

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Rafael Antônio dos Santos Lotério

Mito & Música
O trágico no jovem Nietzsche

Juiz de Fora
2011

Rafael Antônio dos Santos Lotério

Mito & Música

O trágico no jovem Nietzsche.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração, Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Duarte da Silva

Juiz de Fora

2011

Lotério, Rafael Antônio dos Santos.

Mito e música: o trágico no jovem Nietzsche / Rafael Antônio dos Santos Lotério. – 2011.

164 f.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião)—Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Mitos (Religião). 2. Música. 3. Tragédia. I. Título.

CDU 291.21

Rafael Antônio dos Santos Lotério

Mito & Música: O trágico no jovem Nietzsche

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Área de Concentração Filosofia da Religião, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em 30 de agosto de 2011

Prof. Dr. Ronaldo Duarte da Silva (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jonas Roos

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr^a. Anna Hartmann Cavalcanti

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

*À minha mãe Rose e irmãs Heloisa e Iara.
Aos meus tios Lúcia e Carlos Augusto.*

Em memória de minha amada avó Maria Aparecida Dário

Amor eterno!

“É provável que estejamos condenados, que não haja esperança para nós, *para nenhum de nós*, mas, se for assim, soltemos então um último e horripilante uivo, um grito penetrante de desafio, um berro que incite à guerra! Fora lamentações! Fora elegias e réquiens! Fora biografias, histórias, bibliotecas e museus! Que os mortos comam os mortos. Dancemos nós, os vivos, à beira da cratera, uma última e agonizante dança. Mas que seja uma dança!”.

Trópico de Câncer – Henry Miller.

“Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. Todo começo é claro, os umbrais são o lugar da esperança. O jovem se assombra, a impressão o determina, ele aprende brincando, o sério o surpreende. A imitação nos é inata, mas o que se deve imitar não é fácil de reconhecer”.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister – Johann Wolfgang Von Goethe.

“Existe prazer nas matas densