao herói euripídico, psicologicamente traçado, seria dado questionar os deuses, solucionar problemas e até mudar o curso dos acontecimentos²⁰⁵.

[...] vemos em atividade a força desse espírito não dionisíaco, dirigido contra o mito, se voltarmos nossos olhares para a prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico da tragédia a partir de Sófocles. 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 [...] (ibid., p. 104; grifo do autor)²⁰⁶.

As transformações provocadas pelo herói em Ésquilo e Sófocles são tão somente aparências, ou seja, traço ilusório da ação humana. Como foi visto, Nietzsche (2007) não lhes associa ideias como “justiça poética”²⁰⁷, causa e efeito, culpa e castigo, virtude e felicidade. Contrariamente, Eurípides, com o seu herói dialético, desencadearia uma espécie de “suicídio da tragédia”²⁰⁸, porque este possui livre arbítrio, toma as rédeas de seu destino e ganha mérito.

²⁰³ GT, p. 85.

²⁰⁴ Nietzsche alude ao mérito que Eurípides atribui a si mesmo na comédia *As rãs*, de Aristófanes: “No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripídico e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticadas” (NT, 2007, p. 71); GT, p. 77.

²⁰⁵ “Eurípides recria o mito, para destruí-lo, revelando sua descrença na religião, bem como nos valores fundantes da tragédia. ‘O mais trágico de todos os poetas’, conforme palavras de Aristóteles, na *Poética*, é também o que encena o seu fim, confirmando, por outro caminho, o diagnóstico de Nietzsche. Mas é igualmente o que revela os termos de subsistência do gênero, as mesmas apontadas por Aristófanes: uma forte coesão social (entre os gregos sintetizada pela religião e pela *pólis*), um princípio ético a defender, a confiança do autor nas teses que lança no palco” (ZILBERMAN, 1991, p. 59).

²⁰⁶ GT, p. 113.

²⁰⁷ NT, p. 87; GT, p. 95.

²⁰⁸ NT, p. 69; GT, p. 75. A esse respeito, Héctor López indica que “en el capítulo 11 Nietzsche plantea la muerte de la tragedia en la obra de Eurípides según la misma tesis del texto *Sócrates y la tragedia*: Sócrates habría introducido la vida cotidiana del hombre griego en ella, dando lugar a la transformación que hará desembocar la tragedia en la comedia ática nueva. Una novedad con respecto a *Sócrates y la tragedia* en esas páginas del capítulo 11 es la afirmación de que las modificaciones que Eurípides se propuso hacer respecto a las obras de Esquilo y de Sófocles derivaron de su propia experiencia como espectador. Eurípides sería un espectador que estaba en el teatro con la alienante disposición a analizar el arte según el entendimiento. Esta afirmación nietzscheana supone la idea negativa de espectador moderno, que hemos visto desarrollar como centro de su crítica al concepto teatral moderno. Recordemos pues que espectador moderno es el que observa, ve el teatro

Sobretudo, o método racionalista, chamado pelo filósofo de “socratismo estético”²⁰⁹, nutriria uma aversão pelo elemento dionisíaco do coro.

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 (ibid., p. 87-88; grifo do autor)²¹⁰.

O autor de *O nascimento da tragédia* sustenta que, no espetáculo de Eurípides, o espectador já conhece a história por meio do prólogo “antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança [...]” (ibid., p. 79)²¹¹. Nietzsche (2007) entende que esse recurso evita a plena imersão do espectador no sofrimento das personagens²¹² porque impede o efeito da tensão dramática, ao passo que, antes de Eurípides,

A tragédia sofocliana-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo accidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento: um traço em que se comprova essa nobre mestria artística que mascara o *necessariamente* formal e, ao mesmo tempo, o deixa aparecer como accidental. Em todo o caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a história antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para ele perdidos (ibid.)²¹³.

Além disso, o terceiro trágico frequentemente utiliza, no encerramento do drama, o *deus ex machina*²¹⁴, artifício que o permite salvaguardar o futuro de seus heróis diante do público. Para o pensador alemão, esse expediente dramático, por representar uma intervenção inesperada, tomara o lugar do reconforto metafísico. Tratava-se de um meio para distribuir destinos segundo o mérito do indivíduo, como afirma na *Introdução à tragédia de Sófocles*:

haciendo entrar en juego la pasión y el entendimiento, pero sin participar en la obra. Esta crítica a Eurípides sirve a Nietzsche para introducir el motivo principal de la aniquilación de la tragedia presentado en *Sócrates y la tragedia*, motivo que ocupa los dos siguientes capítulos” (LÓPEZ, 2001, p. 264).

²⁰⁹ NT, p. 78; GT, p. 85.

²¹⁰ GT, p. 94-95.

²¹¹ GT, p. 86.

²¹² “Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o *prólogo* em Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que aconteceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta de teatro moderno como leviana renúncia ao efeito da tensão. Se já se sabe tudo o que aconteceu e o que acontecerá, quem vai esperar o fim?” (NIETZSCHE, 2005b, p. 78; grifo do autor).

²¹³ GT, p. 86.

²¹⁴ “O *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. Em certas encenações de tragédias gregas (principalmente de EURÍPIDES), recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, ‘num passe de mágica’, todos os problemas não resolvidos” (PAVIS, 1999, p. 92; grifo do autor).

Por fim, o deus *ex-machina* de 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 no *Prometeu*), mas do bem-estar dos indivíduos. Ponto de vista do racionalismo, também representado por Sócrates (NIETZSCHE, 2006b, p. 93).

Como poeta do socratismo estético, Eurípides seria um eco de conhecimentos conscientes; na ótica do autor de *O nascimento da tragédia*, o dramaturgo “se atreveria a ser o arauto de uma nova forma de criação artística” (NT, 2007, p. 81)²¹⁵. Na medida em que essa luta era dirigida contra o dionisíaco na arte, Nietzsche (2007) reconhece em Sócrates o adversário de Dionísio, aquele que o teria posto em fuga²¹⁶. Conforme sintetiza J. Guinsburg (2007), no artigo “Nietzsche no teatro”, Eurípides desencadeia o processo de esvaziamento da tragédia, na crítica nietzscheana, basicamente por cometer “quatro pecados capitais”, a saber: “a épica desmitificada, o realismo mimético, o socratismo crítico e o otimismo cientificista” (GUINSBURG, 2007, p. 162).

2.3 Nietzsche e Aristóteles na análise da tragédia

As concepções de juventude de Nietzsche interpretam a tragédia como arte essencialmente musical, geradora de uma relação inconsciente com o seu ouvinte pelo *pathos*. O coro, compreendido em suas origens tão só religiosas, é, para o filósofo, célula mãe dessa arte: nada há que lembre outro caráter do coro ou de alguma propensão artística individual. Mesmo o autor trágico não deve ser considerado como indivíduo, mas como quem é arrebatado por impulsos artísticos e se conecta ao fundo criador dionisíaco, em um estado de metamorfose e visões. A centralização da tragédia no efeito do *pathos* e o entendimento do herói como máscara de Dionísio alçam a música e o mito como formas de sabedoria e eximem a tragédia de qualquer noção racional, portanto, de qualquer abordagem instrumental. Aqui a tragédia não é imitação do mundo fenomênico, não tem como núcleo a ação, tampouco efetua uma purificação no indivíduo, e essas premissas confrontariam diretamente Aristóteles.

²¹⁵ GT, p. 87.

²¹⁶ “Estas argumentaciones, que contraponen lo instintivo del arte a la racionalidad modélica de Sócrates, llegan hasta el capítulo 14, y no suponen que Nietzsche haya olvidado el centro de su crítica al teatro, que era rechazar el dialogo. Veremos que resultarán ni más ni menos que el núcleo de su crítica de la cultura. El tema de la muerte de la tragedia deja ver bien claro que Nietzsche no renuncia a defender todas las perspectivas críticas unidas al desarrollo y a la absolutización de su metafísica del artista como creador lírico, sino que las desarrolla y las fortalece” (LÓPEZ, 2001, p. 265).

Em suas preleções do curso *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche (2006b) assinala uma descontinuidade radical entre as tragédias chamadas de “antiga” e “moderna”²¹⁷. Estas denominações partem de dois pontos de vista, absolutamente distintos sobre a tragédia; o primeiro sustentado num sentido puramente estético; e o segundo em um sentido moral. Para o filósofo, este último tem suas raízes na primeira concepção da arte dramática ocidental, vista na *Poética* de Aristóteles²¹⁸, considerada como a fonte teórica das tragédias do destino, cujas noções se ancoram na “justiça poética”²¹⁹, princípio que envolve uma valoração moral.

Partindo de sua concepção de tragédia como obra de arte apolíneo-dionisiaca, o filósofo contestava o pensamento seminal que a considerava como uma poesia imitativa²²⁰. Tal era o conceito aristotélico que conferia à arte trágica uma supremacia em relação às outras artes, superioridade esta atribuída às suas origens, sua constituição, bem como à sua finalidade. Conforme define o pensador alemão, a tragédia é transfiguração, característica que, como se pretende demonstrar, não se liga à ideia de imitação.

Entender a tragédia no pensamento de Nietzsche (2006b) supõe, antes de tudo, questionar as suas tendências modernas e as suas origens clássicas na *Poética* aristotélica. Sobre a comparação nietzscheana entre formas antiga e moderna, indica Ernani Chaves, na apresentação das preleções de Nietzsche: “No seu conjunto, as preleções sobre Sófocles têm

²¹⁷ Por “antigo” e “moderno” este estudo não se refere às acepções balizadas pela periodicidade historiográfica: trata-se de estilos culturais, para o jovem filósofo alemão. Ambos se encontram e se manifestam nos períodos historicamente reconhecidos como antigo e moderno da civilização ocidental. Desse modo, reconhece-se tanto um “moderno” como Eurípides na era da antiguidade quanto um “antigo” como Wagner no tempo de Nietzsche.

²¹⁸ Tendo como base a observação crítica das tragédias, Aristóteles legou a primeira estética da arte dramática ocidental com os seus escritos. Daí afirmar-se que a teoria do teatro essencialmente se inicia com o Estagirita. Conforme assinala Marvin Carlson (1997), os únicos comentários relevantes que ainda restam sobre o teatro antes da *Poética* aristotélica estão nas comédias de Aristófanes e na *República* de Platão (sobretudo no livro X). Em seu minucioso estudo *Aristóteles mimético*, Cláudio Veloso (2004) remete a duas visões da *Poética*, em sua análise, insatisfatórias, que a veem como “obra de ciência produtiva” ou como “obra de lógica”. De sua parte, o estudioso propõe uma terceira colocação, segundo a qual a *Poética*, assim como a *Retórica* de Aristóteles, é uma obra de “ciência teorética”. Com as suas palavras: “*Retórica e Poética* são, antes, obras de ciência teorética, que estudam o princípio de certos produtos, isto é, os seres vivos, em particular, o homem, ou ainda, a sua alma” (VELOSO, 2004, p. 42). O objeto da *Poética* como “ciência teorética” seria então a técnica/composição poética. Na perspectiva desta pesquisa, pretende-se debruçar sobre o *Aristóteles de Nietzsche* e investigar como o pensador alemão interpreta e põe em questão os conceitos do Estagirita. Para tanto, serão adotadas duas traduções da *Poética* de Aristóteles, a saber: a de Eudoro de Souza (Col. Os Pensadores, ed. Nova Cultural, ano 1987); e a de Jaime Bruna (ed. Cultrix, ano 2005).

²¹⁹ NT, p. 87; GT, p. 95. Embora Nietzsche (2006b) associe o procedimento da “justiça poética” ao efeito da catarse aristotélica, é no melodrama canônico (BROOKS, 1995) que se percebe mais explicitamente aquele princípio, que apresenta o mundo em um esquema binário, dividido entre bons e maus, justo e injusto, recompensa e punição etc. A propósito, Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de teatro*, assim conceitua a expressão: “JUSTIÇA POÉTICA – No DRAMA, o sistema de recompensa aos bons e punição aos maus. Trata-se, como se vê, de um princípio que envolve uma valoração moral bem mais próxima do maniqueísmo do MELODRAMA do que da noção de erro como elemento gerador da CATÁSTROFE na TRAGÉDIA grega” (VASCONCELLOS, 2009, p. 138; grifos do autor).

²²⁰ Compreende-se que o vocábulo “imitação” em Aristóteles é bastante amplo, controverso, e, que, por si só, já levanta inúmeras outras discussões acerca de seu sistema filosófico. Entretanto, não é da competência deste estudo discorrer pormenorizadamente sobre esse conceito, mas entender como é analisado na visão nietzscheana.

como fio condutor um tema muito recorrente na época, qual seja, o da comparação entre a tragédia antiga e a moderna”²²¹. No mesmo texto, o referido comentador acrescenta “que esse é o traço que caracteriza, nesse momento, a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna. Tratava-se, em última instância, de apreciar o papel representado pela autoridade de Aristóteles”²²². Visando melhor aclarar esse contraste entre os dois pensadores, será examinada a tragédia segundo Aristóteles (1987; 2005) e as suas distinções em relação às noções nietzscheanas.

No capítulo IV de sua *Poética*, Aristóteles (1987; 2005) analisa o surgimento da poesia, a partir da premissa de que imitar é natural ao homem. Dessa perspectiva, o homem aprende as suas primeiras noções pela imitação, e neste aprendizado se compraz²²³. Para o pensador Estagirita, por meio da imitação, os homens gradativamente deram origem à poesia. Nesse sentido, esta arte tomava diferentes formas, dependendo da índole de seus imitadores. Em vista disso, Aristóteles (2005) julga que os “de mais alto ânimo” passaram a imitar as ações nobres, ao passo que os “de mais baixas inclinações” voltaram-se para as ações ignóbeis, gerando respectivamente a tragédia e a comédia²²⁴. Depara-se, pois, com uma primeira ideia aristotélica referente à inclinação moral de quem cria a obra de arte.

Por sua vez, Nietzsche (2007) sustenta que a tragédia é fecundada por ímpetos artísticos, de forma que essa arte não imita a realidade e nem depende da propensão moral de seu autor. Com efeito, a arte trágica não se volta para o mundo fenomênico, e tampouco tem a ver com meios planejados ou controlados pelo dramaturgo, muito menos com sua tendência individual. Na reflexão nietzscheana, a tragédia brota na medida em que os impulsos apolíneo e dionisíaco se conjugam no artista humano, quando este experimenta adentrar no imo da vida e, como que num sonho, é capaz de recriar em discurso imagístico a dor do Ser primordial. Cada uma das categorias dramáticas – ação, conflito, diálogo, espaço, tempo e personagens –

²²¹ Cf. Chaves, “Nas origens do nascimento da tragédia”, Nietzsche, *Introdução à tragédia de Sófocles*, p. 16.

²²² Cf. Ibid..

²²³ “Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). Cláudio Veloso (2004) afirma que, na medida em que Aristóteles parece definir a poesia como uma imitação, a *Poética* só pode ter por objeto a própria imitação. A seu ver, a imitação não é uma forma de discurso ou de conhecimento intelectual, “mas algo necessário a todo discurso, a todo conhecimento intelectual” (VELOSO, 2004, p. 65). A imitação se coloca como condição a toda e qualquer referência, ela “precede qualquer raciocínio dedutivo, qualquer figura da linguagem, qualquer discurso [...]” (ibid.).

²²⁴ São passagens da *Poética* aristotélica referentes a esse raciocínio: “A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). “Surgidas a tragédia e a comédia, os autores, segundo a inclinação natural, pendiam para esta ou aquela; uns tornaram-se, em lugar de jâmbicos, comediógrafos; outros, em lugar de épicos, trágicos, por serem estes gêneros superiores àqueles e mais estimados” (ibid., p. 23).

possibilitam aparecer com limpidez apolínea a sabedoria que emana da verdade dionisíaca²²⁵.

A esse respeito, Adriana Delbó traz o seguinte esclarecimento:

O artista não é um produto de uma sociedade evoluída e enriquecida de elementos culturais, de descobertas de estratégias e meios artísticos; não é produto cultural adquirido ou planejado e fabricado. Ele é a pura reunião de forças da natureza, ímpetos dionisíacos e apolíneos que, através dele, se transfiguram e ganham no palco a forma de espetáculo trágico (DELBÓ, 2006, p. 127-128).

As ideias nietzscheanas das raízes geradoras da arte trágica constituiriam as bases, por assim dizer, de um confronto com as concepções estéticas da tradição aristotélica. Nietzsche (2007) afirma que, de fato, a arte trágica dos helenos brotou do espírito da música, e esta premissa permitiria “fazer justiça ao sentido originário e tão assombroso do coro”²²⁶. Longe de ver a tragédia como fruto de impulsos artísticos, aquelas concepções acabariam por destituir a dimensão metafísica do coro como única realidade. Com efeito, Nietzsche (2007) se refere ao nascimento da tragédia como uma espécie de “labirinto”²²⁷, cuja compreensão resiste aos caminhos trilhados pela modernidade.

Para investigar o nascimento da tragédia, o filósofo se contrapõe a conhecidas concepções do coro como “representação constitucional do povo”, ou como “um dos atores”; na sua reflexão, o coro não atua face à “região principesca da cena”, como versa a *Poética*²²⁸. “Em *O nascimento da tragédia*, o problema de Aristóteles é ter deixado para a posteridade uma idéia de tragédia em que o papel fundamental do coro satírico, deste elo que Nietzsche assinala entre natureza e cultura, não foi preservado” (DELBÓ, 2006, p. 129). Desse modo,

[...] quanto mais a tragédia deixa de ter no coro o elemento principal, mais ela perde sua essência e seu poder artístico. O problema é que assim ela começa a ganhar relevância, em vista dos meios estratégicos que a ela são agregados. E como nem sequer o mito permanece na tragédia quando a música perde sua centralidade, o elemento dionisíaco do mito também não resiste à perda de relevância da música. Mito e música não são, aos olhos de Nietzsche, simplesmente dois elementos que compõem a tragédia, e que podem permanecer nela de forma independente, como

²²⁵ As “categorias” do texto teatral são analisadas por Massaud Moisés, em seu estudo *A criação literária*. Utiliza-se aqui a mesma terminologia, para se referir aos elementos da dramaturgia, embora de outra perspectiva. Isso porque Moisés considera o teatro como “arte dialógica”, em que aquelas categorias se reduzem ao diálogo: “o teatro reduz tudo ao diálogo: ação, descrição, narração, dissertação, personagens, espaço, tempo etc., são categorias do diálogo, manifestam-se no diálogo e realizam-se pelo diálogo” (MOISÉS, 2007, p. 128). Diferentemente, a presente pesquisa adota a perspectiva de Nietzsche, que compreende o diálogo enquanto um componente apolíneo nascido da música. Esta, e não o diálogo, é a categoria central da tragédia, para o filósofo.

²²⁶ NT, p. 100; GT, p. 109.

²²⁷ NT, p. 48; GT, p. 52.

²²⁸ “O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles. Na maioria dos poetas, as partes cantantes não pertencem à fábula mais do que a uma outra tragédia; por isso, o coro canta interlúdios, adotados a partir de Agatão” (ARISTÓTELES, 2005, p. 39).

notamos em Aristóteles. Eles estão plenamente integrados um ao outro pelo dionisíaco que os constitui, pelo que significam na encenação da tragédia: a dor e o prazer da origem de tudo o que existe transfigurados em arte. O elemento artístico da tragédia se perde porque a transfiguração apolínea que é, para Nietzsche, o mito encenado, não tem mais o que transfigurar quando o elemento dionisíaco se esvai (ibid., p. 126).

Uma concepção estética melhor aquilatada pelo pensador alemão é a de Schiller, que cunhou para o coro a expressão “muralha viva”²²⁹. Nietzsche (2007) concorda que o coro pode ser visto como uma muralha contra o real, na medida em que “retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (ibid., p. 54)²³⁰. Além disso, a asserção schilleriana, aos olhos de Nietzsche (2007), se contrapõe a qualquer naturalismo estético, o que salvaguarda a liberdade do acontecimento teatral²³¹.

Disso se segue que não cabe à tragédia reproduzir a perecível realidade, mas transfigurar a perene criação – a que permanece indestrutível ao longo das civilizações. Segundo o filósofo, uma espécie de consolo aparece no coro satírico, por se tratar de um grupo de seres naturais indestrutíveis, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais. “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, [...]” (ibid., p. 52)²³².

De sua parte, Aristóteles (1987; 2005) concebe a poesia como arte imitativa, cujas espécies se diferem por três aspectos, quais sejam: quanto aos meios com o que imitam, quanto aos objetos imitados, e porque imitam por modos diversos. Os elementos essenciais da arte trágica derivam precisamente dessa classificação²³³. Em relação aos meios, a tragédia efetua a imitação através da elocução e da melopeia, que se expressam de forma alternada²³⁴.

²²⁹ “A introdução do coro seria o último passo, o passo decisivo – e se também servisse apenas para declarar, aberta e sinceramente, guerra ao naturalismo na arte, então ele deveria ser para nós uma *muralha viva* que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética” (SCHILLER, 2004, p. 190; grifo nosso)

²³⁰ GT, p. 58.

²³¹ “O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. No entanto, 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” (NT, 2007, p. 51; grifos do autor); GT, p. 55.

²³² GT, p. 56.

²³³ “Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto. Com efeito, dois elementos são os meios da imitação; um, a maneira, três, o objeto; além desses não há outro. Deles, por assim dizer, todos os poetas se valem, pois todo drama envolve igualmente espetáculo, caráter, fábula, falas, canto e idéias” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

²³⁴ “Artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia dítirâmbica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros” (ibid., p. 20).

Segundo o filósofo grego, a elocução é o enunciado do pensamento por meio da palavra e deve ostentar beleza em seu metro e ritmo. A seu ver, a palavra é um meio de expressão, sem o qual a tragédia não existe, pois é pelo diálogo que o espectador toma conhecimento da ação.

Para Aristóteles (1987; 2005), a música, assim como a palavra, é um meio de imitação e se origina do interior dos versos. Conforme define na *Poética*, a música é um ornamento da tragédia, um componente que a torna mais incrementada em relação à epopeia. Assim ele descreve: “Digo ‘ornamentada’ a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, [...]” (ARISTÓTELES, 1987, p. 205-206; grifo do autor [Cap. VI, §28]). O filósofo vê a melopeia enquanto adorno que singulariza a tragédia e lhe “acresce a intensidade dos prazeres”²³⁵, o que a torna uma estratégia de importante alcance para o efeito trágico.

Além disso, na *Política*, Aristóteles (1997) defende que a música deve ser incluída na educação e no entretenimento. Isso porque a arte dos sons possui as propriedades de ser útil e ao mesmo tempo agradável²³⁶. Desse modo, a música serve a diferentes utilidades: recorre-se às de efeito moral para fins educativos e às de efeito prático e inspiradoras de entusiasmo para audição, quando executadas por outros. Para Aristóteles, as músicas entusiásticas podem estimular distúrbios emocionais e exercer efeito terapêutico:

Esta predisposição a ser afetado pela música, tão intensa em certas pessoas, existe em todas elas, e só difere para menos ou para mais – por exemplo, a piedade, o temor e também o entusiasmo são manifestações dela; de fato, algumas pessoas são muito susceptíveis a estas formas de emoção, e sob a influência da música sacra vemo-las quando ouvem melodias que lhes excitam a alma, lançadas num estado semelhante ao dos doentes que encontram um remédio capaz de livrá-los de seus males; [...] (ibid., p. 284).

A partir dessas noções, é possível destacar algumas características que o Estagirita atribui à música, nas quais consiste a sua utilidade. Esta arte possui, para o autor da *Poética*, uma eficácia singular na educação do indivíduo, pois ao mesmo tempo em que o entretém prazerosamente, é capaz de afetá-lo do ponto de vista moral. Pelos atributos que Aristóteles (1997) lhe dá, a música é capaz, inclusive, de curar, exercendo efeitos terapêuticos de

²³⁵ Leia-se a consideração de Aristóteles sobre a superioridade da tragédia em relação à epopeia, por conter a música e o espetáculo: “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhes são próprios” (ARISTÓTELES, 1987, p. 228-229 [Cap. XXVI, §183]).

²³⁶ “Nossa primeira indagação é se a música não deve ser incluída na educação, ou se deve, e em qual dos três tópicos que já discutimos sua eficácia é maior: na educação, na diversão ou no entretenimento. É necessário inclui-la nos três, e ela parece participar da natureza de todos eles. A diversão visa ao relaxamento, e o relaxamento deve ser forçosamente agradável, pois ele é um remédio para as penas resultantes do esforço; há consenso quanto ao fato de o entretenimento dever ser não somente elevado, mas também agradável, pois estas são duas condições para a felicidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 275).

tranquilizante ou excitante. Entretanto, o pensador grego não relaciona as suas considerações ao potencial da música na tragédia. De fato, ele remete a sensações como piedade, terror, entusiasmo, catarse e até chega a falar em “melodias catárticas”²³⁷, mas não explicita se as qualidades que confere à música na educação de algum modo se atrelam à arte trágica.

No que lhe diz respeito, Nietzsche (2007) observa que a música, muito distante de ornamento, é a única arte capaz de espelhar o dionisíaco sem mediações. A música é o elemento gerador do mito trágico, ou seja, do âmago da música se originam os versos, e não o contrário como afirma Aristóteles (1987; 2005). Na visão nietzscheana, o ditirambo trouxe à baila os componentes apolíneos da tragédia, na medida em que foi capaz de gerar “um novo mundo de símbolos”²³⁸. Além disso, deve-se ressaltar a primazia da música mesmo na tragédia já constituída, pelo efeito preponderante do *pathos*.

Com relação aos objetos imitados, Aristóteles (1987; 2005) sustenta que os poetas imitam homens em ação. A tragédia procura imitar homens melhores do que o são na realidade, portanto “indivíduos de alta índole”, seguindo o exemplo dos “bons retratistas”²³⁹. A propensão ao vício ou à virtude se evidencia pelo caráter da personagem²⁴⁰ que, para corresponder ao ideal de verossimilhança, deve possuir quatro características, que são: “bondade”, “conveniência”, “semelhança” e “coerência”²⁴¹. A propósito, para representar caracteres, a Aristóteles (1987) sempre importam a verossimilhança e a necessidade²⁴².

De acordo com o pensador grego, se os objetos imitados da tragédia são homens em ação, logo, essa arte imita o que pensam esses homens. O pensamento traduz o caráter de quem fala e exprime uma preferência, uma decisão. Consiste em dizer sobre algo e o que a este convém. O pensamento enuncia uma sentença geral, é regulado pela retórica e também

²³⁷ “[...] a mesma sensação devem experimentar as pessoas sobre a influência da piedade e do terror e as outras pessoas emotivas em geral, na proporção em que elas são susceptíveis a tais emoções, e todas devem passar por uma catarse e ter uma sensação agradável de alívio; da mesma forma as melodias catárticas proporcionam um sentimento de prazer sadio aos homens” (ARISTÓTELES, 1997, p. 284).

²³⁸ NT, p. 32; GT, p. 33.

²³⁹ “Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35).

²⁴⁰ Silk e Stern afirmam que a recomendação aristotélica de que os personagens sejam bons, por si só, já moraliza a tragédia: “Aristotle, for instance, moralizes tragedy: except where unavoidable, its characters must be morally good [...]. We do not have to go outside Greek drama (to *Macbeth* or to *Faust*) to query this doctrine. It may be true that the characters of Greek tragedy usually are ‘good’, more or less, and therefore that, if the superficial norms of the genre are to be maintained, they ought to be. But this tendency is not essential” (SILK; STERN, 1984, p. 235-236).

²⁴¹ (ARISTÓTELES, 1987, p. 214 [Cap. XV]).

²⁴² “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (ibid. [§88]).

“inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções [...] e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas” (ibid., p. 218 [Cap. XIX, §112]). Para ele, as personagens adquirem caracteres e pensamentos para efetuar as ações. Os homens são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam, assim, a boa ou a má fortuna resulta da ação realizada. Daí o filósofo definir a tragédia como “imitação de ação” e afirmar que o mito, isto é, a reunião das ações, é o seu núcleo²⁴³.

Aristóteles (1987) enfatiza que o mito deve ser uno para a arte trágica atingir os seus efeitos. A unidade de ação consiste em compor atos em uma relação causal, de modo a “acontecer uma coisa por causa de outra”²⁴⁴. Com efeito, a íntima conexão dos atos deve formar um todo dramático, ou seja, um enredo ligado por início, meio e fim²⁴⁵. Dessa forma, “Sendo trágica (ela põe em jogo o destino), esta ação representada pelos personagens (e não narrada, como na Epopéia) é portanto ‘elevada’. Aristóteles acrescenta que ela é ‘completa’: não se trata de uma sequência fragmentada, mas de uma *totalidade*, uma bela totalidade” (MILLET, 1990, p. 168; grifo do autor).

Para o autor da *Poética*, a “situação trágica por excelência” é a do herói que passa da felicidade para a infelicidade por força de algum erro. Sua falta (*hamartia*) é cometida por ignorância, uma vez que o seu caráter deve tender antes “para melhor”²⁴⁶. O destino trágico deve ser a decorrência de uma falha praticada: esta a situação recomendada aos argumentistas.

²⁴³ “[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa” (ibid., p. 206 [Cap. VI, §32]).

²⁴⁴ “Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (ibid. p. 210 [Cap. X, §59]).

²⁴⁵ A respeito da concepção aristotélica da tragédia e sobre o seu legado à posteridade, Ronaldo de Souza afirma que a “interpretação canônica da tragédia grega, formulada por Aristóteles e reproduzida ao longo dos séculos, concebe o enredo trágico como representação da ação, que se efetua na sucessão de eventos consecutivos, na trama dos acontecimentos, na concatenação dos fatos (*syntaxis ton pragmaton*). Das peripécias e reconhecimentos que se realizam nesta sequência logicamente ordenada resultam o surpreendente, o palpitante, o emocionante, o que normalmente se entende por dramático. De acordo com a explicitação aristotélica do mecanismo estrutural do enredo trágico, que se tornou normativa para a teoria do drama na civilização ocidental, o efeito dramático resulta do encadeamento lógico das ações e das consequências. E todas as teorias dramáticas modernas, que privilegiam a representação paulatina e progressiva de eventos consecutivos ou a causalidade dos acontecimentos, são tributárias da poética aristotélica” (SOUZA, 2001, p. 119).

²⁴⁶ “Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam de grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32). “Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior” (ibid.).

Dessa perspectiva, o que determina a reviravolta dos acontecimentos e a queda do herói é uma ação em que se erra por ignorância, quer dizer, um fato cometido desencadeia o infortúnio²⁴⁷.

De sua parte, Nietzsche (2007), quando isenta o herói de culpa, afirmando que a “criatura nobre não peca”²⁴⁸, de certo modo, chega a se aproximar de Aristóteles (1987; 2005), para quem o herói só erra por desconhecimento, não porque ele é “vil e malvado”²⁴⁹. No entanto, se Estagirita atribui a queda do herói à força de algum erro e o seu sofrimento imerecido, concentrado na ação, desperta, no espectador, afetos capazes de depurá-lo; Nietzsche (2007) entende que a dilaceração sofrida pelo herói decorre de um crime contra a natureza, praticado por excesso: sua destruição é a condição para a vida; seu delito, essencial. Nesse sentido, a crítica nietzscheana ao postulado aristotélico diz respeito à centralidade da tragédia nas ações do herói e ao efeito moral conferido a uma purificação em quem a assiste. Isso o filósofo destaca em suas *preleções sobre Sófocles*, conforme indica Ernani Chaves:

Nas preleções há pelo menos dois aspectos da teoria da tragédia de Aristóteles, que são questionados por Nietzsche desde a Introdução às preleções: um, mais explícito, é a crítica ao conceito de catarse como purificação (*Reinigung*), [...]; o outro, mais implícito, que substitui o conceito de ‘ação’ (*Handlung*), como característico da tragédia, pelo de *pathos*²⁵⁰.

Como foi examinada, a ação para Nietzsche (2007) é transfiguração dionisíaca, não imitação da natureza enquanto espelho da ação humana²⁵¹, como ele vê em Aristóteles. As ações constituem o mito trágico, tido como afiguração apolínea da sabedoria dionisíaca: “ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades [...]”. O artista trágico “cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como ‘imitação da natureza’”

²⁴⁷ A propósito das considerações aristotélicas, contesta Souza: “Não só o drama de Aristóteles não é o drama da tragédia grega, como também o trágico conceituado na *Poética* não é o trágico poematizado por Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O trágico aristotélico é uma catástrofe que resulta de uma ação cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça porque comete um erro (*hamartia*), porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz. Esta concepção do erro trágico decorre do ensinamento de Sócrates, segundo o qual o homem erra por ignorância. A catarse seria, pura e simplesmente, a purgação da ignorância, a passagem da obscuridade para o ilumínio do reconhecimento (*anagnorisis*). Contudo, o trágico da tragédia grega é principalmente ontológico, e não meramente epistemológico. A tragédia não resulta apenas da carência do saber, mas, sobretudo, da excessividade do próprio ser humano” (SOUZA, 2001, p. 122).

²⁴⁸ NT, p. 61; GT, p. 65.

²⁴⁹ Trata-se de uma recomendação para se chegar à “situação trágica por excelência” da *Poética* aristotélica.

²⁵⁰ Cf. Chaves, “Nas origens do nascimento da tragédia”, Nietzsche, *Introdução à tragédia de Sófocles*, p. 20.

²⁵¹ Nota-se que o indivíduo é, para Nietzsche, obra de arte, e nisso ele chega a conceber um sentido de imitação: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho [...]” (NT, 2007, p. 29; grifo do autor); GT, p. 30.

(ibid., p. 129)²⁵². Portanto, o acontecer que arrola frente ao espectador não é uma imagem imita da ou retrato do cotidiano do heleno. A ação é compreendida enquanto visão, enquanto conflito no mundo individualizado do herói, mas cada episódio é, em essência, um símile da verdade dionisíaca. Em seu ápice, a ação é suspensão e, a individualidade, desfeita²⁵³.

No tocante à encenação, Aristóteles (1987; 2005) postula que o modo de imitação da arte trágica se efetua através de atores que agem diretamente (daí a denominação *drama*). Essa maneira de imitar é o espetáculo cênico: “Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, [...]” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206 [Cap. VI, §29]). Para o Estagirita, o espetáculo é um intensificador do efeito trágico, e, com a música, torna a tragédia superior à epopeia.

Contudo, Aristóteles (1987) sustenta que o espetáculo compete mais ao cenógrafo do que ao poeta trágico, e que produzir emoções pela encenação mais depende da coregia²⁵⁴. A seu ver, a tragédia pode se manifestar e atingir seus efeitos até sem representação cênica, pois uma coesão orgânica dos atos é o procedimento preferível para se obter o efeito trágico. “Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede [...]” (ibid., p. 213 [Cap. XIV, §74]). Logo, a arte trágica é, conforme o autor da *Poética*, capaz de produzir seus efeitos tão somente pela escuta ou leitura, sem recorrer a movimentos externos.

Nietzsche (2007), por sua vez, compreende o espetáculo cênico como um mundo onírico de imagens. Ao lado da palavra, a cena é o elemento apolíneo que simboliza visualmente a realidade dionisíaca. O espetáculo nasce do fenômeno da visão e ao espectador possibilita uma contemplação imagética: converter em prazer o horror do fundo dionisíaco²⁵⁵. Se, para Aristóteles (1987; 2005), a tragédia consegue atingir seus efeitos sem a encenação, para Nietzsche (2007), essa arte somente é capaz de alcançar a sua dimensão metafísica por meio da música. Ambos não veem o espetáculo como fator preponderante do efeito trágico, a ele sobrepondo a ação ou a música. Por outro lado, vale distinguir que, se Aristóteles (1987;

²⁵² GT, p. 141.

²⁵³ “O engano de que o heróico é pura beleza, força, luminosidade e sabedoria é desfeito. Eis aí o prazer trágico” (DELBÓ, 2006, p. 138).

²⁵⁴ “O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia” (ARISTÓTELES, 1987, p. 213 [Cap. XIV, §74]).

²⁵⁵ O filósofo assim se refere à constituição dos *Édipos* de Sófocles no capítulo IX de *O nascimento da tragédia*: “a concepção do poeta nada mais é senão aquela imagem luminosa que a natureza saneadora nos antepõe, após um olhar ao nosso abismo” (NT, 2007, p. 62); GT, p. 66.

2005) chega a dispensar a encenação para a tragédia atingir os seus efeitos, para Nietzsche (2007), ela é o componente que dá luz e forma a um conhecimento inacessível de outro modo.

[...] na encenação do mito já não é mais a dor que está em cena sendo imitada; ela já se mostra transfigurada em imagens cuja contemplação é suportável e mesmo prazerosa. A cena trágica é esta transfiguração. O apolíneo transfigura o que no dionisíaco sozinho jamais assumiria uma forma, mesmo transfigurada; portanto, permaneceria puro arrebatamento místico sem criação artística, sem tragédia. (DELBÓ, 2006, p. 138-139).

Aristóteles (2005) defende que a mais bela tragédia é aquela que, composta por uma ação bem estruturada, suscita o temor e a piedade. A piedade ou compaixão é despertada pelo herói que caminha para o infortúnio em virtude da falha trágica; é a emoção sentida pelo espectador perante a personagem que cai na infelicidade. O medo é desencadeado pelos eventos do mito que fazem tremer, ou antes, é o temor que o espectador sente de que tais acontecimentos possam ocorrer com ele, através de uma identificação (MACHADO, 2006). Para o Estagirita, os eventos da tragédia despertam no espectador os sentimentos de temor e piedade ao mesmo tempo em que purificam tais afetos, fenômeno a que chamara catarse. Eis a sua definição clássica de tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) assevera que são as emoções do temor e da piedade que a arte trágica deve despertar no espectador, com a finalidade de purificá-las. Paradoxalmente, ao invés de sofrimento é prazer que o espectador deve sentir²⁵⁶. Isso porque, nessa ótica, cumpre ao poeta trágico produzir o prazer inerente à imitação que desperta a purificação da compaixão e do medo. Nesse sentido, o prazer estético consiste em imitar verossimilmente eventos que suscitem essas emoções. Conforme indica Roberto Machado, a tese aristotélica sugere que

²⁵⁶ A propósito, em seu artigo “Nietzsche and paradox of tragedy”, Amy Price (1998) afirma que a tentativa de se compreender a natureza da tragédia tem se centralizado em torno de se acordar com a ideia de prazer trágico. A seu ver, a noção de catarse em Aristóteles tem sido interpretada como o prazer trágico na calma que segue a excitação forçada e na consequente purgação das emoções socialmente debilitantes da piedade e medo: “The philosophical quest to understand the nature of our response to represented tragedy has, historically, centred around the attempted to come to terms with the oxymoronic idea of ‘tragic pleasure’. Why do we enjoy the dramatic portrayal of vice, deceit, human corruption, and death? Aristotle’s notion of *katharsis* has been interpreted as locating the pleasure of tragic drama in the quiet that follows the forced arousal and subsequent purgation of the socially debilitating emotions of pity and fear” (PRICE, 1998, p. 385).

[...] o prazer próprio da tragédia está ligado aos fatos que suscitam medo e compaixão, sem que essas emoções sejam apresentadas em cena. E talvez esteja sugerindo mais: que a purificação dessas emoções, efeito catártico da tragédia suscitado pelo medo e pela compaixão, substitua o sofrimento pelo prazer (MACHADO, 2006, p. 29).

Nietzsche (2007), de sua parte, discorda que o efeito trágico consiste no fenômeno de suscitar e purgar emoções no espectador, depurando-o eticamente como indivíduo²⁵⁷. Detecta-se, aqui, com uma divergência fundamental entre os pensadores alemão e Estagirita. De fato, a crítica nietzscheana ao autor da *Poética* gravita em torno de uma funcionalidade conferida à tragédia pela “catarse”²⁵⁸, como descarga que purifica o indivíduo para a vida. Uma compreensão instrumental da arte trágica tornaria o espectador incapaz de reconhecer o seu caráter metafísico, concebendo-a em função do que ela oferece a seu mundo fenomênico. Cura, em Nietzsche (2007), se liga à potencialização dos poderes artísticos que propiciam as condições para que a revelação dionisíaca seja suportada, não melhorada, como afirma Delbó:

Demarcar a diferença na forma como é concebido o efeito trágico em Nietzsche e Aristóteles, apesar de toda semelhança entre o *pathos* e a *Kátharsis* da tragédia, exige levar até as últimas consequências a insistência de Nietzsche em retirar dessa arte o poder imitativo e em compreender a música como componente salutar da tragédia, sem considerar que ela efetue melhoramento da alma humana. Assim, reconhecer na música o âmago da tragédia, como o faz Nietzsche, não é somente uma perspectiva diferente da de Aristóteles para quem o mito é a ‘alma da tragédia’ (DELBÓ, 2006, p. 118).

É a relação de inconsciência travada pela música que faz o autor de *O nascimento da tragédia* se contrapor à concepção desta arte enquanto imitação ou correção da realidade; esse pensamento retira a tragédia de qualquer perspectiva utilitária, logo, de qualquer *função*. Nietzsche (2007) não se propõe a conceder uma finalidade a essa arte, atribuindo-lhe efeitos extra-artísticos, mas a vê-la enquanto uma experiência em que o espectador lida com as questões existenciais, mesmo as mais dolorosas, como um partícipe do jogo estético da vida. Não se trata de causar uma descarga de afetos de um indivíduo particular, mas de inebriá-lo, arrebatá-lo simbolicamente ao fundo da existência. Segundo avaliam Silk e Stern (1984), o medo e a piedade que a tragédia suscita no público aristotélico são muito mais modestos do que a sensação que o *pathos* provoca²⁵⁹.

²⁵⁷ À ação Nietzsche propõe o *pathos* como alternativa, conforme narram Silk e Stern: “His *alternative* to *praxis* is the Greek loan-word *pathos*. In the *Poetics* this word refers to a ‘scene of suffering’; in ordinary Greek it means ‘misfortune’, or ‘experience’, or ‘emotion’; and emotion, especially intensity of emotion, is what it signifies in German” (SILK; STERN, 1984, p. 226).

²⁵⁸ NT, p. 47; GT, p. 50 [*Entladung*].

²⁵⁹ “The pity and fear that Aristotelian drama arouses in its sober public is somewhat more modest than the effect of Nietzschean musical tragedy, which ‘stimulates, purifies and discharges the whole life of a ‘people’ (§21).

No efeito do *pathos*, as dores do mito são amplificadas em dimensão metafísica, assim, o trágico do herói, potencializado pela música, reinsere o ouvinte à vida indestrutível. Daí a designação do auditor como “ouvinte estético”²⁶⁰, visto que, graças à música, ele se sente transcender de sua vida fenomênica e, arrebatado por um êxtase, se vê como sátiro. Tomado por essa sensação, o espectador não se purifica diante dos eventos dolorosos que dilaceram o herói, mas antes os reconhece enquanto característicos da existência individual. Pela constituição apolíneo-dionisiaca, a tragédia, aos olhos de Nietzsche (2007), proporciona uma experiência essencialmente comunitária de fusão do indivíduo no coração da natureza. Em vista disso, a arte trágica dos gregos é reconhecida como a atividade que reata os laços de uma cultura; etimologicamente, como o *canto do bode* que restaura a unidade de um povo.

Tragedy, says Aristotle, is an imitation of life (mimesis... *biou*, Ch. 6). Nietzsche's conception of mimesis presupposes Schopenhauer, according to whom art in general tells the tale of ordinary reality, but music points us to a world of higher truth" (SILK; STERN, 1984, p. 235).

²⁶⁰ NT, p. 130; GT, p. 143.

Capítulo III – Desdobramentos no drama alemão

Este capítulo visa estudar a concepção nietzscheana de tragédia em interlocução com três autores germânicos, a saber: Lessing, Schiller e Wagner. Trata-se de investigar como Nietzsche dialoga com o seu próprio espaço, tendo em vista o foco para o qual se volta, afinal, o problema alemão. Examinadas as noções que norteiam a crítica e o elogio do filósofo aos representantes da tragédia grega, busca-se agora situá-las e confrontá-las com os seus conterrâneos, ressaltando-se que a discussão prossegue no contraponto entre instinto e razão. Como primeiro momento dessa análise, far-se-á um debate entre Nietzsche e Lessing, a partir da antinomia trágico *versus* teórico, da qual se insurgem duas ideias opostas de drama. Seguir-se-á um embate do filósofo com Schiller, dada a concepção de tragédia deste como representação da liberdade e daquele como representação do dionisíaco. De modo inverso aos dois estudos anteriores, o último texto pretende discorrer sobre as afinidades entre Nietzsche e Wagner, partindo da expectativa de um renascer da tragédia por meio do mito e da música, enquanto superação do que Nietzsche chama “cultura da ópera”²⁶¹ e fruto do homem teórico.

3.1 Nietzsche e Lessing: conflito entre a visão trágica e a teórica de drama

A concepção de tragédia como obra apolíneo-dionisíaca desencadearia um confronto de Nietzsche com os homens de seu tempo. Em sua reflexão, o filósofo valorizava a atuação de instintos na arte trágica, capaz de atingir as camadas inconscientes do espectador. A seu ver, o artista trágico é compreendido como “homem esteticamente excitável”²⁶², cuja obra excita o ouvinte a uma experiência unicamente estética, de sentido estritamente artístico. O contrário disso ocorre quando o tragediógrafo é entendido como “ser moral”²⁶³ que visa atuar eticamente no espectador como indivíduo, e projeta a sua arte pelo princípio de razão. No primeiro caso, há uma comunhão com o pensamento de Nietzsche; no segundo, adentra-se no que ele chama consideração teórica de mundo. Para ele, este segundo modo repercutiria nas “artes artificializadas”²⁶⁴ da cultura moderna, e, conforme aqui se aventa, as suas críticas não estariam distantes do primeiro grande teórico do drama alemão, Gotthold E. Lessing²⁶⁵.

²⁶¹ NT, p. 110; GT, p. 120.

²⁶² NT, p. 129; GT, p. 142 (a expressão se encontra originalmente no plural).

²⁶³ Ibid. (idem observação acima).

²⁶⁴ NT, p. 131; GT, p. 144 [*erkünstelten Künsten*].

²⁶⁵ As ideias de Lessing serão estudadas a partir de sua *Dramaturgia de Hamburgo* [*Hamburgische Dramaturgie*]. “Trata-se de uma coletânea de 104 partes ou pequenos ensaios, fruto de sua contratação como conselheiro, comentarista, crítico, ou talvez seja melhor dizer dramaturgista, pelo grupo de burgueses que criou o Teatro

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) pouco se pronuncia sobre a obra de Lessing, pois se encontram apenas duas alusões diretas a respeito nas sessões 11 e 15²⁶⁶. Tais passagens forneceriam dados para empreender uma análise entre esses dois pensadores? Sustenta-se aqui uma resposta afirmativa, basicamente por dois motivos: a) o modo como Nietzsche (2007) remete a Lessing, por ele equiparado a Eurípides, como “o mais honrado dos homens teóricos” e coloca em questão o seu “talento crítico” e a sua “busca da verdade”; b) a possibilidade de se entender a contestação de Nietzsche (2007) a Aristóteles, no contexto de sua nação, posto que Lessing foi o seu intérprete emblemático na Alemanha iluminista²⁶⁷.

Todavia, o que se pretende não é, de maneira simplificadora, reproduzir a crítica nietzscheana a Eurípides e a Aristóteles, nem tão somente desdobrá-la para um intelectual da cultura germânica. A reflexão proposta busca compreender de que modo tais características de uma “tendência extra-artística”²⁶⁸ repercutem noutro contexto, precisamente no local de fala do filósofo. Procura-se, nesse sentido, examinar de que modo o ideário daqueles pensadores gregos, segundo a visão nietzscheana, se reconfiguram e como se ajustam no espaço alemão. Veja-se, a seguir, a procedência dessas considerações a fim de sustentar o presente exame.

Sob a égide iluminista, o teatro se tornara uma obra de arte inspirada no princípio de razão, frequentemente com vistas a promover uma discussão moral com o seu apreciador. “Na perspectiva dos filósofos da ilustração, o teatro tem um fundamento pedagógico e ajusta-se bem à condição de fórum de debates, tem direta relação com o político e os rituais da civilidade que marcam a vida urbana” (XAVIER, 2003, p. 67). Com essas premissas, o drama seria entendido como imitação de ação humana²⁶⁹. Abordado sob o plano do conceito, o teatro buscaria suscitar questões, exercendo um papel político para os homens de seu tempo. Segundo o autor de *O drama musical grego*, a experiência puramente estética da arte seria substituída por outra funcional. A tragédia seria criada para um fim – moral, social, político.

Nacional de Hamburgo, o primeiro teatro permanente, ou não-ambulante, alemão, isto é, uma companhia de teatro com local e atores fixos” (MACHADO, 2006, p. 38). Serão utilizadas duas traduções parciais da referida obra, a espanhola, de Feliu Formosa (LESSING, 2004), e a brasileira, de J. Guinsburg (LESSING, 1964).

²⁶⁶ Cap. 11: “Dele [de Eurípides] se poderia dizer que a extraordinária abundância de seu talento crítico, de maneira parecida a de Lessing, se não gerou, pelo menos fecundou continuamente um produtivo impulso artístico secundário” (NT, 2007, p. 74); GT, p. 80. “Por isso Lessing, o mais honrado dos homens teóricos, atreveu-se a declarar que lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para espanto, sim, para desgosto dos cientistas” (NT, 2007, p. 90-91); GT, 99.

²⁶⁷ “Remontando diretamente a Aristóteles, Lessing desvia-se da leitura que os franceses haviam feito da *Poética* e estrutura uma interpretação bastante particular, na qual se percebem as marcas da *Aufklärung*, versão alemã do Iluminismo, apesar dos protestos de fidelidade ao esquema do filósofo grego” (SAADI, 2007, p. 22).

²⁶⁸ NT, p. 110; GT, p. 120. Cf. também nota 15.

²⁶⁹ A propósito, em seu “Laocoonte”, Lessing diz “Objetos que, no todo ou nas partes, se sucedem, denominam-se fundamentalmente ações. Por conseguinte, as ações são os objetos próprios da poesia” (LESSING, 1964, 115).

Nesse sentido, ela devia atuar sobre a consciência do espectador, de certo modo melhorá-lo. Nota-se como Nietzsche (2007) se refere aos estetas modernos em *O nascimento da tragédia*:

Por certo, os nossos estetas nada têm a nos informar acerca desse retorno à pátria primigênia, da aliança fraterna das duas deidades artísticas da tragédia, nem da excitação tanto apolínea quanto dionisíaca do ouvinte, ao passo que não se cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia: essa infatigabilidade faz pensar que eles não são em absoluto homens esteticamente excitáveis e que, ao ouvir a tragédia, devam ser considerados talvez apenas como seres morais (ibid., p. 129)²⁷⁰.

Tradutor de Denis Diderot (1986), e propagador de suas ideias na Alemanha, Lessing (1964; 2004) vê o artista como um ser moral, isto é, como um filósofo no cultivo da virtude²⁷¹. Para o dramaturgo alemão, todos aqueles que se declararam contra a finalidade moral da tragédia não compreenderam Aristóteles. Com esse pensamento, o crítico de Hamburgo defende categoricamente que todos os gêneros de poesia devem nos melhorar, mas cada um com a sua especificidade²⁷²: “o que cada um pode fazer, da forma mais perfeita, sem que aí nenhum outro gênero se lhe possa equiparar, isso somente constitui sua meta essencial” (LESSING, 1964, p. 70). A esse respeito, é esclarecedora a seguinte nota de Anatol Rosenfeld:

Que a poesia deve melhorar-nos era manifesto para a maioria dos expoentes da Ilustração. Para Lessing, era inconcebível uma arte que não tivesse uma função moral e social, por mais mediana que fôsse. Embora atribuísse à arte função mesmo didática, não pensava propriamente numa meta ‘moralizante’, mas num efeito mais indireto: na intensificação da consciência da realidade própria do apreciador²⁷³.

Nesse contexto, Hannah Arendt (1987), no ensaio inicial de sua obra *Homens em tempos sombrios*, profere um discurso sobre a importância política da amizade em Lessing²⁷⁴.

²⁷⁰ GT, p. 141-142.

²⁷¹ Célebre enciclopedista do Iluminismo, Diderot (1986), em suas incursões dramáticas, criticou as rígidas convenções do teatro clássico francês a favor de uma arte que estabelecesse um contato mais verdadeiro com o seu público. É em sua obra *Discurso sobre a poesia dramática* que se encontra a sua análise de cada convenção teatral, com o intuito ético/estético de fazer do poeta um filósofo no cultivo da virtude e de transportar o espectador para o mundo da ficção. Defende a liberdade do gênio e uma incisiva recusa às regras – assentadas em clichês e carimbos – tão em voga na academia francesa. De um lado, a liberdade do poeta, de outro, a comoção do espectador, “eis o marco, origem e meta, para a margem de ação do teatro de Diderot que se prescreveu Natureza e Verdade” (SZONDI, 2004, p. 127; grifos do autor). No prefácio a uma tradução de Diderot, Lessing afirma que o pensador francês “parece ter exercido muito maior influência sobre o teatro alemão do que sobre o de seu próprio povo. Outrossim, a transformação que desejava suscitar no teatro francês era, na prática, muito mais árdua de produzir do que o bem que proporcionou de passagem ao teatro alemão” (LESSING, 1964, p. 104).

²⁷² “Todos os gêneros de poesia nos devem melhorar; é deplorável quando se faz mister demonstrá-lo; todavia, mais deplorável ainda é quando há poetas que até disso duvidam. Mas todos os gêneros não devem melhorar tudo; pelo menos não uma coisa tão bem quanto a outra; [...]” (ibid., p. 70).

²⁷³ Cf. Rosenfeld, Lessing, *De teatro e literatura*, p. 70, nota 21.

²⁷⁴ “Sobre a humanidade em tempos sombrios – reflexões sobre Lessing”, conforme indica a obra, é um discurso proferido por Arendt (1987) durante a aceitação do Prêmio Lessing da Cidade Livre de Hamburgo. No presente estudo, pretende-se associar algumas considerações da filósofa em questão às concepções teatrais de Lessing.

De acordo com a filósofa, a maneira de o autor de *Natã, o sábio* se manter comprometido com o mundo é radicalmente crítica, não vinculada a resultados. No exame arendtiano, a preocupação essencial do dramaturgo era a liberdade: sua mentalidade nunca poderia originar uma visão definida, imune a experiências posteriores²⁷⁵. A filósofa afirma que o pensamento de Lessing não é a manifestação de um único indivíduo – não se trata de um *eu*. “Antes, o indivíduo – que Lessing diria criado para a ação, não para o raciocínio – escolhe tal pensamento porque descobre no pensar um outro modo de se mover em liberdade no mundo” (ibid., p. 18). Assim é que a ideia de amizade em Lessing se volta para a abertura aos outros, uma precondição para que exista humanidade.

Com tais explicações, Arendt (1987) alude ao conceito aristotélico de *philia*, isto é, de amizade entre os cidadãos, como um dos requisitos básicos para o bem-estar cívico²⁷⁶. Segundo a cientista política, a despeito da conceituação moderna, esse conceito entre os gregos consistia no discurso, na troca de conversas e opiniões entre os cidadãos da *polis*²⁷⁷. Desse modo, no discurso se manifestava a característica intrinsecamente humana da amizade e a sua relevância política. “Pois o mundo não é humano simplesmente por ser feito por seres humanos, e nem se torna humano simplesmente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se tornou objeto de discurso” (ibid., p. 31)²⁷⁸. Para a filósofa, Lessing “preocupava-se com o efeito sobre o espectador que, por assim dizer, representa o mundo, ou melhor, aquele espaço mundano que surgiu entre o artista ou o escritor e seus companheiros humanos, como um mundo comum a eles” (ibid., p. 16). Dessa ótica, o que se propõe no teatro é um encontro

²⁷⁵ A respeito da postura de Lessing, assevera Arendt: “Sua atitude em relação ao mundo não era positiva nem negativa, mas radicalmente crítica, e quanto ao âmbito público de sua época, totalmente revolucionária” (ibid., p. 15). “A grandeza de Lessing não consiste meramente na percepção teórica de que não pode existir uma verdade única no mundo humano, mas sim na sua alegria de que realmente ela não exista e, portanto, enquanto os homens existirem, o discurso interminável entre eles nunca cessará. Uma única verdade absoluta, se pudesse existir, seria a morte de todas aquelas discussões onde esse ancestral e mestre de todo o polemismo em língua alemã se sentia tão à vontade e sempre tomava partido com a máxima clareza e definição. E isso teria significado o fim da humanidade” (ibid., p. 33).

²⁷⁶ “Os gregos chamavam essa qualidade humana que se realiza no discurso da amizade de *philanthropia*, ‘amor dos homens’, pois se manifesta numa presteza em partilhar o mundo com outros homens” (ibid., p. 31).

²⁷⁷ “Quando, por exemplo, lemos em Aristóteles que a *philia*, a amizade entre os cidadãos, é um dos requisitos fundamentais para o bem-estar da Cidade, tendemos a achar que ele se referia apenas à ausência de facções e guerra civil. Mas, para os gregos, a essência da amizade consistia no discurso. Sustentavam que apenas o intercâmbio constante de conversas unia os cidadãos numa *polis*. No discurso, tornavam-se manifestas a importância política da amizade e a qualidade humana própria a ela” (ibid.).

²⁷⁸ *Natã, o sábio*, de Lessing é considerado por Arendt como o “drama clássico da amizade”: “Que qualidade humana deve ser sóbria e serena, ao invés de sentimental; que a humanidade se exemplifica não na fraternidade, mas na amizade; que a amizade não é intimamente pessoal, mas faz exigências políticas e preserva a referência ao mundo – tudo isso nos parece ser tão exclusivamente característico da antiguidade grega que até nos surpreendemos ao encontrar traços absolutamente análogos em *Nathan, o Sábio* – que, moderno como é, poderia com alguma justiça ser considerado o drama clássico da amizade” (ibid., p. 31-32).

entre o mundo da realidade e da representação, para se discutirem questões, consoante o modo como Vernant e Vidal-Naquet veem a tragédia grega:

[...] no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 24)²⁷⁹.

Ao se analisar as duas expressões de que Nietzsche (2007) faz uso para se referir a Lessing, quais sejam, “homem teórico” e “busca da verdade”, percebe-se que são premissas perfeitamente conectadas ao ideário do Século das Luzes. Como conceber a obra de arte senão de um ponto de vista racional, quando todo o conhecimento é defendido sob o signo da luz? Como protótipo de Sócrates, o homem teórico de Nietzsche (2007) quer sondar a realidade, rastrear enigmas, solucionar as questões da existência, e, tal como Lessing, buscar a verdade. Nesse sentido, o teatro pode se mostrar pedagogicamente como um meio de incomparável alcance, sobretudo para alguém como o mencionado dramaturgo. De feição iluminista, o seu teatro é crítico, questionador, compromissado ideologicamente com seu tempo, espaço de discussões. Nada mais favorável ao debate, à troca de discursos, à consciência cívica do que esse palco; por outro lado, nada mais extrínseco à arte, na opinião de juventude de Nietzsche.

O quadro histórico e social em que viveu Lessing (1964; 2004) leva a perceber pontos comuns entre as suas ideias e o pensamento da cultura teórica, na visão nietzscheana. O primeiro deles é o fato de se deparar com uma mentalidade iluminista, sustentada no princípio de razão. Tal qual o Eurípides de Nietzsche (2007), Lessing pretende efetuar o inteligível em cena, a partir da transposição do homem comum para o palco. Ele buscaria “justamente criar uma tragédia burguesa nacional, que retratasse a vida real de uma classe em que depositava a sua esperança de um futuro nacional da Alemanha”²⁸⁰; outro aspecto da crítica nietzscheana a se considerar é que os atos morais derivados do homem socrático, como as emoções da compaixão, passam a ser “qualificados como ensináveis”²⁸¹, o que, conforme será visto, ressoaria na visão de Lessing do efeito trágico.

²⁷⁹ Fátima Saadi assim relaciona a estrutura trágica da peça de Lessing *Emília Galotti* e as concepções dos autores de *Mito e tragédia na Grécia antiga*: “A tragédia, segundo a análise aristotélica, mostra, numa ação una e completa, o embate do protagonista com forças que o transcendem. Esse embate é propriamente o cerne da ação trágica, lançada, como explicitam Vernant e Vidal-Naquet, num jogo de linguagem em que o passado mítico e o presente cívico se confrontam, sob os olhares do coro, marca da origem histórica do teatro e de sua inserção no presente da pólis” (SAADI, 2007, p. 25). A propósito, vale transcrever outro trecho dos referidos comentadores, afim ao pensamento de Lessing: “Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopéia, torna-se, no palco do teatro, o objeto de um debate (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 24-25).

²⁸⁰ Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Lessing, *De teatro e literatura*, p. 18.

²⁸¹ NT, p. 92; GT, p. 101 [als lehrbar bezeichnet].

A seu turno, Nietzsche (2007) vê que a tragédia não se aplica a um fim, e nisso está o seu sentido puramente artístico. As questões fundamentais da existência ora transparecem no mundo do palco, ora reverberam do coro satírico, mas elas não surgem na arte trágica para serem desveladas ou corrigidas. Diversamente de uma perspectiva racional, o mito aqui se sobrepõe como forma de conhecimento e não busca solucionar o trágico da vida, até porque o entende como inalterável. Pelas excitações apolíneas e dionisíacas que provoca, a tragédia não nega o lado tenebroso da vida, ao mesmo tempo em que o chama para existir a cada instante. Nem as imagens do mito, nem o *pathos* da música, atuam sobre a consciência do espectador, afetando-o como cidadão. A tragédia estabelece uma relação de inconsciência com ele, donde, mercê do mito, o pessimismo é transfigurado na cena trágica, mercê da música, o mito existe. A propósito, sustenta o filósofo alemão:

Aqui se infiltram, entre a nossa mais alta excitação musical e aquela música, o mito trágico e o herói trágico, no fundo apenas como símiles dos fatos mais universais, de que só a música pode falar por via direta. Como símile, porém, apenas o mito, se o nosso modo de sentir fosse o de seres puramente dionisíacos, permaneceria ao nosso lado, despercebido e ineficaz, e não nos desviaria por um instante sequer de prestarmos ouvido ao eco das *universalia ante rem* [universais anteriores à coisa]. Aqui, no entanto, irrompe a *força apolínea*, dirigida à restauração do indivíduo quase despedaçado, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano [...] (ibid., p. 124; grifo do autor)²⁸².

Nessa visão, a arte trágica exerce um poder curativo e mesmo restaurador, porque se mostra “como uma mediadora entre as qualidades mais fortes e mais fatídicas do povo”²⁸³. Sob tal prisma, a tragédia faz perceber uma relação intrínseca entre natureza e cultura, enquanto uma obra capaz de transfigurar a ferida da existência, sem buscar solucioná-la. Segundo o pensador, esse fato decorre de sua constituição apolíneo-dionisíaca, alicerçada pelos representantes de dois mundos artísticos diferentes, um da criação e outro da destruição. Desconsiderar a natureza mítica da tragédia e compreendê-la como poesia imitativa dotada de uma função é o que teria feito Aristóteles e os seus seguidores, na reflexão nietzscheana.

Estabelecidas as bases que norteiam a crítica do filósofo alemão em relação a Aristóteles²⁸⁴, está-se em condições de adentrar no embate nietzscheano com uma estética desdobrada do Estagirita. Dispensa aqui tecer uma cartografia pormenorizada da releitura da *Poética* desde o Renascimento, a princípio entre os eruditos italianos e, na centúria seguinte, entre os franceses. Fato é que o código aristotélico passou por uma série de filtros, tendo

²⁸² GT, p. 136.

²⁸³ NT, p. 112; GT, p. 134 [als die zwischen den stärksten und an sich verhängnisvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin].

²⁸⁴ Conforme se examinou no cap. II, seção 2.3.

como base diferentes culturas, antes mesmo que chegasse à Alemanha do século XVIII. Na perspectiva deste estudo, pretende-se analisar como Nietzsche (2007) se contrapõe a uma leitura que descaracteriza a força artística da tragédia, sob a esteira aristotélica.

Na análise nietzscheana, a cultura moderna reforçaria as concepções que veem a arte como uma poesia imitativa capaz de predispor o espectador a uma forma de elevação. Assim é que, em sua avaliação, se consagraria, historicamente, uma tendência a empregar “o teatro como uma instituição para a formação moral do povo”²⁸⁵. Com essas considerações, Nietzsche (2007) denuncia o sentido instrumental que Aristóteles legou à arte trágica. Com efeito, o pensador alemão responsabiliza o grego por atribuir efeitos extra-artísticos à tragédia, outorgando-lhe uma interpretação que se estenderia até os estetas modernos:

Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte. Ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo; e com a mesma certeza com que acredito ser, para um número incontável de indivíduos, precisamente esse, e somente esse, o efeito da tragédia, com a mesma clareza se deduz daí que todos eles, junto com os estetas que os interpretam, nada aprenderam da tragédia como suprema *arte* (ibid., p. 129-130; grifo do autor)²⁸⁶.

Ao estudar o efeito da tragédia segundo o Estagirita, Lessing (1964; 2004) refuta o classicismo francês em nome da obra aristotélica, herdado na Alemanha por Gottsched²⁸⁷. De acordo com o dramaturgista [*Dramaturg*]²⁸⁸, as ideias de Aristóteles foram erroneamente

²⁸⁵ NT, p. 131; GT, p. 144 [*das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden*].

²⁸⁶ GT, p. 142.

²⁸⁷ “O fulcro e a meta de Lessing é a luta por um teatro nacional e um teatro burguês, por um teatro dedicado aos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolúvelmente, o progresso da nação; luta pela emancipação nacional que, na situação concreta, forçosamente havia de dirigir-se contra o classicismo francês (e contra Gottsched, seu expoente alemão), por êste representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo” (ROSENFELD, 1968, p. 42). “Continuando a reforma literária de Opitz, Gottsched publicou em 1730 seu “Ensaio de uma Arte Poética Crítica para os Alemães”, em que estabelece um programa de racionalidade, ordem e clareza, tomando por ideal a Antiguidade interpretada conforme critérios franceses, seguindo principalmente Boileau, Corneille e Racine” (ibid., p. 36). “Bom senso, decôro, imitação da *bela* natureza, fantasia contida pela ‘raison’, verossimilhança, as três unidades dramáticas (de lugar, tempo e ação), regularidade, estrutura arquitetônica simétrica e fechada, etc. eram para êle leis de validade absoluta para a tragédia”. Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Lessing, *De teatro e literatura*, p. 15-16; grifo do autor. Na décima sétima carta de sua *Dramaturgia de Hamburgo*, assim Lessing se refere a Gottsched: “‘Ninguém’, dizem os autores da Biblioteca, ‘negará que a cena teatral alemã tem de agradecer grande parte de suas primeiras melhorias ao Sr. Prof. Gottsched’. Eu sou êsse ninguém; eu o nego redondamente. Seria de desejar que o Sr. Gottsched nunca se houvesse imiscuído no teatro. As suas pretensas melhorias concernem ou a pormenores dispensáveis ou são verdadeiras piores” (LESSING, 1964, p. 109).

²⁸⁸ “Convidado por um grupo de atores e empresários, em 1767, para integrar como ‘poeta da casa’ o Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing declinou da proposta, aceitando, no entanto, a função de *Dramaturg*, uma espécie de conselheiro artístico que deveria participar da escolha do repertório, fazer traduções e adaptações de peças, auxiliar na criação de uma estratégia que permitisse cativar público suficiente para garantir a sobrevivência da empreitada e escrever críticas sobre as atividades do Teatro” (SAADI, 2007, p. 17).

traduzidas e interpretadas. “No que concerne, por último, ao fim moral que Aristóteles atribui à tragédia, e que acredita dever incluir na explicação da mesma, é conhecido até que ponto se discutiu sobre isso, particularmente nos tempos mais modernos” (LESSING, 1964, p. 69)²⁸⁹. À imitação mecânica de regras, Lessing (1964; 2004) sobrepõe a função essencial da tragédia na catarse, então relida por ele. A finalidade moral que atribui a este efeito já o deixaria em confronto com Nietzsche desde *O nascimento da tragédia*, conforme assinala Adriana Delbó:

A primeira obra de Nietzsche já o coloca distante dos intérpretes que reconhecem na *kátharsis* um termo moral – como ocorreu desde o primeiro grande teórico do drama na Alemanha, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), ao defender o efeito moral da tragédia em vista da leitura de Aristóteles, para quem o poema suscita a piedade do homem [...]. O reconhecimento do poder da arte para arrebatá-lo o espectador e provocar alterações em suas emoções não significa, em Nietzsche, identificar nela funções sociais, políticas ou morais, como se, por seu poder catártico, ela afirmasse sua importância ao oferecer, ensinar, corrigir ou reforçar *metas educacionais, morais ou políticos* (DELBÓ, 2006, p. 132; grifo nosso)²⁹⁰.

Na compreensão lessingniana, a tragédia deve suscitar compaixão e medo, não compaixão e terror²⁹¹. Nesse particular, Fátima Saadi (2007)²⁹² atribui ao contexto social e político de Lessing a substituição do vocábulo *terror* por *temor*. Em sua análise, enquanto o primeiro apresenta um caráter súbito e inesperado, inerente à vida cortesã e a sua urdidura arbitrária dos fatos, o segundo resulta do encadeamento lógico destes, típico da racionalidade burguesa. Por sua vez, a “valorização da compaixão como paixão trágica por excelência se relaciona à importância atribuída por Lessing à fraternidade, no plano das relações interpessoais, do exercício da vida política, [...]” (ibid., p. 23).

De acordo com Lessing (1964; 2004), o efeito da tragédia só é alcançado em plenitude quando as emoções da compaixão e do medo são despertadas conjuntamente. Pela etimologia da primeira, tem-se o compadecer do espectador ante um sofrimento imerecido, trata-se de coparticipar de uma dor, de um destino, de uma desdita vivida pelo herói trágico; por sua vez, o medo nasce da empatia com o sofrimento de personagens semelhantes ao

²⁸⁹ “O diálogo de Lessing com a tragédia grega, mais explicitamente com a sistematização feita por Aristóteles na *Poética*, precisa ser contextualizado no âmbito de uma luta contra a leitura que o classicismo francês pretendeu impor ao mundo das belas-letas, a partir do século XVII, e que, segundo Lessing, respeitava mais a letra que o espírito da tragédia antiga” (ibid., p. 12).

²⁹⁰ Optou-se por manter a grafia original quanto à concordância dos termos em destaque.

²⁹¹ “Lessing dirige-se contra o ‘terreur’ que se baseia no excesso, no hediondo, transformando o infortúnio das personagens em uma sensação momentânea que, no fundo, pouco afeta o público. Nada de terror ‘ante’ o desastre e sim medo ‘com’ as personagens. O medo nasce da empatia com o sofrimento de personagens semelhantes a nós, burguesas como nós; é, em essência, nada senão ‘a compaixão referida a nós mesmos’. Mas ‘o infortúnio daqueles cujas circunstâncias mais se aproximam das nossas penetrará naturalmente com mais profundidade na nossa alma’”. Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Lessing, *De teatro e literatura*, p. 19-20.

²⁹² Tradutora brasileira da peça de Lessing *Emília Galotti*, editora da revista *Folhetim* e da coleção *Folhetim/Ensaios*. Trabalha como dramaturgista na Companhia Teatro do Pequeno Gesto.

espectador: o medo de que se torne o objeto compadecido, a compaixão referida a ele mesmo. Ademais, o mentor teatral de Hamburgo, em seu Ensaio de 5 de maio de 1767, recomenda que

[...] o teatro deve ser a escola do mundo moral. Os motivos de cada decisão, de cada alteração de ideias e as mínimas opiniões, de acordo com o caráter dado anteriormente, devem ser ponderados e equilibrados com precisão, e nunca deverão produzir mais do que podem de acordo com a mais rigorosa verdade²⁹³.

Portanto, para Lessing (1964), o medo é a compaixão do espectador por si próprio, o temor de que a desventura trágica possa atingi-lo por sua semelhança com o herói. O medo é um instrumento que confere à compaixão a dimensão de um afeto (MACHADO, 2006). Os sentimentos a serem despertados pela tragédia, pois, são vistos por Lessing (1964) de modo integrado: só é compassível o que é temível, ou seja, o temor é um meio que assegura o efeito da compaixão. Dito de outro modo: o espectador se condói de um infortúnio, porque teme que este o acometa, ao se supor no lugar do herói²⁹⁴ – “é temível o que, acontecendo a outro, desperta nossa compaixão; é digno de compaixão tudo o que tememos, se nos ameaça – o que exige a semelhança entre o espectador e o herói” (MACHADO, 2006, p. 40). Logo, o Aristóteles de Lessing (1964) explica o medo e a compaixão um pelo outro:

É nos temível, diz ele [Aristóteles], tudo o que, se tivesse acontecido a outro, ou devesse acontecer, despertaria a nossa compaixão: e consideramos digno de compaixão tudo o que temeríamos, se nos ameaçasse a nós próprios. Não bastasse, portanto, que o infeliz, pelo qual devemos sentir compaixão, não mereça a sua desventura, por mais que a tenha de algum modo atraído por qualquer debilidade; a sua atormentada inocência ou, mais ainda, a sua culpa paga com demasiada dureza, ficam perdidas para nós, ficam incapacitadas de excitar nossa compaixão, quando não vislumbramos a menor possibilidade de que os seus sofrimentos também a nós possam atingir (ibid., p. 58).

Muito distante do objetivo de suscitar afetos purificadores, para Nietzsche (2007), a tragédia é obra de ímpetos artísticos que satisfaz o seu auditor com a exibição de belas formas, ao mesmo tempo em que o faz sentir-se reinserido à essência da vida. Ao mito e à música, o filósofo não associa um sentido moral, mas estados puramente artísticos, em que, simbolicamente, o apolíneo arranca o ser da universalidade e o encanta para a individuação, enquanto o dionisíaco arrebatava-o para o universal.

²⁹³ “[...] el teatro debe ser la escuela del mundo moral. Los móviles de cada decisión, de cada alteración de las ideas y opiniones más mínimas, de conformidad con el carácter previamente dado, deben ser sopesados y equilibrados con exactitud, y jamás deberán producir más que lo que pueden producir de acuerdo con la verdad más rigurosa” (LESSING, 2004, p. 83).

²⁹⁴ Arendt afirma que se a estética de Lessing “considera até o medo como uma variante da piedade, a piedade que sentimos por nós mesmos, isso talvez ocorra porque Lessing está tentando despir o medo de seu caráter escapista, a fim de salvá-lo como paixão, isto é, como uma afecção em que somos afetados por nós mesmos, tal como somos afetados no mundo por outras pessoas. Intimamente ligado a isso está o fato de que, para Lessing, a essência da poesia era a ação [...]” (ARENDR, 1987, p. 16).

O conteúdo do mito trágico é, em primeiro lugar, um acontecimento épico, com a glorificação do herói lutador: de onde, porém, deriva esse traço, em si enigmático, de que o sofrer no destino do herói, as mais dolorosas superações, as mais torturantes contradições dos motivos, em suma, a exemplificação daquela sabedoria de Sileno ou, expresso em termos estéticos, o feio e o desarmônico sejam, em tão incontáveis formas, com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse um prazer superior? (ibid., p. 138)²⁹⁵.

A propósito, o fato de excitar o ouvinte até o “grau dionisíaco”²⁹⁶, exercendo uma espécie de consolo metafísico, não caracteriza uma finalidade, aos olhos de Nietzsche (2007). De sua perspectiva, o sentido restaurador da tragédia não significa que ela foi criada para um fim, mas que ensejava uma experiência de reunificação do indivíduo ao fundo da existência. Nota-se que a tragédia aqui não é menos importante para a vida de um povo por ser destituída de uma funcionalidade, pelo contrário: primeiro porque ela atua como proteção e remédio ante o horrível da existência por suas belas imagens, sem negá-lo e sem buscar corrigi-lo; segundo porque o *pathos* provoca a sensação extasiante de se reinserir à vida indestrutível.

Em *A tragédia grega*, Albin Lesky (2006) sustenta que o que se deve sentir como trágico significa a queda de um mundo de segurança e felicidade para o abismo da desgraça; sob seu ponto de vista, o herói deve se precipitar na queda, movendo-se num enredo de intenso dinamismo. O crítico austríaco destaca dois fatores para a ocorrência do trágico, a saber: a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, pois o caso “deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos” (ibid. p. 33); e a consciência trágica, por meio da qual o herói deve ter ciência de tudo o que sofre, e expressar “em palavras os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam” (ibid., p. 34). Essa consciência é o que possibilita ao espectador ver-se, reconhecer-se, se autoconhecer.

Consoante a essa ideia, Lessing (1964) entende que é fundamental o processo de identificação do espectador com a personagem sofredora. Isto é, o público assiste a circunstâncias que se assemelham às suas, transportando-se para o mundo imaginário da cena. Daí o dramaturgista defender a presença de personagens burguesas, tendo em mira uma plateia que não se identificaria com reis e príncipes recitando em alexandrinos, como no palco aristocrático²⁹⁷. Em sua interpretação de Aristóteles, Lessing (1964) entende que a obra

²⁹⁵ GT, p. 151.

²⁹⁶ NT, p. 59; GT, p. 63.

²⁹⁷ “Los nombres de príncipes y héroes pueden dar pompa y majestad a una pieza teatral; pero en nada contribuyen a la emoción. La adversidad de aquellos cuyas circunstancias tienen con las nuestras la mayor afinidad, debe penetrar lógicamente en nuestras almas con la máxima profundidad; y si sentimos compasión por los reyes, la sentimos porque son seres humanos y no por el hecho de ser reyes. Si su condición confiere a menudo más importancia a sus contratiempos, no por ello los hace más interesantes. Es cierto que pueden involucrar a pueblos enteros; nuestra simpatía reclama, no obstante, um objeto único, y un Estado es un concepto excesivamente abstracto para nuestros sentimientos” (LESSING, 2004, p. 138).

trágica é capaz de alcançar grande verossimilhança quando o autor deixa o infortunado agir e pensar como o espectador, ou como se supõe que ele iria agir e pensar; em suas palavras, o poeta deve pintar o infortunado precisamente com o “nosso feitio e estofo” (ibid., p. 59).

Dessa similitude, origina-se, segundo Aristóteles, o medo de que o nosso destino possa vir a ser facilmente tão similar ao do infeliz quanto nós mesmos nos sentimos semelhantes a êle: e seria êsse o medo que leva à compaixão, por assim dizer, ao amadurecimento (ibid.).

Fundamental ao efeito de identificação é também o fato de o drama presentificar ações. Na octagésima sessão de sua *Dramaturgia*, Lessing (1964; 2004) assevera que a forma dramática é a única em que se pode suscitar a compaixão e o medo, visto que ela é a arte que se dá no instante presente. Na leitura de Lessing (2004), Aristóteles observa que a compaixão exige um mal presente²⁹⁸. Ou seja, não é possível se compadecer por um mal decorrido há tempo ou que se anuncia em um futuro longínquo. Daí a defesa de que se imite a ação como forma dramática, diferentemente do modo como o dramaturgista vê a epopeia. Nesse sentido, Rosenfeld (2004) explica que a ação dramática acontece no agora, e o futuro brota do evolover atual da ação que, em cada representação, se origina pela primeira vez²⁹⁹.

Por seu turno, na concepção de Nietzsche (2007), o mundo do palco, bastante diverso da ideia de imitação de ação, é “objetivação de estados dionisiacos”³⁰⁰. O mito trágico não se assemelha verossimilmente à vida prática, tampouco discute assuntos humanos. Em verdade, nada mais distante da arte apolíneo-dionisiaca do que indivíduos levados à cena. O drama aqui como que reflete o movimento dionisiaco em “ocorrência cênica”³⁰¹, tornando Dionísio sempre aparente na máscara do herói, sem um sentido moral, em um mundo de imagens que torna a revelação dionisiaca suportável.

Por mais violenta que seja a compaixão que nos invade, em certo sentido, no entanto, o compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, como imagem similiforme, nos salva da contemplação imediata da suprema idéia do universo, assim como o pensamento e a palavra nos salvam da efusão irrepresentada do querer inconsciente (ibid., p. 125)³⁰².

²⁹⁸ “Pero hace ya mucho tiempo que Aristóteles decidió hasta qué punto el poeta trágico debe preocupar-se de la verdad histórica; debe hacerlo solo en la medida en que dicha verdad es parecida a un argumento (*Fabel*) bien combinado, al que el artista puede ajustar sus intenciones. De ahí que no necesite una historia por el hecho de que haya ocurrido realmente, sino porque ha ocurrido de tal modo que difícilmente podría idear otra que se adaptase mejor a sus fines presentes” (ibid., p. 162).

²⁹⁹ “Pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre ‘pela primeira vez’. Não é a representação secundária de algo primário. Origina-se, cada vez, em cada representação, ‘pela primeira vez’; não acontece ‘novamente’ o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é ‘original’, *cada réplica nasce agora*, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo” (ROSENFELD, 2004, p. 31; grifos do autor).

³⁰⁰ NT, p. 58; GT, p. 62.

³⁰¹ NT, p. 136; GT, p. 150 [*des scenischen Vorgangs*].

³⁰² GT, p. 136-137.

O espectador de Lessing (1964; 2004) não experimenta uma purgação das paixões vividas pelas personagens, como dizia o expoente do classicismo francês Pierre Corneille³⁰³, e sim como que uma purificação da compaixão e do medo suscitados pelo sofrimento delas. “Pois compaixão e medo são as paixões que, na tragédia, nós sentimos, mas não as personagens atuantes; são as paixões mediante as quais as personagens nos comovem, mas não aquelas mediante as quais atraem sobre si as desventuras” (LESSING, 1964, p. 72). Quer dizer, paixão, desespero, ira, ambição, angústia, cobiça, cada uma das emoções vividas pelas personagens, resulta em sofrimentos que, então, suscitam aqueles afetos em quem assiste³⁰⁴.

Consoante indica Rosenfeld³⁰⁵, a catarse aqui não se relaciona a uma descarga ou eliminação, mas a uma espécie de sublimação do medo e da compaixão, e, com isso, a uma forma de adaptação dessas paixões ao mundo civilizado do burguês. Trata-se de educar afetos, moderar os seus excessos, dentro de uma ética que exalta a ponderação no indivíduo. Em última análise, a purificação trágica significa transformar tais afetos em destreza virtuosa³⁰⁶.

[...] a tragédia, se é que deve transformar a nossa compaixão em virtude, precisa ser capaz de nos depurar de ambos os extremos da compaixão, o que também se refere ao medo. A compaixão trágica não deve, com respeito à compaixão purificar apenas a alma daquele que sente compaixão demais, mas também daquele que a sente de menos. O medo trágico não deve, com respeito ao medo, purificar apenas a alma daquele que não teme nenhum infortúnio, mas também a daquele ao qual todo infortúnio, até o mais remoto, até o mais improvável, deixa a alma angustiada. Do mesmo modo, a compaixão trágica, relativamente ao medo, deve remediar o que é demais e o que é de menos; assim como, por sua vez, o medo trágico no atinente à compaixão (LESSING, 1964, p. 75).

Desse modo, a tragédia, aos olhos de Lessing (1964), aprofunda a compreensão dos homens como seres morais, permitindo-os libertar-se dos chamados sentimentos extremos, efeito que deve provocar no espectador uma meditação sobre o homem e suas vicissitudes. Para o crítico de Hamburgo, essa arte estimularia, no apreciador, uma gradual libertação moral, como elucida Rosenfeld:

³⁰³ “Pensado como paixão amorosa, o *pathos* aristotélico torna-se em Corneille desregramento, uma paixão irracional perigosa ou imoral na medida em que ofusca a razão. [...] não se trata mais de purificar as paixões, mas de se purificar ou, para usar seu termo, se purgar das paixões” (MACHADO, 2006, p. 33).

³⁰⁴ “Êles fazem Aristóteles dizer ‘que a tragédia deve purificar-nos, por meio do terror e da compaixão, dos defeitos das paixões representadas’. Das representadas? Quando o herói, por curiosidade, ou ambição, ou amor, ou ira, se torna infeliz, é então a nossa curiosidade, a nossa ambição, o nosso amor, ou a nossa ira que a tragédia deve purificar? Isso jamais ocorreu a Aristóteles” (LESSING, 1964, p. 69).

³⁰⁵ “A interpretação de Lessing, que fala de uma ‘transformação das paixões em aptidões virtuosas’, embora tenha um cunho moralizante, de conformidade com a ‘Ética’ de Aristóteles – que exalta o termo médio entre os comportamentos extremos (p. ex. a coragem entre a covardia e a temeridade) – visa até certo ponto a uma espécie de sublimação: as paixões (compaixão e medo) são sublimadas, são adaptadas ao mundo civilizado, mas não suspensas ou eliminadas”. Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Lessing, *De teatro e literatura*, p. 21.

³⁰⁶ “Visto que, para dizê-lo concisamente, esta purificação não consiste em nada mais do que na transformação das paixões em qualidades virtuosas, havendo, porém, em cada virtude, segundo o nosso filósofo, de um lado e de outro, um extremo entre o qual esta virtude se situa; [...]” (LESSING, 1964, p. 75).

A comoção produzida pela tragédia, a profunda compaixão pelo outro, refluí sobre nós mesmos como medo, ante a humana condição e suas vicissitudes. Esse medo é, ao mesmo tempo, suscitado e moderado. Assim, *a tragédia amplia, aprofunda e elucida a compreensão da nossa existência de seres morais e faz com que, ao mesmo tempo, vivamos emocionalmente a nossa própria condição*. Produzindo em nós a ilusão (da realidade) e concomitante identificação com o mundo representado – conforme as teses fundamentais de Aristóteles – a tragédia contribui para o nosso amadurecimento e libertação moral (ROSENFELD, 1968, p. 45; grifo nosso).

Para Nietzsche (2007), derivar um fim moral do efeito trágico significa desconsiderar a pureza da arte trágica, isto é, a sua força que se basta enquanto arte. Dessa forma, o autor de *O nascimento da tragédia* defende que esta arte deve conduzir o espectador a uma experiência exclusivamente estética, logo sem qualquer instrumentalidade. Ele contempla o que vê à sua frente, e se inebria pelo que ouve do coro: sem acréscimo moral, experimenta *tão só* estados artísticos – este o efeito trágico, no pensamento nietzscheano.

Quem pretendesse, todavia, defluir o efeito trágico unicamente dessas fontes morais, como era na verdade costume na estética há muito tempo, não poderá crer que haja feito com isso algo pela arte: a qual, em seu domínio, deve antes de tudo exigir pureza. Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão, do medo, do moralmente sublime. Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético? (ibid., p. 139)³⁰⁷.

Assim é que Nietzsche (2007) não associa o prazer da tragédia a um efeito moral. Em nenhum momento as suas concepções artísticas conduzem a um ideal de conscientização e de melhoria do indivíduo. Em verdade, o ouvinte estético toma contato com as questões essenciais da vida pelo *pathos*, que não lhe propõe uma solução para a dor de existir. Não se trata de sublimar afetos, tornar o espectador ponderado, fraterno, mais consciente de si ou mais apto para a sua realidade. O efeito da arte trágica musical não consiste, em suma, em exercer qualquer forma de educação dos afetos de um indivíduo, ainda que de modo indireto.

Nietzsche (2007) sintetiza a experiência do espectador em duas esferas: como *vedor*, que contempla o mundo do palco à sua frente e assiste aos episódios do mito que culminam com a dilaceração do herói; como *ouvinte* que, por meio da música, é arrebatado ao fundo criador dionisíaco – experiência que o reinsere simbolicamente ao núcleo da existência. A experiência musical torna o espectador partícipe de uma multidão enfeitada – a que o filósofo designa como “massa dionisíaca”³⁰⁸. A cada sonância mágica entoada pelo coro satírico, ele vivencia o *pathos*, no qual se junta aos seus pares e se reconcilia com a natureza.

³⁰⁷ GT, p. 152.

³⁰⁸ NT, p. 56; GT, p. 60.

Segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, o espectador se desfaz de sua condição civil e capta pela sua audição que a dilaceração do herói pressagia o seu retorno ao Ser primordial. Como vedor, ele contempla a vida em imagens; como ouvinte, ele adentra no fundamento da vida, eis o efeito da tragédia na reflexão nietzscheana, que não se coloca a serviço de um fim.

3.2. Nietzsche e Schiller: interlocuções com as “expressões da liberdade”

Um estudo que se propõe a investigar as relações de Nietzsche com o moderno teatro alemão não poderia prescindir do nome de Friedrich Schiller³⁰⁹. Isso não apenas porque se trata de um dos expoentes teatrais mais representativos da literatura e da estética alemãs³¹⁰, como também por ser uma das referências mais frequentes de *O nascimento da tragédia*³¹¹. De acordo com o que será visto, várias características já examinadas anteriormente em outros pensadores ressoam no dramaturgo, contudo se deve salientar que elas adquirem cor própria em seu ideário. Aqui se refere a alguém mais próximo a Nietzsche, cujas concepções transitam entre pensar classicamente a tragédia como poesia dramática e os novos olhares projetados sobre essa arte, no sentido de vê-la como expressão do trágico.

Machado (2006) situa Schiller em um espaço de fronteira entre os representantes da poética da tragédia e da filosofia do trágico. Com efeito, se por um lado, Schiller dá sequência à tradição de se discutir a tragédia como literatura dramática, por outro, ele seria o primeiro a concebê-la a partir de uma contradição de princípios, lançando a pedra fundamental de uma filosofia do trágico. O esteta foi o primeiro a definir a tragédia através de uma dualidade de princípios, com a antinomia sensível *versus* suprasensível, trajetória da qual Nietzsche será seguidor, ao pensar essa arte por meio das divindades Apolo e Dionísio.

³⁰⁹ O pensamento de Schiller será estudado a partir de seus escritos publicados nas seguintes obras: *Cartas sobre a educação estética da humanidade* (SCHILLER, 1991); *Teoria da tragédia* (SCHILLER, 1991b); *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico* (SCHILLER, 2011); e com menor frequência: *Poesia ingênua e sentimental* (SCHILLER, 1991c); *A noiva de Messina* (SCHILLER, 2004); e *Kallias ou Sobre a beleza* (SCHILLER, 2002).

³¹⁰ A seu respeito informa Rosenfeld: “Ligado desde a sua juventude – desde o imenso êxito de seus “*Os Bandoleiros*” (1782) – à vida teatral da Alemanha, Friedrich Schiller não podia deixar de interessar-se vivamente pela teoria do drama. As suas especulações estéticas, inspiradas principalmente por Kant, forçosamente haveriam de associar-se a problemas do teatro, da arte poética e da teoria da literatura, uma vez que era, antes de tudo, um dramaturgo e poeta. De certo modo, é a partir de suas preocupações de homem de teatro e escritor criativo que se lançou às cogitações mais gerais da estética filosófica” Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Teoria da tragédia*, p. 7.

³¹¹ As remissões a Schiller se encontram em inúmeras passagens do primeiro livro de Nietzsche, direta ou indiretamente. Algumas dizem respeito a obras e expressões schillerianas, tais como, ao hino “*À alegria*”, à locução “estado de ânimo musical” [*musikalische Stimmung*], ao coro segundo o prefácio de Schiller à *Noiva de Messina*, visto “como uma muralha viva” [*als eine lebendige Mauer betrachtete*], bem como ao estilo musical “tendência idílica da ópera”. Tais expressões se localizam respectivamente nas páginas: NT, p. 29, p. 40, p. 50-51 e p. 113; GT, p. 30, p. 43, p. 54 e p. 124. As outras alusões a Schiller identificadas em *O nascimento da tragédia* se voltam mais diretamente à presente análise, e serão transcritas e comentadas ao longo deste texto.

Em verdade, ao se aproximar das ideias de Schiller, é possível identificar vários pontos comuns entre o seu pensamento e o do jovem Nietzsche³¹². Ambos questionam incisivamente a artificialidade do homem moderno por se encontrar dissociado da natureza; em suas *Cartas*, Schiller (1991) chamara a cultura moderna de “fragmentada e alienante”³¹³. Os dois pensadores alemães exortam a inspiração em uma espécie de pureza dos gregos. Schiller (1991) avalia que os poetas sentimentais modernos, separados da natureza, aspiram à unidade perdida na qual os gregos viviam³¹⁴. É que estes se encontravam em harmonia com a natureza: sua poesia é ingênua por resultar de um impulso³¹⁵.

Logo, é possível elencar nítidas convergências entre Schiller e o pensamento nietzscheano de juventude. Porém, se Nietzsche e Schiller comungam tantas ideias, onde se iniciam as suas divergências? Poderia se afirmar que, a despeito de afinidades críticas, da inspiração comum nos gregos e do pensamento por categorias semelhantes, os princípios de significação e de valoração da obra de arte se apresentam radicalmente distintos: no primeiro, eles são tão só estéticos; no segundo, tais princípios refletiriam o ideal socrático, pois, segundo Rosenfeld: “seu pensamento estético, visando no fundo ao autoconhecimento, é uma verdadeira indagação socrática. É expressão do anseio de elucidar o próprio ser, [...]”³¹⁶. Distinguindo os dois pensadores, sustenta Nicholas Martin, no livro *Nietzsche and Schiller*:

Schiller, por outro lado, não está disposto a admitir que há impulsos ou estados de espírito que não podem responder à harmonização da beleza. [...]. Ao contrário de

³¹² Em seu livro *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*, Nicholas Martin fornece um estudo detalhado a respeito. Em sua investigação, ele pretende demonstrar que é possível estabelecer vários paralelos de método, argumento e estilo, entre as obras *Die Geburt der Tragödie* e *Ästhetische Briefe*, de Nietzsche e Schiller, respectivamente. O pesquisador sustenta que os dois pensadores concebem estratégias muito semelhantes, no sentido de exporem prescrições estéticas para uma “cultura doente”. Para ambos, a arte é a atividade capaz de promover a vitalidade e a integridade cultural de um povo: “Both *Die Geburt der Tragödie* and the *Ästhetische Briefe* set out aesthetic prescriptions for a diseased culture. Art is deemed capable, by virtue of its timeless and incorruptible properties, of reforming the individual psyche, and by extension of promoting cultural integrity and vitality” (MARTIN, 1996, p. 9).

³¹³ Como, por exemplo, na 6ª Carta de suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, em que Schiller (1991) trata do ideal do homem grego, íntegro, em unidade com a natureza, por um lado; e da fragmentação do homem moderno e alienado, por outro. A crítica é central em sua obra *Poesia ingênua e sentimental*.

³¹⁴ O retorno à natureza em Schiller, conforme esclarece Anatol Rosenfeld, “já não se refere à mesma natureza original, visto que no caminho foram percorridas todas as fases da consciência. Já não se trata daquela natureza com que o homem físico começa e sim daquela com que o homem moral termina. Assim, o que Schiller almeja, nesta utopia estética, é um novo ‘estado natural’ em que todavia todo o desenvolvimento espiritual e moral esteja contido”. Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 26.

³¹⁵ “Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia. Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos *ingênuos* ou aos *sentimentais*, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes” (SCHILLER, 1991c, p. 57; grifos do autor). “O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo caso, o poeta sentimental” (ibid., p. 60; grifos do autor).

³¹⁶ Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 7.

Nietzsche, ele considera a estética de modo abrangente, em vez de excluir os aspectos morais, intelectuais e científicos da atividade humana³¹⁷.

Nesse sentido, primeiramente, deve-se perceber que Nietzsche (2007) sempre se volta para Schiller na referência aos estetas alemães que se esforçaram por aprender com os gregos, mas que não conseguiram adentrar em sua essência, como se vê nestas passagens: “à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura”³¹⁸; afirmando a seguir: “tampouco aqueles lutadores conseguiram penetrar no âmago do ser helênico nem estabelecer uma duradoura união amorosa entre a cultura alemã e a helênica” (ibid., p. 118)³¹⁹. De modo análogo, remonta no mesmo capítulo: “Se heróis como Schiller e Goethe não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica” (ibid., p. 119)³²⁰. Nietzsche (2007) admite o empenho de tais homens que se inspiraram na cultura grega para formular suas concepções estéticas, sem, no entanto, deixar de criticar os caminhos tomados.

Com esse pensamento, Nietzsche (2007) questiona o modo de se olhar para os gregos endossado pela modernidade, cujos princípios de serenidade e jovialidade, tal como vistos por Winckelmann, seriam as suas balizas artísticas³²¹. No caso de Schiller, o filósofo alude à *Poesia ingênua e sentimental*³²², de cujo termo “ingênuo” [*naïf*] deriva expressões como: “o ingênuo na arte”, “ingenuidade homérica”, “artista ingênuo”, “obra ingênua”, “esplendor ingênuo”, “o tipo do artista *naïf*, apolíneo” e “apreciação ingênua do povo”³²³. “Aqui é preciso declarar que essa harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, sim, essa unidade do ser humano com a natureza, para a qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf*, não é de modo algum um estado tão simples” (ibid., p. 35)³²⁴. Feitas essas considerações, cumpre investigar as implicâncias do “ingênuo” de Schiller na arte para Nietzsche.

³¹⁷ “Schiller, on the other hand, is reluctant to admit that there are impulses or states of mind which cannot respond to the harmonizing of beauty. [...]. Unlike Nietzsche, he regards the aesthetic as encompassing, rather than excluding the moral, intellectual, and scientific aspects of human activity” (MARTIN, 1996, p. 34-35).

³¹⁸ NT, p. 118; GT, p. 129.

³¹⁹ GT, p. 129.

³²⁰ GT, p. 131.

³²¹ Nicholas Martin explica que a concepção da Grécia antiga estabelece um abismo entre Schiller e Nietzsche, apesar de ambos terem como ponto em comum a exaltação àquela cultura. Nietzsche até teria aceitado o ideal de serenidade dos gregos, sem, no entanto, considerá-lo de modo unilateral: “Only the importance of antiquity is indisputably common to both writers. Nietzsche’s conception of ancient Greece was genuinely original and immediately establishes a gulf between him and Schiller. Like the majority of German Hellenists before him, Nietzsche accepted the serenity (*Heiterkeit*) of the Greek Golden Age. Unlike any of them, however, with the important exception of Hölderlin, Nietzsche did not accept this serenity at face value. He does not doubt that the Greek character was serene, but disputes that this serenity was of untroubled origin. He emphatically rejects the received view that the ancient Greeks were a race of carefree Olympians” (MARTIN, 1996, p. 36).

³²² [*Über naive und sentimentalische Dichtung*].

³²³ NT, p. 35-45; GT: p. 37-48.

³²⁴ GT, p. 37.

Nos capítulos 3 e 4 de *O nascimento da tragédia*, o pensador vai tratar da “ingenuidade grega” e do “artista ingênuo”. Em tais passagens, Nietzsche (2007) relaciona o “ingênuo na arte” ao que seria o “supremo efeito da cultura apolínea” – trata-se de obter vitória sobre uma horrível consideração de mundo³²⁵, de que Homero é visto como precursor: “A ‘ingenuidade’ homérica só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea: é essa uma ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão frequentemente emprega” (ibid., p. 35)³²⁶. O problema é que, na visão nietzscheana, o impulso apolíneo encobre um substrato de sofrimento que é revelado apenas pelo dionisíaco. Daí uma arte unilateralmente apolínea, como as artes plásticas ou a obra de Homero, fazer triunfar o indivíduo, sem abarcar a vida em sua essência.

Em suas considerações, Nietzsche sustenta que “o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas ‘aparência da aparência’” (ibid., p. 36-37; grifo do autor)³²⁷. Desse modo, ele identifica o mérito dessa arte no sentido de uma afirmação exterior da existência, porém, observa que o “esplendor ingênuo” foi “engolido pela torrente invasora do dionisíaco” (ibid., p. 39)³²⁸, na medida em que esta arrebatava aquele. Como fruto daqueles choques e reconciliações, nasceria a tragédia, cuja constituição permitiu contemplar a manifestação exterior da vida, sem, que, todavia, o indivíduo triunfasse na aparência.

De fato, a arte apolíneo-dionisíaca, com a força de sua imagem, também desperta um intenso prazer pela aparência, mas simultaneamente provoca um prazer ainda maior com o aniquilamento do mundo visível, pois no “efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância” (ibid., p. 127)³²⁹. No clímax da tragédia, o engano apolíneo é rompido. De outra parte, alvo diverso tem o artista plástico: “aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza” (ibid., p. 99)³³⁰. A questão é que, aos olhos de Nietzsche (2007), a tragédia moderna seria concebida ao modo do criador plástico, donde não é possível derivar o trágico:

³²⁵ “Onde quer que deparemos com o ‘ingênuo’ na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo [*Weltbetrachtung*] e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento” (NT, 2007, p. 35; grifo do autor); GT, p. 37.

³²⁶ GT, p. 37.

³²⁷ GT, p. 39.

³²⁸ GT, p. 41.

³²⁹ GT, p. 139.

³³⁰ GT, p. 108.

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 compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo (ibid.).

Vista tão só pela aparência e beleza, a arte trágica exhibe “o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo” e “a vitória dos bons e nobres princípios”³³¹. Na verdade, o filósofo parece privilegiar o nome de Schiller para apontar as fontes morais do prazer trágico, não apenas por suas alusões diretas ao autor de *Poesia ingênua e sentimental*, como também por aludir ao conceito de beleza, pelo qual ele ficou historicamente conhecido. Nesse sentido, outra categoria fundamental para Schiller que o filósofo menciona é o sublime. Entretanto, tais categorias, sempre atreladas a uma significação moral, não seriam parâmetros para julgar os movimentos musicais da tragédia, segundo Nietzsche:

Que espetáculo é o de nossos estetas, quando agora, com a rede de uma de suas próprias ‘belezas’, tentam golpear e agarrar o gênio da música a revirar-se diante deles com uma força de vida incompreensível, sob movimentos que não querem ser julgados, nem em termos da beleza eterna nem tampouco do sublime (ibid., p. 116)³³².

Conforme se verá, aqui se chega a um pensamento que, sob o olhar de Nietzsche (2007), talvez seja o que mais empenhadamente defendeu um efeito moral à arte, a tal ponto de conceber o teatro como instituto moral. É, pois, que, em suas aspirações de juventude, o ideal pedagógico de Schiller recebia uma tentativa efetiva de sistematização e de enquadramento institucional³³³. No diagnóstico nietzscheano, essa tendência é o resquício de uma cultura ultrapassada, reflexo das artes extenuadas de seu tempo. Assim o filósofo acusa o “chamado à ordem moral do mundo”³³⁴, estranho aos propósitos unicamente artísticos:

Todavia, aqui sobreveio o que desde sempre sobrevinha em todas as artes artificializadas, uma depravação impetuosamente rápida dessas tendências, de modo que, por exemplo, a tendência a empregar o teatro como uma instituição para a formação moral do povo, que no tempo de Schiller foi tomada a sério, já é contada entre as incríveis antigüidades de uma cultura superada (ibid., p. 131)³³⁵.

³³¹ NT, p. 130; GT, p. 142.

³³² GT, p. 127.

³³³ A esse respeito, J. Guinsburg observa que a “função moral do teatro preocupa tanto Diderot quanto Lessing, constituindo no primeiro um dos eixos de seu ‘drama burguês’, e no segundo, um foco de seu trabalho de dramaturgo e crítico, mas é com Schiller que a questão será objeto de uma teorização sistemática e de uma tentativa de enquadramento institucional”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 151, nota 102.

³³⁴ NT, p. 131; GT, p. 144 [*der Anruf der sittlichen Weltordnung*].

³³⁵ GT, p. 144.

Em seu artigo “O Teatro considerado como instituição moral”, Schiller sustenta a tese de que: “O teatro, mais do que qualquer outra instituição pública do Estado, é uma escola da sapiência prática, um guia para a vida da comunidade, uma chave infalível para as mais recônditas portas da alma humana” (SCHILLER, 1991b, p. 39). Nesse ensaio de juventude, o poeta traz a seguinte definição:

O teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo. Quando a mágoa corrói o nosso coração, quando uma triste disposição de espírito envenena as nossas horas de solidão, quando nos enoja tanto o mundo como os afazeres, quando pesos mil oprimem a nossa alma e a nossa sensibilidade ameaça sufocar-se sob os quefazeres da profissão – recebe-nos o teatro, e entramos a fantasiar para nós, nesse mundo artificial, o mundo real que cede ao sonho. Retornamos a nós mesmos (ibid., p. 46).

É importante, contudo, ressaltar que aquele tom panfletário de Schiller (1991b), faz parte de suas primeiras especulações estéticas, de um militante radicalmente engajado³³⁶. Em seus escritos subsequentes, o dramaturgo já não atribui um caráter instrumental ao teatro, chegando a proposições, aliás, que defenderiam a plena autonomia da arte. O problema para Nietzsche (2007) é que, ainda assim, tais concepções reservariam à arte importante função educativa, embora de modo mediado. Ou seja, Schiller relaciona valores estéticos e valores morais, a fim de garantir a autonomia das duas instâncias, sem com isso negar a sua ligação. Nesse sentido, Rosenfeld esclarece o que se segue:

Nos escritos schillerianos sobre a tragédia torna-se central um problema que não é aristotélico e sim tipicamente kantiano: a tentativa de determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível, garantindo à arte plena autonomia e mostrando, ao mesmo tempo, o acordo mais fundamental particularmente entre as esferas estética e moral³³⁷.

O dramaturgo, na reflexão de Nietzsche (2007), não subordina a sua obra a uma finalidade, nem mesmo a relaciona de algum modo com um sentido moral³³⁸. Primeiramente porque ele é movido por impulsos artísticos que, como indica o filósofo em *O nascimento da*

³³⁶ O seu escrito “O Teatro considerado como instituição moral” resulta de uma conferência proferida em 1784, sob o título “Qual poderá ser o efeito de um teatro bom e permanente?”. Em seus artigos subsequentes, como “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, Schiller dirige-se contra as opiniões que ele mesmo defendeu, buscando afirmar a autonomia dos valores estéticos, mas sem deixar de relacioná-los com os morais.

³³⁷ Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 9.

³³⁸ Em vista disso, Nicholas Martin afirma que a atitude de Nietzsche em relação à obra de Schiller é complexa, ao respeitar a sua teoria do ingênuo e do sentimental, por um lado; e ao impacientar-se com as implicações morais que os seus dramas supõem, por outro: “His attitude to Schiller’s works is more complex. While he had great respect for the theory of the naïve and the sentimental, he had no patience with the supposed moral implications of Schiller’s dramas” (MARTIN, 1996, p. 44).

tragédia, independem de sua “altitude intelectual” e “educação artística”³³⁹. Para Nietzsche (2007), “todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório”³⁴⁰. Logo, a obra trágica não é criada em função da subjetividade de seu autor e por isso mesmo não se encontra à mercê de sua inteligência, ou de qualquer outra função mental humana. Movido por uma dúplici disposição, como que entre a embriaguez e o sonho, o artista trágico se conecta ao fundo da existência, ao mesmo tempo em que projeta essa vivência em visões.

Não se trata, na visão de Nietzsche (2007), de desvelar o indivíduo, produzir no palco ensinamentos, fazer o espectador se autoconhecer ou, de alguma maneira, se melhorar. Não há dúvida de que, tal qual em Schiller, a tragédia para ele também é uma experiência comunitária, que possibilita lidar prazerosamente com os problemas vitais mais dolorosos. Entretanto, na concepção nietzscheana, isso não implica em reconhecer uma finalidade moral no teatro, como se a arte fosse uma escola de virtude, senão a instituição formadora do povo³⁴¹. “Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, 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, [...]” (ibid., p. 44)³⁴².

As noções poetológicas de Schiller viriam à tona efetivamente em seus últimos anos, nas correspondências com Goethe, quando teve contato com a *Poética* de Aristóteles. Suas concepções literárias sobre a arte trágica não fornecem maiores indicadores de seu pensamento acerca do trágico (MACHADO, 2006)³⁴³. Para melhor compreender a natureza do trágico em Schiller, bem como suas relações entre arte e moral, é necessário antes analisar duas categorias essenciais em seu pensamento, como já mencionadas: o belo e o sublime; ambas se originam dos instrumentos conceituais de Kant e são representações da liberdade. Em vista disso, para se aproximar da concepção schilleriana que orienta este estudo, é preciso ater-se brevemente à antinomia em que se baseia³⁴⁴. Para tanto, embora não seja da competência desta pesquisa examinar o sistema kantiano, cabe esboçar alguns de seus traços.

³³⁹ NT, p. 29; GT, p. 30.

³⁴⁰ NT, p. 44; GT, p. 47.

³⁴¹ Em seu artigo “O teatro como instituição moral”, defende o dramaturgo: “Eis quão grande e vário é o mérito de nossos melhores palcos no que respeita à formação moral; não menos que lhe pertence no que concerne a todo esclarecimento da razão. Porque justamente aí, nessa elevada esfera, e só aí, é que a inteligência superior e o inflamado patriota aprende a usá-la inteiramente” (SCHILLER, 1991b, p. 42).

³⁴² GT, p. 47.

³⁴³ Ainda assim, é possível estabelecer relações entre as suas concepções sobre o trágico e a poética da tragédia a partir do efeito da compaixão, conforme será examinado mais adiante.

³⁴⁴ “É do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant – principalmente sua ética, considerada como uma filosofia da liberdade, e sua estética, no que diz respeito à teoria do juízo sobre o sublime – que nasce a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia” (MACHADO, 2006, p. 54).

3.2.1 Interlocuções com o belo

Na filosofia transcendental de Kant, o mundo ameaça fragmentar-se na oposição entre o reino da natureza e o reino moral³⁴⁵. No primeiro, domina a determinação causal, mecânica, da qual o homem faz parte enquanto ser físico, joguete de seus próprios instintos. Todavia, o homem é, simultaneamente, parte do reino moral, em que determina o imperativo moral (determinação da liberdade). Ambos os reinos parecem excluir-se reciprocamente, assim como as duas razões – a teórica e a prática. Apesar disso, não é possível admitir esta oposição, uma vez que a razão humana é uma só e, portanto, deve constituir-se como uma totalidade. Deveria, pois, haver uma função mediadora entre os opostos, um elo entre a natureza e a liberdade, entre a determinação causal e a moral, entre o entendimento e a razão.

Entre a função teórica do intelecto e a função prática da razão, Kant concebe uma terceira função, aquela que constituiria o gosto estético. Esta função não pode se reduzir ao conhecimento lógico-científico, tampouco à razão enquanto determinadora do imperativo moral. O professor de Königsberg, em *Crítica do juízo*, sua obra que mais inspirou Schiller³⁴⁶, definiu com precisão a autonomia do jogo estético e de seus objetos, distinguindo-os, de um lado, do conhecimento e do julgar lógicos e, de outro, do aprovar moral. Trata-se, para Kant (2002), de um “sentido comum” a ambas as funções, em que a sensibilidade e a imaginação entram em um jogo harmônico, sem o recurso a conceitos. É, pois que, a seu ver, os juízos de gosto

[...] têm que possuir um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz. Um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um *sentido comum*, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, [...] (KANT, 2002, p. 83; grifo do autor).

Portanto, somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum (pelo qual, porém não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido (ibid, p. 83-84).

É precisamente essa conexão entre aquelas duas funções mentais pela via estética que se torna o eixo das preocupações de Schiller, que ao mesmo tempo ampliaria tais

³⁴⁵ Essas considerações têm como base teórica principalmente o estudo de Anatol Rosenfeld na introdução dos escritos de Schiller, sob o título de *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 3-34.

³⁴⁶ “Pois é a leitura da *Crítica da faculdade do juízo*, publicada em 1790, que o motiva a escrever seus textos filosóficos, contribuindo decisivamente para que ele se desloque do exame exclusivamente formal da tragédia, tal como realizado na tradição poética, para uma reflexão sobre o próprio fenômeno trágico, relacionando a situação trágica do homem no mundo com a tragédia, considerada como a forma poética apropriada para expressá-la” (MACHADO, 2006, p. 54).

formulações, já que “a teoria do jogo estético, mera sugestão em Kant, torna-se na obra de Schiller uma verdadeira ‘práxis’ educativa e mesmo política”³⁴⁷.

Compreender a superação daquela dicotomia através do terceiro caráter é o norte das investigações de Schiller em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*³⁴⁸. Antes de tudo, o dramaturgo conferiu maior fluidez aos conceitos de Kant, colocando-os em movimento dialético³⁴⁹. Se Kant estava mais interessado em discernir as diferentes funções mentais, Schiller (1991) se voltaria para a reciprocidade, isto é, para as relações dinâmicas entre as duas faculdades do ser humano, entre os seus impulsos e a sua vontade moral³⁵⁰.

Em suas *Cartas*, Schiller (1991) sustenta que somente a atividade estética conduz o espírito ao ilimitado, e que apenas neste estado ele manifesta a sua pureza e integridade. Assim é que ele se refere à integridade do homem no estado estético, por se tratar do estado que possibilita uma harmonização entre as nossas funções, cujo efeito as artes devem visar. Sob tal perspectiva, as artes, constituídas de imagens e sons, atingem diretamente os sentidos humanos, ao mesmo tempo em que afetam o ânimo. A música, a pintura, a poesia e a tragédia, cada obra com a sua especificidade, deve proporcionar ao espectador o ânimo sereno, livre de paixões, em distanciada contemplação³⁵¹. A excelência de uma obra deve consistir em sua aproximação desse ideal de pureza estética: “Esta alta indiferença e liberdade de espírito, combinada à força e à energia, é a disposição em que deve deixar-nos a autêntica obra de arte; [...]” (ibid., p. 115).

³⁴⁷ Cf. Rosenfeld, “Introdução”, Schiller, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 21.

³⁴⁸ Conforme prefacia Rosenfeld (1991), o leitor das *Cartas* deve se acumpliciar ao jogo de lê-las como uma “dança de conceitos”: “Se no início o estado estético (lúdico) é apenas um recurso e meio para possibilitar a passagem do caráter físico ao moral, pouco a pouco o meio se torna fim último até que surja, como ideal, o ‘homem estético’, o estado lúdico, único em que o homem é integralmente homem”. Cf. ibid., p. 24.

³⁴⁹ “[...] encontram-se nas *Cartas* duas séries de conceitos em oposição e choque: de um lado, razão, intelecto, espírito, liberdade, vontade, determinação moral, lei moral, necessidade moral, forma, impulso formal, verdade, abstração, personalidade, unidade etc.; de outro lado, sensibilidade, sentidos, sensualidade, sentimentos, emoção, natureza, necessidade (física), lei e determinação naturais, matéria, impulso sensível ou material, tempo, vida, inclinação e instinto, realidade concreta etc.” Cf. ibid., p. 25.

³⁵⁰ O legado kantiano não deve ser ressaltado a ponto de encobrir a originalidade do pensamento de Schiller. Suas reflexões não devem ser consideradas desdobramento ou mera aplicação dos conceitos da *Crítica do Juízo*. Está em jogo tanto a experiência teatral de Schiller quanto o contexto histórico/social/cultural em que viveu. Nas correspondências entre Schiller e Körner, publicadas na obra *Kallias ou sobre a beleza*, de Schiller (2002), vê-se que as especulações deste sobre o belo, bem como as proposições que defende se dão *com e contra* Kant.

³⁵¹ Em sua 22ª Carta, Schiller se refere ao efeito das várias modalidades de arte: “A música, em sua nobreza mais alta, transforma-se em figura e afeta-nos com o calmo poder da antigüidade; as artes plásticas, em sua máxima perfeição, tornam-se música e afetam-nos por sua imediata presença sensível; a poesia, em sua manifestação mais plena, deve prender-nos poderosamente como as artes sonoras e, ao mesmo tempo, circundar-nos da serena clareza própria às artes plásticas. O estilo perfeito em cada arte revela-se, justamente, ao afastar-lhe as limitações específicas sem negar as virtudes particulares, conferindo-lhe um caráter mais universal pela sábia utilização de sua peculiaridade” (SCHILLER, 1991, p. 116-117).

O esteta julga que o segredo fundamental da arte consiste em consumir a matéria pela forma, por isso, o efeito estético deve ser suscitado tão somente por esta. Ou seja, são as formas da arte que afetam os sentidos e proporcionam o ânimo contemplativo do apreciador. A forma integra a razão e os sentidos: “A beleza, seguramente, é obra da livre contemplação, e com ela penetramos o mundo das idéias – mas sem deixar, note-se bem, o mundo sensível, como o deixaríamos para o conhecimento da verdade” (ibid., p. 132-133). Portanto, a seu ver, a educação estética não supõe uma obra de arte com conteúdo educativo: esta, por suas características formais, já é uma práxis educativa. Para Schiller, a liberdade do espírito é alcançada inclusive na “máxima tempestade do afeto”, própria da arte trágica:

As artes do afeto, exemplificadas na tragédia, não são contra-argumento: pois não são, em primeiro lugar, plenamente livres, já que servem uma determinada finalidade (o patético) e, além do mais, nenhum verdadeiro conhecedor negará serem tanto mais perfeitas as obras, mesmo nesta classe, quanto mais pouparem, mesmo na máxima tempestade do afeto, a liberdade do espírito. Existe uma bela arte da paixão; mas uma bela arte apaixonada é uma contradição, pois o efeito inescapável da beleza é a liberdade das paixões (ibid., p. 118).

Por sua vez, Nietzsche (2007) parece indicar um contraponto direto aos conceitos de belo e harmônico de Schiller, na menção de seus antônimos, “o feio e o desarmônico”³⁵². Este conteúdo do mito trágico é, a seu ver, “um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria” (ibid., p. 139)³⁵³. À categoria do belo, o filósofo contrapõe o “feio” enquanto teor do mito trágico, que a tragédia ressoa na música dionisíaca. Não obstante o belo da imagem, o estado contemplativo de quem vê, mercê da força apolínea, não pode ser considerado o efeito predominante da tragédia. Isso porque o mito e o herói trágico devem ser compreendidos apenas como símiles dos fatos universais, logo: “o mito que ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro” (ibid., p. 103)³⁵⁴. Para o filósofo, a experiência de se compadecer não se volta para os sofrimentos do indivíduo, mas no compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, simbolizado na máscara do herói.

Sobre o prazer proporcionado pelo mito, Nietzsche levanta a seguinte questão: “Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético?” (ibid., p. 139)³⁵⁵, para, ainda no mesmo capítulo, encaminhar uma resposta: “O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância

³⁵² NT, p. 139; GT, p. 152.

³⁵³ GT, p. 152.

³⁵⁴ GT, p. 112.

³⁵⁵ GT, p. 152.

na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (ibid.). E aqui se percebe também um confronto com outra noção schilleriana, o “harmônico”: o prazer trágico, em seu sentido mais profundo, é provocado pelo desarmônico do dionisíaco. A dilaceração do herói é visualmente contemplada, enquanto o seu retorno ao cerne da vida é pressentido pela dissonância musical.

[...] no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, como se víssemos, no vaivém da lançadeira, o tecido nascer no tear – alcança, como totalidade, um efeito que fica *mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos* (ibid., p. 127; grifo do autor)³⁵⁶.

Por isso, não é possível que o espectador se mantenha em *serena contemplação*. Se, pela experiência apolínea, ele contempla o mundo onírico da cena, apreciando à sua frente imagens e formas, na instância dionisíaca, ele vivencia uma experiência bem mais profunda por meio do *pathos*. Mais do que vedor, ele é ouvinte estético, que já não está presente como indivíduo: nele não atua sua subjetividade sensível ou racional, porque suas emoções são inconscientes. A síntese apolíneo-dionisíaca da tragédia não supõe um terceiro estado em que o apreciador se sentiria pleno, em harmonia com as suas funções mentais. Em verdade, essa plenitude só acontece quando ele, por meio do *pathos* musical, vivencia uma sensação inebriante de retorno ao dionisíaco.

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento (ibid., p. 99)³⁵⁷.

3.2.2 Interlocuções com o sublime

Como foi observado, tanto o belo quanto o sublime são expressões da liberdade para Schiller. A diferença está no modo como se causa essa sensação: enquanto no belo o sentimento da liberdade provém da harmonia entre os impulsos sensíveis e a lei da razão, tal como descrito anteriormente, no sublime, para o qual este estudo agora se volta, o sentimento

³⁵⁶ GT, p. 139.

³⁵⁷ GT, p. 108.

de liberdade se dá porque, havendo contradição entre os impulsos e a razão, aqueles perdem toda a influência sobre esta³⁵⁸, consoante à definição de Kant, segundo a qual

[...] a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente sublime); e somente sob a pressuposição desta idéia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à idéia da sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele (KANT, 2002, p. 110).

Ao pensar esse conceito, Schiller defende que o sublime deve ser acrescentado “ao belo para fazer da *educação estética* um todo perfeito, ampliando a capacidade de sentir do coração humano segundo a amplitude completa de nossa destinação, e para além do mundo sensível” (SCHILLER, 2011, p. 73; grifo do autor). Isto é, o sublime se mostra na adversidade, e a sua superioridade sobre o belo consiste no fato de que, nele, a razão legisla independentemente da determinação física. “Encontra-se, assim, na concepção schilleriana do sublime, uma desvalorização do aspecto físico, sensível, do homem em prol de seu aspecto supra-sensível, racional, moral” (MACHADO, 2006, p. 68). De acordo com Schiller:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio de ideias (SCHILLER, 2011, p. 21; grifos do autor).

Schiller se volta para o sublime dinâmico de Kant³⁵⁹, referente à potência humana. “O sublime dinâmico consiste justamente na dominação do medo que a natureza suscita – o que só é possível pelo fato de a razão humana afirmar sua superioridade sobre a natureza, apesar da inferioridade do homem como ser sensível” (MACHADO, 2006, p. 65). O poeta seria o primeiro a reconhecer que a concepção kantiana do sublime poderia ser aplicada a uma

³⁵⁸ “É verdade que o belo já constitui uma expressão da liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos dispensa de toda influência corpórea, e sim da liberdade de que gozamos como homens dentro da natureza. Sentimo-nos livres frente à beleza porque os impulsos sensíveis se harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres frente ao sublime porque os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (SCHILLER, 2011, p. 59-60).

³⁵⁹ Não serão tratados neste estudo os vários tipos de sublime, designados por Kant ou por Schiller, tais como “sublime matemático”, “sublime teórico”, “sublime contemplativo” etc. O sublime que orienta esta análise é o que Schiller designa como “patético”, correspondente ao “sublime dinâmico” de Kant.

reflexão sobre a tragédia. Isso porque a teoria schilleriana torna o sublime um conceito moral: “se a moral kantiana é metafísica, a teoria schilleriana da tragédia é ainda mais metafísica do que ela, inclusive por tornar o sublime um conceito moral” (ibid., p. 58).

Em suas reflexões de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) questiona a associação do sublime a um sentido moral quando faz suas referências aos estetas modernos, como se vê nas expressões “os atos morais mais sublimes” e “do moralmente sublime”³⁶⁰. Na primeira expressão, ele avalia que aqueles atos foram derivados por Sócrates e passaram a ser qualificados como ensináveis; na segunda, ressalta o prazer do mito trágico, a ser buscado na esfera esteticamente pura, sem qualquer inclusão “do moralmente sublime”. Ou seja, em ambas as passagens, o filósofo acusa o pensamento moderno de conferir uma significação moral à tragédia, de modo que o sublime ganhasse um caráter pedagógico e assim se tornasse juízo de valor para a obra de arte.

Embora o nome de Schiller não seja mencionado diretamente naquelas considerações nietzscheanas, é possível reconhecê-lo em pelo menos três frentes, quais sejam: 1) o sublime atrelado à moral; 2) o sublime como forma de educação estética 3) o sublime como critério de juízo artístico. E isso pode ser apreendido na dualidade schilleriana sensível *versus* suprassensível, que reconhece a tragédia como representação da liberdade.

Para Machado (2006), o primeiro ponto importante da concepção de Schiller sobre o trágico se encontra na definição de que a tragédia é a apresentação sensível do suprassensível. A hipótese do autor de *O nascimento do trágico* é a de que o suprassensível em Schiller não se relaciona a uma entidade metafísica no sentido de um absoluto, mas à subjetividade humana, logo, ao homem pensado como liberdade moral. Dessa perspectiva, suprassensível é o que Schiller situa no interior do homem, a saber, uma faculdade que demonstra uma resistência moral à paixão ou ao sofrimento: “uma força ou um princípio racional, moral, capaz de opor um limite aos efeitos da natureza” (ibid., p. 55). O suprassensível, ou melhor, a natureza suprassensível do homem, corresponde à resistência moral ao sofrimento que a tragédia apresenta.

Schiller (2011) afirma que a tragédia expressa sensivelmente o suprassensível, isto é, a liberdade de maneira sensível, através da apresentação do sofrimento das personagens. Somente através da exposição de uma natureza sofridora é possível levar à apreciação a liberdade moral. “A apresentação do sofrimento não é, portanto, o objeto da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supra-sensível” (MACHADO,

³⁶⁰ NT, p. 92 e 139; GT, p. 101 e 152, respectivamente.

2006, p. 55-56). Não basta expor algo atemorizador para haver sublime: é necessário que o objeto pavoroso leve a natureza racional a sentir sua superioridade e a reconhecer sua capacidade de resistência moral. “O sublime é, desse modo, o efeito de três representações consecutivas: I. a apresentação de um poder físico objetivo; II. a representação da nossa impotência física subjetiva; III. a representação de nossa supremacia moral subjetiva” (SCHILLER, 2011, p. 40; grifos do autor).

Por seu turno, Nietzsche (2007), no capítulo 7 de *O nascimento da tragédia*, se refere ao “*sublime*, enquanto domesticação artística do horrível”³⁶¹, e frequentemente remete ao senso humano de beleza sedento de grandes e sublimes formas que o apolíneo satisfaz. Embora o pensador não desenvolva as suas concepções sobre o sublime, pode se deduzir que elas se relacionam à capacidade apolínea de transfigurar o dionisíaco, precisamente o que faz a tragédia. Dessa perspectiva, sublime é trazer à tona em belas representações a dor primordial, lidar com o trágico da existência, reconhecer o seu aspecto inalterável, e ainda assim desejar vivê-la pela beleza das formas³⁶². Sublime é, na visão nietzscheana, transfigurar o pessimismo sem lhe conceder uma justificação moral. Como se verifica, o sublime está na experiência da tragédia tanto para Nietzsche (2007) quanto para Schiller (2011), porém com uma abissal diferença: para um, é a representação do dionisíaco, para o outro, a da liberdade.

Schiller (2011) retoma o sublime dinâmico de Kant, a que rebatiza como “sublime patético”, para estabelecer as duas condições necessárias para a existência do trágico, que é: uma representação viva do sofrimento, com o fito de suscitar o afeto compassivo com intensidade adequada; e uma representação da resistência ao sofrimento, com o objetivo de chamar à consciência a liberdade do ânimo³⁶³. “Somente por meio da primeira o objeto se torna *patético*, apenas por meio da segunda se torna o patético também *sublime* (ibid., p. 51; grifos do autor)”.

Desses dois princípios constitutivos derivam as duas leis fundamentais da tragédia segundo Schiller: a exposição da natureza que sofre e a exposição da autonomia moral no sofrimento. Disso se conclui que Schiller (2011) pensa a tragédia a partir de uma dualidade entre a vontade humana e os instintos, ou entre a liberdade moral e a necessidade natural do

³⁶¹ NT, p. 53; GT, p. 57 (grifo do autor).

³⁶² Em seu escrito “A visão dionisíaca do mundo”, o filósofo tece considerações mais específicas acerca do sublime em Ésquilo e em Sófocles: “Enquanto Ésquilo encontra o sublime na sublimidade da administração da justiça olímpica, Sófocles a vê – de uma maneira maravilhosa – na sublimidade do impenetrável dessa justiça” (NIETZSCHE, 2005b, p. 28).

³⁶³ O sacrifício da própria vida a um objetivo moral é visto por Schiller de modo exemplar em obras de arte como a escultura de *Laocoonte*, e nas tragédias: *O Cid*, de Corneille, *Coriolano*, de Shakespeare, *Maria Stuart*, dele próprio, *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo e *Ifigênia*, de Goethe.

homem. “O teatro, espaço da imaginação, da representação, é quando e onde se está em segurança física diante da apresentação do sublime. E, neste sentido, ele tem uma função educativa” (MACHADO, 2006, p. 71).

O sublime dinâmico torna os homens, enquanto seres suprassensíveis, conscientes de sua superioridade em relação à natureza sensível, dentro e fora de nós. Para isso, indica Machado: “Para haver sublime é necessário portanto haver, por um lado, sofrimento físico, por outro, resistência moral ao sofrimento. Para haver sublime é preciso que à impotência física corresponda à experiência da força moral” (ibid., p. 69). Sob essa ótica, a tragédia é a arte que exhibe a superioridade moral do homem em relação ao mundo mecânico-causal e, precisamente por isso, ela é a representação da liberdade, conforme explica Machado:

Se a tragédia é o gênero literário que nos proporciona o prazer moral mais elevado, deleitando através da dor, é porque nos mostra a autonomia legislativa da razão, pela vitória da lei moral sobre o sofrimento. *A tragédia é a representação da liberdade*. E por isso dá prazer, um prazer superior, o prazer moral da compaixão (ibid., p. 77; grifo nosso).

O efeito da compaixão como finalidade da tragédia, associado ao deleite do espectador por presenciar a vitória da razão sobre o sofrimento é, de acordo com Machado (2006), essencial para a articulação schilleriana entre poética da tragédia e filosofia do trágico. Diferentemente de Lessing, para Schiller (1991b), a arte trágica desperta compaixão por causa de uma dor sentida pelo herói, sem que o espectador sinta medo. Segundo sua concepção, a compaixão é vista como um sentimento que opera a catarse da dor; como um prazer que se dá ao contemplar a vitória do herói trágico sobre a adversidade. “É a subjugação da dor pela dignidade moral, no personagem, que produz a compaixão no espectador, que, por sua vez, se identifica com o personagem que sofre” (MACHADO, 2006, p. 78). Com isso, Schiller se manteria em parte fiel à tradição poética, ao considerar o trágico em função do afeto que a tragédia deve produzir no espectador³⁶⁴.

Se o fim da tragédia é despertar o afeto da compaixão, sendo a sua forma, porém, o meio pelo qual atinge esse fim, a imitação de uma ação comovedora terá de ser o concerto fundamental de todas as condições sob as quais se desperte mais vivamente o afeto compassivo. Por isso, a forma da tragédia é a mais apropriada para despertar o afeto compassivo (SCHILLER, 1991b, p. 110).

³⁶⁴ Em seu ensaio “Acerca da arte trágica”, assim Schiller sintetiza as condições fundamentais à emoção trágica: “Primeiramente, o objeto de nossa compaixão tem de *pertercer* à nossa humana espécie no sentido integral do termo, e liberdade. Em segundo lugar, o sofrimento, as suas origens e seus graus, têm de nos ser transmitidos completamente numa seqüência de acontecimentos interligados. E, terceiro, tais acontecimentos devem ser produzidos sensivelmente, não indiretamente pela descrição, mas sim diretamente, representados pela ação. A arte reúne todas essas condições e as remata na tragédia” (SCHILLER, 1991b, p. 104; grifo nosso). Optou-se por manter a grafia original do termo grifado.

Nietzsche (2007), para se referir ao efeito da arte trágica segundo o pensamento moderno, recorre a locuções como “o triunfo da ordem moral do mundo” ou tão somente “triunfo moral”³⁶⁵ que, como se percebe, são tipicamente schillerianas. Diversamente, o sofrimento, a seu ver, não constitui provação à resistência moral do herói, pois independe da ação, e, logo, não é teste à sua dignidade, pois ele caminha inevitavelmente para a queda. De sua parte, o espectador “estremece ante os sofrimentos que hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante” (ibid., p. 128)³⁶⁶. O prazer trágico em Nietzsche não consiste na vitória moral do herói em relação aos instintos, mas na dilaceração do indivíduo que, isenta de juízo moral, o reinsere ao fundamento da vida. A esse respeito, indaga o pensador: “De onde haveremos de derivar este milagroso autodesdobramento, esta quebra do aguilhão apolíneo, senão da magia *dionisíaca* [...]?” (ibid.; grifo do autor)³⁶⁷. Assim, ele retira o herói da redenção apolínea na aparência:

Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo (ibid., p. 58)³⁶⁸.

Cabe retomar que, para Nietzsche (2007), o herói não é essencialmente um indivíduo, e sim Dionísio, que revive em cena seus ciclos de criação e destruição de mundos. Dessa perspectiva, suas alternâncias não caracterizam uma superação de estados, já que vida, dilaceração, morte e ressurgimento estão intrinsecamente ligados. Não há solução para o conflito da vida, visto que este é o cerne de sua dinâmica. O espectador não se sente melhor à saída de um espetáculo, e nem tem que superar a sua dimensão instintiva, bem ao contrário. Em virtude disso, a tragédia não é uma atividade de aprendizado, mas a arte que reafirma o trágico da existência, precisamente porque que conjuga em si prazer e dor, alegria e sofrimento. O filósofo sintetiza a experiência do espectador com as seguintes palavras:

Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico 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 hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante (ibid., p. 128)³⁶⁹.

³⁶⁵ NT, p. 129 e 139; GT, p. 142 e 152, respectivamente.

³⁶⁶ GT, p. 140-141.

³⁶⁷ GT, p. 141.

³⁶⁸ GT, p. 62.

³⁶⁹ GT, p. 140-141.

A essas distinções entre o filósofo e o esteta, acrescenta-se que, para provocar certo efeito de distanciamento, Schiller (2004) faz menção ao caráter anti-ilusionista do coro. Com sua interferência entre os episódios da ação, o coro devolveria a liberdade ao espectador, impedindo que ele se sinta arrebatado às paixões dramatizadas. “Se os golpes com o que a tragédia nos atinge o coração se seguissem sem interrupção, a paixão venceria a atividade. Nós nos misturaríamos à matéria e não mais pairaríamos sobre ela” (ibid., p. 194). Para o autor de *A noiva de Messina*, o coro é recomendável não só porque intercepta o espectador de um pernicioso envolvimento emocional, como também porque exerce uma função tranquilizadora e reflexiva. O coro medita e pondera sobre o que é mostrado, cumprindo uma finalidade pedagógica. “Porque mantém as partes separadas e entra com sua reflexão tranquilizadora no meio das paixões, o coro nos devolve a liberdade que iria se perder na tempestade dos afetos” (ibid.).

Ao contrário do distanciamento schilleriano, o coro de Nietzsche (2007) arrebatava o ouvinte a uma sensação extasiante. Todavia, este envolvimento não se dá com suas emoções de indivíduo, pelo contrário, se dá por meio do desfazimento de sua subjetividade e civilidade. O coro aqui não ensina nem promove a tranquilidade, tampouco explica a cena ou possui maior relevo porque a divide em blocos. De fato, o coro traz maior entendimento sobre o mundo apresentado no palco porque desperta no ouvinte um conhecimento intuitivo, para além de sua inteligência. Aliás, não custa lembrar que, aos olhos de Nietzsche (2007), o coro é a “única realidade”³⁷⁰ desse fenômeno artístico.

Nietzsche (2007) situa no coro precisamente o plano em que o espectador vai ser arrebatado para uma dimensão inconsciente: por meio do *pathos*, ele chamará o espectador à verdade dionisíaca. O coro é, para o filósofo, caixa de ressonância que dilata o que é mostrado no mundo onírico a uma amplidão metafísica. O prazer que ele proporciona é o da dissonância musical, então a “música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo: o evento intuitivo que se refrata nesse espelho amplia-se desde logo para o nosso sentimento, até tornar-se imagem reflexa de uma verdade eterna” (ibid., p. 103)³⁷¹.

Interessante nesse embate é que, por mais distintas que sejam as suas linhas de raciocínio, tanto para Schiller (1991b) quanto para Nietzsche (2007), a tragédia provoca

³⁷⁰ “[...] agora chegamos a compreender que a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente apenas como *visão*, que a única ‘realidade’ é aí precisamente o coro, o qual gera a partir de si mesmo a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra” (NT, 2007, p. 58; grifo do autor); GT, p. 62-63.

³⁷¹ GT, p. 112.

prazer através do sofrimento do herói, compreendido como ser físico ou partícula individuada. Porém, enquanto o prazer trágico em Schiller (1991b) consiste na vitória moral do herói sobre a adversidade, no triunfo de sua razão sobre o instinto; para Nietzsche (2007) o prazer se liga à dilaceração do herói como condição de retorno ao dionisíaco e de perpetuação da vida. Entretanto, isso não significa o sacrifício no sentido de uma consideração moral. O herói para Nietzsche (2007) não é um mártir que faz comover pelo seu sofrimento ou por sua resistência. E ainda que a sua ação seja um crime contra a natureza, tudo o que sofre não é julgado como castigo, porque vem de um “pecado ativo”³⁷². O prazer trágico em vê-lo dilacerado implica em perceber que sofre em si o que causou à natureza, mas que se ele não causasse cessaria a vida. Em última análise, se em Schiller a razão triunfa sobre os instintos, inversamente, em Nietzsche os instintos ultrapassam a razão e triunfam no conflito indestrutível da existência.

3.3 O renascer da tragédia no drama musical de Wagner

O segredo do teatro no espaço é a dissonância, a distinção entre os timbres e o desencadeamento dialético da expressão.

Antonin Artaud

A investigação nietzscheana das condições de nascimento e morte da tragédia tem em mira as expectativas de renascimento dessa arte, ou antes, de seu espírito na Alemanha. Essa retomada, aos olhos de Nietzsche (2007) implica em um retorno do mito e da música e a ultrapassagem dos valores fundantes da cultura teórica e de seus produtos artísticos. Evidentemente, tais considerações dão margem a uma gama de enfoques e discussões, os quais este estudo não pretende abarcar. O que interessa aqui é compreender uma possível ressurreição do gênero trágico como proposta que confronta as tendências artísticas contemporâneas a Nietzsche, observando-se a dualidade trágico *versus* teórico vista na arte³⁷³. Trata-se de examinar como o filósofo pensa o renascimento de uma forma de arte com propósitos unicamente artísticos, a partir da superação de outra forma de caráter instrumental. Nesse sentido, o primeiro ponto a se considerar é que as suas afinidades de juventude se encontrariam no interlocutor a quem dedica o seu primeiro livro, a saber, Richard Wagner³⁷⁴.

³⁷² NT, p. 64; GT, p. 69.

³⁷³ Cf. nota 5. As fontes primárias deste estudo compreendem as obras *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007); *Wagner em Bayreuth* (NIETZSCHE, 2009); a conferência “O drama musical grego” (NIETZSCHE, 2005b); e o escrito comemorativo de Wagner, *Beethoven* (WAGNER, 2010).

³⁷⁴ Cabe transcrever as palavras do prefácio dirigidas a Wagner, nas quais Nietzsche se refere ao seu primeiro livro como um diálogo virtual entre ambos: “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” (NT, 2007, p. 22); GT, p. 23.

Há várias passagens de *O nascimento da tragédia* em que Nietzsche exorta a um “despertar gradual do espírito dionisíaco”, a uma “ressuscitada música trágica”, a um “renascimento da Antigüidade grega”, e propriamente a um “renascimento da tragédia”³⁷⁵. Em seu pensamento, a renovação do espírito alemão se daria “através do fogo mágico da música”³⁷⁶, aspiração que projeta em Wagner. Em seu escrito *Wagner em Bayreuth*, ele se refere ao artista como “intérprete e transfigurador de um passado” (NIETZSCHE, 2009, p. 141). Ambos estavam convencidos da força transformadora que a Grécia podia representar para a modernidade³⁷⁷. “Tratava-se, para eles, de uma tarefa ampla de revalorização e *renascimento da cultura trágica* e de uma crítica à cultura moderna” (MACEDO, 2006, p. 122; grifo nosso). Em sua conferência “O drama musical grego”, nota-se como Nietzsche espera encontrar a *unidade* a que visualiza no teatro grego antigo na obra do “atual reformador da arte”:

[...] *uma obra de arte* – isso é o drama musical antigo. Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte 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 realizado – em um passado de mais de dois mil anos (NIETZSCHE, 2005b, p. 70; grifo do autor).

Para o filósofo, apenas a música e o mito tornariam possíveis à Alemanha retomar as suas origens, após ser submetida a “enormes poderes conquistadores, vindos de fora”³⁷⁸. Sua reflexão sustenta que toda cultura perde sua força natural e criadora sem o mito, o único elemento capaz de encerrar em uma unidade um movimento cultural. Assim ele se refere à sua cultura, exaurida de valores estranhos: “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” (NT, 2007, p. 133)³⁷⁹. Com a prevalência do

³⁷⁵ NT, p. 116-130; GT, p. 127-143.

³⁷⁶ “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. Que outra coisa saberíamos nomear que, na desolação e exaustão da cultura atual, pudesse despertar alguma expectativa consoladora para o futuro?” (NT, 2007, p. 120); GT, p. 131.

³⁷⁷ Em seu artigo “Who is the ‘rightful’ inheritor of ancient culture? Ancient Greece, modern Greece and Richard Wagner”, Anastasia Siopsi afirma que, Wagner, em sua busca pelo ideal, estuda meticulosamente a Grécia antiga, em que ele acreditava encontrar uma comunicação completa imediata e entre a sociedade e a natureza, o drama antigo e a sociedade: “In his quest for the ideal, the artist discovers and studies thoroughly the theories and art of ancient Greece. In ancient Greece, as he believed, one could find a thorough, complete and, at the same time, immediate communication, between society and nature, ancient drama and society and, finally, ancient drama and the audience” (SIOPSI, 2009, p. 151).

³⁷⁸ NT, p. 117; GT, p. 128 [*ungeheure von aussen her eindringende Mächte*]. Roberto Machado esclarece que a “referência à Alemanha como uma pátria perdida a que se poderá ter acesso pelo dionisíaco é muito importante. Pois, com isso, Nietzsche quer dizer que, se o gênio alemão ‘viveu a serviço de pérfidos anões’, no mais profundo de si mesmo ele se conservava intacto, com toda a sua força dionisíaca, como se o espírito trágico existente na Grécia pré-socrática, embora reprimido, em vez de ter sido totalmente aniquilado pelo espírito socrático, se tivesse mantido vivo na profundidade adormecida do espírito alemão” (MACHADO, 2006, p. 242-243).

³⁷⁹ GT, p. 146.

socratismo em seu tempo, a música perdera o seu lugar primordial e o mito fora expulso. “Quem se lembra das conseqüências imediatas desse espírito da ciência a avançar infatigavelmente há de perceber de imediato como, por seu intermédio, o *mito* foi aniquilado [...]” (ibid., p. 102; grifo do autor)³⁸⁰. Em uma vida guiada pelo conceito, a arte se tornara vazia, extra-artística, numa tendência a que o pensador denomina “cultura da ópera”:

Não se pode caracterizar de forma mais aguda o conteúdo íntimo dessa cultura socrática do que denominando-a *cultura da ópera*: 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 (ibid., p. 110; grifo do autor)³⁸¹.

Na visão nietzscheana, as imagens e os signos do mito permitem ao homem interpretar a vida e as suas lutas de forma plena, uma vez que “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” (ibid., p. 133)³⁸². Imbuído desse pensamento, o jovem filósofo idealizava a um reencontro do gênio alemão consigo mesmo, em outras palavras, a uma (re)conscientização de seu espírito nas tradições míticas de sua pátria. “Temos em tão grande conta o núcleo puro e vigoroso do ser alemão, que nos atrevemos a esperar precisamente dele essa expulsão de elementos estranhos implantados à força e consideramos possível que o espírito alemão retorne a si mesmo reconscientizado” (ibid., p. 136)³⁸³.

No que concerne aos temas, o músico e dramaturgo vai colher nos ancestrais da Alemanha os assuntos de suas obras. Assim, se veem as lendas, as trovas medievais e os mitos de sua nação urdidos em seu drama. Dessa maneira, as aventuras, os conflitos, as paixões e os sofrimentos protagonizados por homens e deuses da cultura germânica provocariam no imaginário do espectador uma identificação com o seu passado mítico³⁸⁴. Conforme indica Lauro Machado Coelho, é na *Teatralogia do Anel do Nibelungo*, o ciclo de óperas de que se ocupou por vinte anos³⁸⁵, que Wagner opta pelos mitos básicos:

³⁸⁰ GT, p. 111.

³⁸¹ GT, p. 120.

³⁸² GT, p. 145.

³⁸³ GT, p. 149.

³⁸⁴ Em *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche (2009, p. 138) remete aos motivos das seguintes óperas de Wagner: *Navio Fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Mestres cantores*, *Tristão e Isolda*, *O anel dos nibelungos*. Em *O nascimento da tragédia*, alude às peças *Mestres cantores*, *Lohengrin*, *Tristão e Isolda* e *Siegfried* (esta última do ciclo *O anel dos nibelungos*).

³⁸⁵ Em *History of opera*, editado por Stanley Sadie, vê-se que “Wagner tinha estabelecido as suas teorias sobre o drama musical em três importantes e extensos ensaios, e no *Anel* vê a sua plena realização. Ele levantou o ideal

[...] por ter-se dado conta de que a mitologia representa, da forma mais simples, densa e concentrada possível, a interação das forças eternas que regulam as relações dos homens com os deuses, a natureza e outros homens – ou seja, os princípios elementares que norteiam as esferas religiosa, psicológica, social e econômica, princípios dos quais a arte dá o testemunho mais sintético e profundo [...] (COELHO, 2000, p. 237).

Em sua obra inaugural, Nietzsche (2007) acusa os seus contemporâneos de uma hibridização nas artes, descaracterização que visualiza de modo singular na ópera consumida. Para o filósofo, esta arte ressoa a visão do “homem teórico”³⁸⁶, instrumentada para divertir o seu público, como se lê na sessão 19, em que questiona o desenvolvimento musical moderno: “De que seivas se nutre esse ser parasitário que é a ópera, se não são as da verdadeira arte?” (ibid., p. 115)³⁸⁷. Desse modo, indaga se não é de se presumir que a tarefa realmente séria da arte “degenerará em vazia e dissipadora tendência ao divertimento?” (ibid.). Além disso, a comunhão entre artista, obra e espectador era absolutamente estranha para o público passivo do teatro moderno, no pensamento de Nietzsche (2009) e Wagner (2010)³⁸⁸.

Na “cultura da ópera”, a palavra alçaria o *status* de elemento supremo, relegando a música a uma função explicativa, como que uma “pintura sonora transcritiva”³⁸⁹, precisamente o inverso da força criadora de mitos. Por isso, a música moderna se reduziria a uma arte imitativa e instrumental aos olhos do jovem Nietzsche (2007). Por intermédio da “pintura sonora”, o pensador alemão julga que “a música se tornou indigente reflexo da aparência e por isso infinitamente mais pobre do que esta: pobreza pela qual a música rebaixa ainda mais, para o nosso sentimento, a aparência mesma, [...]” (ibid., p. 103)³⁹⁰.

da tragédia grega como uma forma de arte unificada, especialmente para o que viu como a sua qualidade de conteúdo mítico e de significado social e religioso, e argumentou que não tinha acontecido uma perda desses valores e uma separação das artes, com a ópera tradicional entregue a trivialidades”: “Wagner had laid out his theories about music drama in three important extended essays, and the *Ring* sees their fullest realization. He had held up the ideal of Greek tragedy as a unified art form, especially for what he saw as its quality of mythic content and of social and religious significance; and he had argued that there had come about a loss of these values and a separation of the arts, with traditional opera given over to trivialities (SADIE, 1990, p. 190).

³⁸⁶ NT, p. 112, GT, 123.

³⁸⁷ GT, p. 126.

³⁸⁸ Desde fins do século XVIII, a ópera era a principal diversão das classes europeias, e tal como Nietzsche, Wagner foi um crítico implacável dessas tendências, conforme assinala Hartmann Cavalcanti, na introdução à obra *Wagner em Bayreuth*: “Wagner desafiou essas tradições sociais e musicais da ópera ao propor uma reforma completa do teatro que permitisse um controle pleno sobre a produção e execução de suas obras. Sua crítica à ópera da época era dirigida tanto ao papel reservado ao músico quanto ao público que cultuava o luxo e a moda. O que se esperava do músico, segundo Wagner, era proporcionar todas as noites um divertimento que era preguiçosamente assimilado pelo público das grandes cidades, dissimulando seu cansaço e seu tédio. A crítica era dirigida, além disso, à figura do filisteu, preocupado somente com o glamour social e não com o significado artístico das obras [...]. Falar de ópera, nessas condições, não era falar de arte, mas de um ‘artigo de moda’. Wagner procurava enfatizar, com sua crítica, a estreita relação entre o sistema artístico e a situação sociopolítica do mundo moderno”. Cf. Cavalcanti, “Arte como movimento de renovação da cultura”, Nietzsche, *Wagner em Bayreuth*, p. 16.

³⁸⁹ NT, p. 115; GT, p. 126 [umschreibende Tonmalerei].

³⁹⁰ GT, p. 112.

Nesse contexto artístico, Nietzsche (2007) avalia que sobrepor a palavra à música foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais. Com efeito, para ele, o discurso “meio cantado” caracteriza uma mistura de estilos própria do *stilo rappresentativo*, no qual a música é considerada como serva, e a palavra, como senhor; a música é comparada ao corpo, e a palavra, à alma. Na leitura nietzscheana, essa estética é completamente inatural e contrária à atuação dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Por não pressentir a profundidade dionisíaca da música, o “homem artisticamente impotente” transformaria “fruição musical em retórica intelectual”³⁹¹. O pensador enfatiza como esse procedimento é contrário à atuação dos instintos, na seguinte passagem:

Esse alternar-se do discurso afetivamente impressivo, mas apenas meio cantado, e da interjeição inteiramente cantada, que está na essência do *stilo rappresentativo*, esse esforço, rapidamente alternante, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é 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 fora dos instintos artísticos (ibid., p. 111)³⁹².

Dessa maneira, o artista da ópera moderna submeteria a música à palavra, concebendo-a tão somente como um meio de expressão dramática. O *pathos* foi substituído pelo diálogo: a prioridade passa a ser o aspecto racional, conceitual da palavra impostada³⁹³. Nesse sentido, Héctor López explica que “a importância da oposição que Nietzsche levanta entre instinto e racionalidade se plasma em sua interpretação da arte, com o lançamento de uma conceituação da música como arte do instinto e do teatro falado como arte da razão”³⁹⁴. Sobre os limites da palavra, Nietzsche sustenta, em sua conferência “O drama musical grego”, que 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” (NIETZSCHE, 2005b, p. 65-66).

³⁹¹ NT, p. 113; GT, p. 123.

³⁹² GT, p. 121.

³⁹³ Wagner faz uma denúncia semelhante em *Beethoven*: “A música abandona aqui o estado de sua sublime inocência; perde a força de nos libertar do pecado do fenômeno, ou seja, não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas é ela própria enredada na ilusão da aparência das coisas fora de nós. Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para ver torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido” (WAGNER, 2010, p. 36-37; grifos do autor).

³⁹⁴ “La importancia de la oposición que Nietzsche plantea entre instinto y racionalidad se plasma en su interpretación del arte, con la aparición de una conceptualización de la música como arte del instinto y del teatro hablado como arte de la razón” (LOPEZ, 2000, p. 87). A propósito, o mesmo autor, em *Hacia el nacimiento de la tragedia*, afirma que a ópera possui um sentido já definido, próprio de uma arte consciente, que se opõe radicalmente à arte apolínea-dionisíaca: “la ópera encarna el arte como búsqueda de un efecto sobre el espectador. Un sentido que ya definió como lo propio de un arte de lo consciente, y al que había opuesto radicalmente el arte apolíneo-dionisíaco” (idem, 2001, p. 242).

O filósofo julga que o socratismo dominou a cultura moderna, nascida sob o crivo do conceito. No entanto, ao longo dos séculos, a constatação dos limites desse conhecimento implicaria em sua desestabilização, isto é, em sua decadência. Sobre isso, Nietzsche (2007) sustenta que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência só pode sucumbir, quando começa a se tornar ilógica. O então professor de letras clássicas se respalda em Kant e Schopenhauer como os precursores que teriam posto em xeque os limites do conhecimento científico, bem como sua pretensão de validade universal³⁹⁵. Esses pensadores conquistariam a vitória sobre o otimismo da lógica, para Nietzsche (2007), o substrato da cultura moderna. Sublinha-se o modo como o pensador se refere a ambos em *O nascimento da tragédia*:

Lembre-mos em seguida 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 a *sabedoria dionísaca* expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas? (ibid., p. 117; grifos do autor)³⁹⁶.

Nietzsche está de acordo com Schopenhauer, para quem “as *Ideias*, a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si: esse é o conteúdo, o objeto da arte” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 58; grifo do autor). Dessa perspectiva, o saber relacionado à arte põe de lado o princípio de razão, para que a Ideia entre em cena. Ou seja, a Ideia é o objeto da arte, apenas compreensível pelo conhecimento genial, forma de saber que não se alia às condições de tempo e espaço do mundo fenomênico, mas dá acesso à Vontade imutável. A origem da arte é o conhecimento da Ideia; seu fim, a comunicação deste conhecimento. Nessa concepção, o tipo de consideração que segue o princípio científico é o racional, correspondente à vida prática, o modo apartado desse princípio é o genial, o único válido para a arte³⁹⁷.

³⁹⁵ Em seu prefácio “A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã”, Nietzsche assim distingue o filósofo do pensamento erudito de sua época: “Incômodo desesperador, ocupar-se da filosofia como um ‘erudito’! De tempos em tempos, parece-lhe mesmo que a ligação impossível da filosofia com aquilo que se proclama agora como a ‘cultura alemã’ tornou-se possível; alguma criatura híbrida faz galanteios e lança olhares amorosos entre as duas esferas, confundindo a fantasia de um lado e de outro. Entretanto, há *um* conselho para dar aos alemães, se eles não se querem deixar confundir. A propósito de tudo o que chamam agora de ‘formação’, eles devem perguntar: *é esta* a esperada cultura alemã, tão séria e criativa, tão cheia de soluções para o espírito alemão, tão purificadora para as virtudes alemãs que seu único filósofo deste século, Arthur Schopenhauer, deveria declarar-se partidário dela?” (NIETZSCHE, 2007b, p. 61- 62; grifos do autor).

³⁹⁶ GT, p. 128.

³⁹⁷ Em *Metafísica do belo*, Schopenhauer (2003) sustenta que a arte e a ciência têm em comum o fato de serem ambas formas de conhecimento do mundo apresentado à volta. A diferença se encontra no modo como as duas consideram o mundo. O conhecimento científico é regido sob o princípio de razão, que se fundamenta em uma relação de causa e consequência entre os fenômenos em seus diferentes ramos, tais como a história, a etiologia, a

Para o filósofo de Frankfurt, o mundo fenomenal é nada mais que a objetivação das Ideias na multiplicidade³⁹⁸, ao passo que a música é inteiramente independente dele. Sua orientação se caracteriza pela superioridade da música, capaz de atingir um nível de conhecimento que ultrapassa as possibilidades cognitivas das outras artes. Tal qual o autor de *O mundo como vontade e representação*, o primeiro Nietzsche (2007) confere à arte dos sons um sentido absoluto, relacionado à essência do mundo. Sorvendo-se nessa premissa, a filosofia nietzscheana de juventude se empenha em formular uma hipótese musical de interpretação da existência³⁹⁹.

Segundo essa esteira de pensamento, enquanto as demais linguagens reproduzem as Ideias, a música, sem conceitos ou mediações, reproduz a Vontade. Consonante à concepção schopenhaueriana, Nietzsche (2007) sustenta que a música difere de todas as artes por não ser reflexo do fenômeno ou, mais precisamente, da objetividade [*Objektivität*]⁴⁰⁰ da Vontade, “porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno” (ibid., p. 97)⁴⁰¹. Por conseguinte, o mundo poderia se chamar tanto “música corporificada” como “vontade corporificada”⁴⁰². É, pois, que a música se destaca de todo fenômeno, e, portanto, de toda arte que nele se espelha.

Na seção 52 de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer (2001) distingue a música de outras artes, adjetivando-a como “perfeitamente inteligível” e

morfologia e a matemática. Todos esses domínios se voltam para o fenômeno e são regidos pelo conceito. Cf. também nota 22.

³⁹⁸ O universo, para Schopenhauer, “consiste em gradações da objetivação da vontade a partir do inorgânico, passando pela planta e pelo animal, em uma seqüência de estágios que leva até o homem” (SZONDI, 2004, p. 53).

³⁹⁹ “Entendemos portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo. Por outro lado, imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada”(NT, 2007, p. 98); GT, p. 107. Fernando Barros, em *O pensamento musical de Nietzsche*, pretende demonstrar que há no filósofo alemão uma identidade de estrutura entre atividade musical e reflexão filosófica: “convém lembrar que o autor de *O Caso Wagner* era, também ele, compositor. Se seus escritos se incumbem de dar cumprimento a seu pensamento, suas composições representam um modo de organizar e pôr à prova suas mais singulares vivências, exercendo um papel ordenador sobre sua própria filosofia” (BARROS, 2007, p. 20). Acrescenta-se que, conforme indica Roberto Machado: “A originalidade de Nietzsche não é propriamente sua concepção de música, no fundo bastante semelhante, na época, às de Schopenhauer e Wagner. Sua originalidade foi, inspirado na concepção schopenhaueriana da música e na idéia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como uma arte essencialmente musical, ou como tendo origem no espírito da música. Mas também ter articulado Schopenhauer com o movimento de utilização da Grécia 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” (MACHADO, 2006, p. 243-244).

⁴⁰⁰ “‘Forma sob a qual a coisa em si, o real, aparece como objeto...’ (Lalande). O termo é de uso quase exclusivo de Schopenhauer. Entretanto, assinala uma diferença conceitual e filosófica que não pode ser recoberta por ‘objetividade’ nem pela ‘objetualidade’ fenomenológica. Daí a opção por ‘objetidade’”. Cf. Guinsburg, “Notas do tradutor”, Nietzsche, NT, p. 150, nota 87.

⁴⁰¹ GT, p. 106.

⁴⁰² NT, p. 97; GT, p. 106 [*verkörpete Musik; verkörpeten Willen*].

“completamente inexplicável”⁴⁰³. Isso porque “ela nos mostra todos os movimentos do nosso ser, mesmo os mais escondidos, libertos daí em diante dessa realidade que os deforma e os altera” (ibid., p. 278). A música, assim considerada, é uma forma especial de saber, “por meio da qual seria dada ao homem a chance de acessar uma essência indizível por detrás da realidade aparente – cujo núcleo ontológico ele agora não conhece, mas sente em si mesmo” (BARROS, 2007, p. 15).

Assim como no jovem Nietzsche, as concepções artísticas de Richard Wagner (2010) também seguem a tese de Schopenhauer (2001). Logo, não será outra a definição wagneriana de música, bem como a diferenciação desta em relação às outras artes, como define em *Beethoven*: “a própria música é uma ideia do mundo, nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só *se torna* representação quando mediada pelo conhecimento” (WAGNER, 2010, p. 24; grifo do autor).

No referido ensaio, Wagner (2010) profere que na música é a própria Ideia do mundo que se revela, e que o músico se encontra, também ele, contido nessa Ideia. Segundo a ótica wagneriana, o que o músico expressa não é sua visão de mundo, e sim o próprio mundo, de modo que a vontade individual desperta no músico como vontade universal. Com isso, a música exerce o seu efeito de modo imediato, permitindo ao sujeito olhar no interior de si mesmo, mas este *eu* não é outra coisa senão um reflexo do eterno Ser.

A propósito, cabe assinalar a conversão de Wagner à filosofia de Schopenhauer, a partir de 1870, e a mudança daí decorrente de sua concepção de arte total, em que a música era entendida como um subconjunto da ação. Com efeito, nas primeiras experiências wagnerianas, o drama seria a obra de arte global, ou inteira [*Gesamtkunstwerk*]⁴⁰⁴, composta

⁴⁰³ “Há na música qualquer coisa de inefável e de íntimo; além disso, ela passa perto de nós semelhante à imagem de um paraíso familiar embora eternamente inacessível; ela é para nós ao mesmo tempo perfeitamente inteligível e completamente inexplicável; [...]” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 278).

⁴⁰⁴ “Termo forjado por Richard WAGNER, por volta de 1850. Literalmente, *obra de arte global* (ou de conjunto, ou total) às vezes traduzida (meio às pressas) por *teatro total*. A estética da ópera wagneriana procura a obra ‘mais altamente comunitária’ que seja uma síntese da música, da literatura, da pintura, da escultura, da arquitetura, da plástica cênica etc. Esta procura é, em si, sintomática, tanto de um movimento artístico – o simbolismo – quanto de uma concepção fundamental do teatro e da encenação” (PAVIS, 1999, p. 183; grifos do autor). Em seu artigo “A música visível: os *ballets russes* e o mito da obra de arte total”, Paulo Ferreira de Castro sintetiza os estratos semânticos da obra de arte total, da seguinte maneira: “simples sinônimo de tragédia clássica (tal como Wagner a ficciona); princípio de união / agremiação de todas as artes no drama; ideal de união das artes a realizar no drama do futuro; regime de intermedialidade (ou *multimídia*), pressupondo a estreita interação / simbiose / síntese dos diversos modos de expressão; concepção unitária / holística / concêntrica da obra de arte e potenciação recíproca das respectivas componentes [...]; espírito comunitário presidindo tanto à criação (“anônima”) como a fruição da obra de arte pública; ideal de rito comunitário / comunhão em torno da experiência artística; superação de fronteira entre arte e vida numa sociedade emancipada, ela própria organizada segundo o modelo da arte; aspiração à *totalidade* como verdadeira missão da arte – o que, por deslizamento semântico, vem a confluir na aspiração ao *absoluto* e ao *universal*: ideia de ‘super-obra de arte’, como correlativo do ‘super-artista’: ambição retomada sob diversas formas no quadro do pensamento modernista” (CASTRO, 2012, p. 148; grifos do autor).

de poesia, dança, artes plásticas, arquitetura e música. Ou seja, a arte dramática seria a arte suprema, cuja constituição poderia ser assim equacionada: drama = música + texto + ação. Deste modo, a melodia do primeiro Wagner era parte integrante da ação e visava competir para o efeito geral do drama.

No entanto, desde o contato com a teoria schopenhaueriana, o fundador do Teatro de Bayreuth percebe na música a capacidade de desvelar a essência da ação. Hartmann Cavalcanti assinala que a publicação de *Beethoven*⁴⁰⁵ expressa essa conversão “na qual Wagner revê e modifica radicalmente a sua concepção do drama como arte total, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência e o em-si da ação dramática” (CAVALCANTI, 2005, p. 163)⁴⁰⁶, de modo que agora, invertendo-se aquela equação, a música contém o drama. Os movimentos musicais são entendidos como substrato da arte dramática. “[...] Wagner estava convencido de que só a música – a linguagem ideal para expressar os sentimentos – era capaz de revelar a ação interna do drama, manifestar os seus elementos psicológicos mais profundos das personagens e as motivações que as fazem agir” (COELHO, 2000, p. 239). Tal como a tragédia antiga, a música dá vida ao drama, de modo que o ouvinte

[...] há de lembrar-se, efetivamente, de que, à vista do mito movendo-se à sua frente, sentia-se elevado a uma espécie de onisciência, como se agora a força visiva de seus olhos não fosse meramente uma força superficial, porém capaz de penetrar no interior, e como se, agora, as ebulições da vontade, a luta dos motivos e a corrente engrossante das paixões ele as enxergasse diante de si, com a ajuda da música, tangivelmente visíveis, por assim dizer, qual uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, e com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes (NT, 2007, p. 128)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ “Todavia, não era a releitura de um passado longínquo, nem a necessidade de livrar as artes e a música da condição de algo supérfluo e trivial em que se encontravam, e nem a promessa de um futuro redentor que faziam que aquele momento fosse o instante histórico capaz de realizar a mudança profunda que tal projeto propunha. O drama musical e a ideia da *Gesamtkunstwerk* tinham suas condições de possibilidade em um momento histórico imediatamente anterior, no qual a ação de uma individualidade artística tinha conduzido a música para um estágio de perfeição que desaguaria inevitavelmente no projeto wagneriano. É nesse sentido que a figura de Beethoven adquire uma grande importância dentro da argumentação de Wagner” (LISARDO, 2009, p. 31).

⁴⁰⁶ A esse respeito, esclarece Anna Hartmann em nota de *Beethoven*: “Wagner, no período em que escreveu *Ópera e drama* (1851), colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em vista a concepção de uma obra de arte total. Nesse período, Wagner interpretou a Sinfonia n.9, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música absoluta, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas sugerido pela *Nona*, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. No entanto, no presente ensaio, a partir da filosofia de Schopenhauer, Wagner modifica sua concepção, considerando a música o mais claro comentário de um acontecimento, capaz por isso de revelar a essência da ação dramática”. Cf. Cavalcanti, Wagner, *Beethoven*, p. 65-66, nota 44. De acordo com esse pensamento, Robert Donington, em seu estudo *The Opera*, também afirma que a partir de *Beethoven*, a poesia deveria estar subordinada à música para Wagner: “By *Beethoven* in 1870 and *On the Destiny of Opera* in 1871, the poetry was to be subordinated to the music, though the music could be all the bolder because the unfolding of the drama would itself provide coherent form enough. And in 1872, Wagner rather beautifully described his music dramas as ‘deeds of music made visible’ [...]” (DONINGTON, 1978 p. 143).

⁴⁰⁷ GT, p. 140.

Em uníssono com Wagner (2010), Nietzsche definirá em seu primeiro livro: a “música é a autêntica Idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Idéia” (NT, 2007, p. 126)⁴⁰⁸. Nessa direção, para Wagner (2010), apenas a arte musical desperta uma espécie de consciência do ilimitado, que dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, com a maior clareza e precisão. Desse ponto de vista, “não só o drama está contido na música, como também a música é a condição *a priori* dele, uma vez que ela, enquanto essência, é a matéria que dará possibilidade ao homem de criar o drama” (LISARDO, 2009, p. 143). Ainda sobre a relação entre palavra e música, Nietzsche afirma que o artista

[...] foi o primeiro a reconhecer as lacunas intrínsecas ao drama falado, deu ao processo dramático uma tripla expressão, através da palavra, do gesto e da música; a música transmite imediatamente as profundas emoções dos personagens do drama para a alma dos ouvintes, que percebem agora nos gestos desses mesmos personagens a primeira manifestação visível daqueles processos internos e, depois, na língua falada uma segunda aparição, mais pálida, desses mesmos processos traduzidos em um querer mais consciente (NIETZSCHE, 2009, p. 113-114).

A exemplo da tragédia antiga, o drama musical de Wagner buscava estabelecer uma relação inconsciente com o seu auditor, nos termos de Nietzsche, o “ouvinte estético”⁴⁰⁹. No público-coro da tragédia, graças ao apolíneo, o espectador contempla o mundo plástico vivificado pelo mito – pois ele sente prazer em ver aquelas imagens –, ao mesmo tempo em que é apartado de seu consciente, estimulado a conhecer mais profundamente a sabedoria que emana daquilo que vê. “A força da tragédia residiria, portanto, na experiência estética que proporcionava e na participação ativa do público durante a celebração artística” (MACEDO, 2006, p. 135). No drama musical de Wagner, o papel do coro competiria à orquestra e o efeito do *pathos* a uma sinfonia, na audição nietzscheana:

A partir dessa relação interior que a música mantém com a verdadeira essência de todas as coisas explica-se também que, *ao soar uma música adequada a qualquer cena, ação, ocorrência, ambiente, ela pareça descerrar-nos o sentido mais secreto destes e se apresenta como o seu comentário mais justo e claro*: do mesmo modo que aquele que se entrega por inteiro à impressão de uma sinfonia vê como se todos os possíveis sucessos da vida e do mundo já estivessem desfilando diante de si; no entanto, quando reflete, não consegue indicar nenhuma semelhança entre aquele jogo sonoro e as coisas que lhe passaram pela fantasia (NT, 2007, p. 96-97; grifo nosso)⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ GT, p. 138.

⁴⁰⁹ NT, p. 130; GT, p. 143.

⁴¹⁰ GT, p. 105-106.

Na tentativa de uma síntese, é possível afirmar que Nietzsche visualiza em Wagner a ressurreição da tragédia pela revalorização do mito e da arte musical dionisíaca. Dessa maneira é que o drama musical se volta, de um lado, para o mito enquanto sabedoria ancestral, que fornece as imagens conjuntas de sua cultura, possibilitando o despertar do gênio alemão; e de outro, para a música como arte de acesso à sabedoria universal, sem mediações. Nietzsche identifica no drama musical de Wagner o renascimento da tragédia porque ele também nasce da música, e dela extrai o sentido fundamental do que é apresentado em cena. Uma sinfonia seria capaz de fazer o espectador aperceber um ato inteiro, a partir das “relações musicais inconscientes” que trava com o ouvinte, como o filósofo alude a *Tristão e Isolda*⁴¹¹. Por alçar o espectador àquele estado, a música seria a arte capaz de dizer o indizível, ressoar o inefável, seria capaz de, por si, reverberar o em-si.

⁴¹¹ “Ao contrário, hei de me dirigir tão-só àqueles que, diretamente aparentados com a música, têm nela ao mesmo tempo o seu regaço materno e se vinculam às coisas quase unicamente através de *relações musicais inconscientes*. A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de aperceber o terceiro ato de *Tristão e Isolda* sem o auxílio da palavra e da imagem, apenas como um prodigioso movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar?” (NT, 2007, p. 123-124; grifo nosso); GT, p. 135.

Considerações finais

A reflexão de juventude de Nietzsche, aqui centrada em *O nascimento da tragédia*, possibilitou uma investigação sobre as concepções do filósofo acerca da arte trágica. Em sua obra inaugural, o pensador se volta para o instinto como força artística, e se contrapõe ao racionalismo gerador das artes modernas, a que chamara “tendências extra-artísticas”⁴¹². Na verdade, o eixo da discussão se encontra no embate entre cultura trágica e cultura teórica: a primeira defendida entusiasticamente pelo filósofo, de que nasce a arte apolíneo-dionisíaca; a segunda apontada como cultura extenuada, dissolvente dos instintos, hostil à obra de arte; naquela, a pura atuação de ímpetos artísticos; nesta, uma obra projetada no princípio de razão; em uma, a valorização do mito e da música e de uma atividade puramente estética do ouvinte; em outra, a sobreposição do conceito, com vistas frequentes a uma finalidade extra-artística. Conforme o diagnóstico nietzscheano, a cultura teórica prevaleceu na arte de seu tempo⁴¹³, porém, o seu tom exortatório ressoa no sentido aclamar a um renascimento da arte trágica.

Assim, buscou-se enfocar a relevância do instinto para a arte trágica em Nietzsche, dentro de sua primeira produção filosófica. Os instintos são dois: o apolíneo e o dionisíaco, compreendidos pelo filósofo como forças artísticas que irrompem da natureza. Após mútua repulsão e periódicas batalhas, esses impulsos se aliaram na era trágica dos gregos e geraram a tragédia. Esse fato representou para o pensador alemão a transformação de um fenômeno natural em um fenômeno artístico, e o seu primeiro indício está em Arquíloco. As imagens da arte apolínea, da qual o épico se encontra separado, brotariam da canção dionisíaca, em que o músico se encontra totalmente imerso. O que se supõe, pois, é uma dupla experiência, de metamorfose e visões, na qual Nietzsche visualiza o nascimento da tragédia. Tal como Arquíloco, o poeta dramático é artista extático dionisíaco e artista onírico apolíneo, posto que nele atuam as duas pulsões artísticas. Esses impulsos não se encontram à mercê de meios planejados pelo artista, e tampouco dependem de sua instrução. O que o gênio artístico vivencia é uma experiência inconsciente de transformar-se e ver-se transformado.

A obra constituída por aqueles dois impulsos é a tragédia apolíneo-dionisíaca, uma arte essencialmente musical, nascida do coro ditirâmbico. Um novo mundo de símbolos

⁴¹² NT, p. 110; GT, p. 120. Cf. também nota 15.

⁴¹³ Assim o filósofo se refere à arte de seu próprio tempo: “Não há nenhum outro período artístico em que a assim chamada cultura e a genuína arte tenham sido tão alheadas e tão distanciadas, uma em relação à outra, como o que vemos com os nossos próprios olhos no presente. Entendemos por que uma cultura tão raquítica odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela o seu ocaso. Mas será que toda uma espécie de cultura, a saber, aquela cultura socrático-alexandrina, não teria se consumido, depois que pôde culminar em algo tão bonitinho e franzino como é a cultura do presente?” (NT, 2007, p. 119); GT, p. 130-131.

é projetado pelo coro de que emerge o mito trágico, transfigurando em imagens o conteúdo entoado. Para Nietzsche, é o mito que torna suportável o contato com a verdade dionisíaca pela configuração que esta ganha na bela cena trágica. A dor e contradição do Ser primordial são mostradas epicamente nos sofrimentos do herói, na verdade, uma máscara de Dionísio. Nietzsche identifica o conhecimento dionisíaco transfigurado em arte, na sabedoria de Sileno reverberada pelo coro satírico e encenada no palco, sem associá-lo a uma significação moral, daí o seu sentido unicamente artístico. Para ele, a arte trágica, pelas suas raízes instintivas, reúne em si as forças da criação e da destruição: nela, o mito e a música são indissociáveis.

Em vista disso, o efeito trágico consiste em uma excitação apolíneo-dionisíaca. Nietzsche reconhece nessa arte duas formas radicalmente opostas de expressão, quais sejam: o mundo da cena descarregado do coro, que apresenta em símiles visuais a sabedoria dionisíaca; o coro musical que amplifica sonoramente o mito encenado para uma dimensão metafísica. Na primeira esfera, o espectador é um vedor que contempla as imagens de um mundo onírico; na segunda, ele experimenta, em um sentido mais profundo, a sensação inconsciente que provoca o *pathos*. Aos olhos de Nietzsche, somente a dissonância musical é capaz de despertar prazer pela dilaceração do herói, tida como via de reconciliação com a natureza. Emparelhado pelo par apolíneo-dionisíaco, o herói trágico não é um indivíduo levado à cena, mas um arquétipo de Dionísio, que revive os ciclos de criação e destruição deste proto-herói. Dessas noções, infere-se que Arquíloco, o coreuta, o dramaturgo e o espectador, cada um a seu modo, vivencia uma dúplici experiência instintiva em que se sentem apartados da razão.

No tocante à experiência artística da cultura grega, o jovem filósofo visualiza a atuação de impulsos na tragédia sofocleana-esquiliana. Especificamente em seu primeiro livro, sua análise se volta para o titânico Prometeu, de modo a não dissociar criação de dilaceração, e para os dois Édipos, no sentido de perceber uma concordância entre pensamento e instinto. O instintivo ganha, no mito de Ésquilo, a proporção de um deus capaz de formar homens, porque transgressor da ordem divina, de modo análogo ao gênio helênico. Por sua vez, se o herói edípico ganha feição humana, sua duplicidade arquetípica se mantém, e seus diálogos, tão lúcidos, trazem o dionisíaco à baila por um caminho extremamente curto. O herói trágico é Dionísio vestido de indivíduo que vive os seus ciclos de vida e morte, tal qual a criança de Heráclito que constrói e destrói castelos na areia, sem acréscimo moral⁴¹⁴. Na visão nietzscheana, tais obras floresceram na idade trágica dos gregos, no período em que aqueles instintos artísticos ganhavam a forma de espetáculo trágico, no mito e na música.

⁴¹⁴ Cf. cap. I, tópico 1.1.1.

Essa era se findou no momento em que a razão se sobrepôs como forma de conhecimento e afugentou os instintos. Aos olhos de Nietzsche, esse outro tempo se inicia com a dialética racional e moral de Sócrates, o fundador do que ele chama de cultura teórica. Para o pensador alemão, esse fato repercutiria artisticamente na expulsão do mito e da música pelo socratismo estético de Eurípides, por suas exigências de racionalização e moralização. Não mais a metamorfose criativa e o tom de mistério de seus predecessores, mas a busca de um sentido lógico para suas composições e um herói dialético, eis o marco do terceiro poeta. Na reflexão de Nietzsche, desde então, indivíduos seriam levados à cena, ao cotidiano reproduzido no palco. É nessa atmosfera cultural que, na avaliação nietzscheana, a arte trágica se esvaziaria, tornando-se uma obra antitrágica, antiartística, expulsa de seu substrato musical. Nesse sentido, em sua conferência “Sócrates e a tragédia”, o pensador alemão afirma que

Eurípides é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Ele procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis *são* realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles só balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto, ao mesmo tempo, as dissecar: diante de sua anatomia não existe nada mais oculto nelas (NIETZSCHE, 2005b, p. 80; grifo do autor).

A propósito, a ideia de tragédia enquanto imitação de ação não se relaciona à de transfiguração. Conforme sustenta Hector Lopez (2001), a interpretação nietzscheana do drama como ilusão apolínea estabelece uma continuidade real entre a tragédia primitiva e a sua configuração posterior⁴¹⁵. De fato, é possível perceber, desde a concepção apolíneo-dionisíaca de Nietzsche, a gênese e o verdadeiro sentido da tragédia musical, sem se voltar para a ação dramática como eixo. Para Lopez (2001) a concepção nietzscheana implica em uma “redução do componente racional, dialógico, psicológico da trama trágica”⁴¹⁶. Observa-se como o filósofo problematiza o surgimento da tragédia, já em seu primeiro livro:

Temos agora de recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar a *origem da tragédia grega*. Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da

⁴¹⁵ “Nietzsche establece por primera vez una continuidad legítima entre la forma más originaria de la tragedia coral y su evolución dramática posterior, pero ello resulta de la interpretación del acontecer dramático como una ilusión apolínea” (LÓPEZ, 2001, p. 261).

⁴¹⁶ “Esta nueva consideración de lo dramático implica también una reducción del componente racional, dialógico, psicológico o narrativo presente en toda trama trágica. Veamos cuáles son las consecuencias de que lo dramático representado en la escena juegue un papel sólo en cuanto visión apolínea. La principal es que la realidad del protagonista que vive unos hechos no tiene ningún significado observada desde fuera por un simple espectador” (ibid.).

tradição antiga tenham sido combinatoriamente costurados um no outro e depois de novo dilacerados (NT, 2007, p. 48-49; grifo do autor)⁴¹⁷.

Nietzsche confronta Aristóteles, para quem a tragédia é uma espécie de imitação, princípio de que nasce a poesia dramática e do qual se deduz os seus meios, objetos e modos. Segundo assinalam Silk e Stern (1984), Nietzsche, ao contrário de Aristóteles, procura antes compreender a tragédia por suas bases mítico-religiosas, do que por suas diferentes seções⁴¹⁸. O alemão identifica a cena como um mundo de símbolos que assegura à arte o seu solo ideal, e discorda do grego, tanto na ideia de imitação, quanto no efeito de melhoria do espectador. Como fruto de impulsos artísticos, a tragédia não se volta para a realidade fenomênica de quem a assiste, tampouco visa purificá-lo eticamente. Na verdade, Nietzsche se refere a um efeito que suspende o espectador de sua civilização, desencadeado pelo *pathos* musical.

Nietzsche (2007) compreende a arte trágica como atividade de acesso às questões essenciais da existência. A constituição apolíneo-dionisíaca dessa arte confrontaria os princípios da tradição legada pelos clássicos, que a viam do ponto de vista racional e moral. Desse modo, o pensamento nietzscheano formularia uma nova noção de tragédia, ao captar a sua gênese e o seu âmago na música. Em meio às concepções legitimadas pelos modernos, ainda tão atreladas ao plano do conceito, o filósofo daria à tragédia uma abordagem intuitiva.

Essas discussões fornecem as bases para um diálogo de Nietzsche com o drama alemão. No contexto exaurido da cultura teórica, o filósofo denuncia o sentido moral da tragédia, e uma dessas primeiras manifestações certamente se encontra no teatro de Lessing. Com efeito, tanto do ponto de vista da arte sob o signo da luz, quanto de sua compreensão moral do efeito trágico, o dramaturgista seria, na acepção nietzscheana, um homem teórico. Sob roupagem germânica, depara-se com os mesmos traços que Nietzsche critica em Eurípides e Aristóteles. De fato, uma ideia iluminista de tragédia, caracterizada pelo efeito da compaixão, não dá margem para outra interpretação, muito menos para a atuação de instintos.

Mais próximo do tempo de Nietzsche, Schiller também não está isento de suas críticas. O autor de *A noiva de Messina*, em suas concepções, sempre relaciona a arte a um

⁴¹⁷ GT, p. 52.

⁴¹⁸ “Aristotle is preoccupied with tragedy’s separate properties, considered in respect of plot, character *et al.* What most concerns Nietzsche, with his loftier valuation of the genre, is its religio-mythic basis and its associated attitude to life. Aristotle’s generalizations about tragedy, therefore, often do no more than identify contingent features of Greek plays, where Nietzsche’s constant endeavor is to elicit the essence” (SILK; STERN, 1984, p. 235). Ainda sobre os dois filósofos, afirmam os autores de *Nietzsche on tragedy*: “They epitomize the analytical tradition which since his time has been predominant in Western thought. With these categories Aristotle is making the same attempt as most subsequent theorists have made: to reduce a whole to its parts, especially some of its more manageable parts. Nietzsche is after something quite different. His categories are not reductive. Their applicability to discrete parts of the drama is limited: the ‘Dionysiac chorus’, the ‘Apolline part of tragedy, the dialogue’ (§§8-9)” (ibid., p. 237-238).

sentido moral, ainda que de modo indireto. O filósofo, ao aludir a expressões de que deriva o sublime, como “os atos morais mais sublimes”⁴¹⁹, leva a ideia de um embate com Schiller. Com efeito, o esteta compreende o belo e o sublime enquanto expressões da liberdade, o primeiro como estado de harmonização, e o segundo como estado em que a razão se sobrepõe. Se, em Schiller, o instinto se encontra aquém da razão, em Nietzsche o pensamento é inverso; ante as questões da existência, a tragédia para um é resposta moral, para o outro, artística.

Não obstante as diferenças de meios e contextos que os separam, não há dúvida de que Aristóteles, Lessing e Schiller entendem a tragédia como imitação de ação, com vistas a purificar afetos, em outras palavras, a proporcionar uma catarse da emoção da compaixão. Semelhante a Eurípides, concebem a arte de uma perspectiva racional e moral, conferindo-lhe, exatamente por isso, um sentido extrínseco à arte, aos olhos de Nietzsche. O mesmo acontece com a ópera moderna, na reflexão nietzscheana, instrumentalizada para distração e consumo. Como produto do homem teórico, o recitativo operístico retiraria da arte os seus elementos essenciais, ao sobrepor a palavra, e se sustentar em meios e artifícios para apanhar o público. Como já foi observado, música e mito são intrínsecos à obra de arte, na análise de Nietzsche, de modo que a atrofia de uma se liga à do outro, em uma cultura guiada pelo conceito:

[...] dado o estreitíssimo parentesco entre música e mito, cabe conjecturar, da mesma maneira, que a degeneração e a depravação de uma hão de estar ligadas à atrofia do outro: embora, de outra parte, no fraquejamento do mito venha a expressar-se o enfraquecimento da capacidade dionisíaca. A respeito de ambos, uma vista d’olhos sobre o desenvolvimento do ser alemão não deveria, porém, nos deixar em dúvida: na ópera como no caráter abstrato de nossa existência sem mitos, em uma arte decaída em mera diversão como em uma vida guiada pelo conceito, se nos desvelará aquela natureza do otimismo socrático, tão inartístico quanto corroedor da vida (NT, 2007, p. 140)⁴²⁰.

Nietzsche aspira a um renascimento da tragédia no drama de Wagner, precisamente pela revalorização comum do mito e da música. O filósofo e o artista dirigem suas críticas à “cultura da ópera”⁴²¹, e se voltam para a Grécia trágica como possibilidade de renovação cultural para o seu próprio tempo. Para ambos, o gênio alemão reside na música, compreendida como a geradora do mito trágico. Uma é capaz de desvelar o em-si da ação; o outro é o que possibilita transfigurar a vida dionisíaca em imagens para o espírito germânico. Os primeiros anos de filosofia de Nietzsche, atrelados à arte de Wagner, indicavam que Apolo e Dionísio podiam se reconsagrar em nova aliança, e devolver ao espectador uma experiência estética dupla, um modo de conhecer intuitivo e visual, que Guinsburg chama de “introvisão”:

⁴¹⁹ NT, p. 92; GT, p. 139.

⁴²⁰ GT, p. 153.

⁴²¹ GT, p. 120.

Em última análise, a cena de um tragicismo recuperado em sua plena dimensão e potência não é somente uma questão de estilo e tendência, quer dizer, de emissão artística, e não basta descartar-se da superficialidade representativa da mimese naturalista e dos efeitos operísticos. O público deve, de algum modo, ser reconduzido ao coral da *orkhestra* ou, no mínimo, ao pódio da imaginação. Assim, paralelamente ao intento de restituir, através do drama musical, a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral, Nietzsche propõe devolver ao espectador na platéia o êxtase do entusiasta e seu poder de *introvisão* (GUINSBURG, 2007, p. 168; grifo nosso).

A força do instinto na arte provém do instinto como força da natureza que irrompe no gênio, a despeito de sua individualidade: a arte não se encontra sob o domínio de seu talento ou de princípios conscientes. O que o artista trágico vivencia é uma experiência de metamorfose e visões, que o faz sentir-se embriagado e ver-se projetado como em um sonho. Porque brota ao mesmo tempo dos estados de encantamento e contemplação, essa arte reúne em si os elementos da música e do mito, capazes de abarcar a dimensão fundamental da vida e dar-lhe um símile visual. Por isso, os seus propósitos são tão somente artísticos, e o que se desperta no público é uma atividade puramente estética com as suas emoções inconscientes. Era essa a excitação provocada pelo coro satírico e pelo mundo do palco da tragédia antiga, que poderia renascer na sinfonia de Wagner e devolver ao ouvinte o seu poder de introvisão.

Referências

I – Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich W. A filosofia na época trágica dos gregos. Trad. de Rubens R. T. Filho. In: *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2005.

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

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

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. e prefácio de Pedro Sússekind. 4 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007b.

_____. *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe [KSA]* (15 volumes). Editado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: DTV; De Gruyter, 1999. p. 7-156.

_____. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. e notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1997.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação, trad. e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006b.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O problema de Sócrates. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 17-23.

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

II – Comentadores de Nietzsche

BARRENECHEA, Miguel A. Tragédia hoje: a contemporaneidade do arcaico. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (orgs.). *Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 57-65.

BARROS, Fernando de M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. A arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A.; PINHEIRO, Paulo (orgs.). *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj; Unirio; Brasília, DF: Capes, 2006. p. 49-63.

_____. *Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

DELBÓ, Adriana. *Misteriosa conexão ente arte e Estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche*. Campinas, SP. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FERRAZ, Maria Cristina F. Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (orgs.). *Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura*. Simpósio Nacional de Filosofia Assim Falou Nietzsche II. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 37-48.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

KEMAL, S.; GASKELL, I.; CONWAY, D. W. Nietzsche and art. In: _____. *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d. p.1-12.

LATERZA, Moacyr. Nietzsche e O nascimento da tragédia. *Kriterion Revista de Filosofia*. Resenha 74-75. Janeiro a dezembro. Belo Horizonte UFMG: 1985. p. 19-37.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso? Trad. de Maria Heloísa N. Barros. *Kriterion Revista de Filosofia*. Resenha 74-75. Janeiro a dezembro. Belo Horizonte UFMG: 1985. p. 39-66.

LÓPEZ, Héctor J. P. A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia – La filología amiga del wagnerismo nietzscheano. *II Saggiatore Musicale*, anno VII, n. 1. Bologna, 2000. p. 79-93.

_____. *Hacia el nacimiento de la tragedia – un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Madrid: Res Publica, 2001.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. Introdução: arte, ciência e filosofia. MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Introdução e organização Roberto Machado. Trad. e notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 7-34.

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

MARTIN, Nicholas. *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MCGINN, Robert. Culture as prophylactic: Nietzsche's birth of tragedy as culture criticism. *Nietzsche-Studien* 4. 1975. p. 75-138.

MOURA, Carlos A. R. de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NAAS, Michael. Nietzsche, Aeschylus, and the might have been. *The Tragedy of Renown. Philosophy Today*. Chicago: DePaul University, Summer 1991. p. 277-290.

PINHEIRO, Paulo. Prolegômenos a uma história nietzschiana da arte. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (orgs.). *Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 101-114.

PRICE, Amy. Nietzsche and the paradox of tragedy. *The British Journal of Aesthetics*, vol. 38, nº 04, October, 1998. p. 384-393.

SALLIS, John. *Crossings Nietzsche and the space of tragedy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.

SILK, M. S; STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

III – Geral

ARENDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing. *Homens em tempos sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 13-36.

ARISTÓTELES. A música na educação. *Política*. Trad. de Mário da Gama Kury. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p. 275-285.

_____. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

_____. *Ética a Nicômaco; Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 197-229.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BROOKS, Peter. The melodramatic imagination. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. United States of America: Yale University Press, New Haven and London, 1976. p. 1-23.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASTRO, Paulo Ferreira de. A música visível: os *ballets russes* e o mito da obra de arte total. In: ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Paulo Ferreira de (coords.). *A dança e a música nas artes plásticas do século XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 141-154.

- COELHO, Lauro Machado. Wagner. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 225-243.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. de Eduardo Brandão. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2011.
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad., apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apresentação e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DONINGTON, Robert. The german Wagner. *The opera – the harbrace history of musical forms*. Universidade de Michigan, 1978. p. 139-168.
- ESQUILO. Prometeu acorrentado. In: ESQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu acorrentado Ajax. Alceste*. Trad. e apresentação de Mário da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 7-65.
- EURÍPIDES. As bacantes. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. e apresentação de Mário da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 203-273.
- FRANZ, Michael. Os deuses no teatro. Mistérios gregos e a tragédia na visão do século XVIII. Trad. de Luís M. Sander. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 77-86.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Trad. de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega – ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- GUINSBURG, J. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 153-169.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de juízo estética. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 45-200.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega – estudo literário*. I Volume. Trad. de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1972.
- KRAUSZ, Luis. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2007.
- _____. Dioniso. *História Viva*. São Paulo: Duetto Editorial, 2003. p. 6-39.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LESSING, Gotthold E. *De teatro e literatura*. Trad. de J. Guinsburg. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964.

_____. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de Feliu Formosa. 2 ed. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2004.

LISARDO, Roger D. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

MILLET, Louis. Poética e contemplação. *Aristóteles*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 167-173.

MOISÉS, Massaud. O teatro. *A criação literária – Prosa II*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 121-151.

NUSSBAUM, Martha C. Tragédia: fragilidade e ambição. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 19-71.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSANHA, José Américo. Os pré-socráticos – Vida e Obra. In: Pré-socráticos. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 5-32.

_____. Sócrates – Vida e obra. In: Sócrates. *Sócrates*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 5-30.

PIRES, Francisco Murari. A morte do herói(co). In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 102-114

ROSENFELD, Anatol. O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 27-36.

_____. *Teatro alemão – história e estudos*. I Parte Esboço histórico. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968.

SAADI, Fátima. Emília Galotti, *ein Trauerspiel*. In: LESSING, Gotthold E. *Emília Galotti*. Trad. de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. p. 11-31.

SADIE, Stanley. Romantic Opera: Germany and Austria. *History of opera*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1990. p. 186-193.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Trad. de Roberto Schwarz. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

_____. *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Trad. e ensaios de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Org. de Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner*, janeiro-fevereiro 1793. Trad. e introd. de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991c.

_____. Sobre o uso do coro na tragédia. *A noiva de Messina, ou, Os irmãos inimigos*: tragédia com coros. Trad. de Antônio Gonçalves Dias e notas de Manuel Bandeira. Org. de Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 185-196.

_____. *Teoria da tragédia*. Trad. de Flávio Meurer. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991b.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad., apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

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

SIOPSI, Anastasia. Who is the 'rightful' inheritor of ancient culture? Ancient Greece, modern Greece and Richard Wagner. In: *Consequences of Wagner*, Proceedings of the International Conference. Lisbon, Portugal 26-28 november 2009. p. 151-171. Editor: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Mundial - CESEM. Cd-rom.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. e apresentação de Mário da Gama Kury. 13 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *Teatro grego – Édipo rei*. Introd., trad. e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964.

SOUZA, Ronaldo de M. Atualidade da tragédia grega. In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 115-140.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. e prefácio de Pedro Sússekind. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama burguês*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. A moralidade do melodrama clássico. *O melodrama*. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 47-50.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

VELOSO, Cláudio W. Poética, ciência teórica. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004. p. 25-70.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. Trad. de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WINCKELMANN, Johann. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

XAVIER, Ismail. O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 59-84.

ZILBERMAN, Regina. Como os gregos se entendiam. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 57-59.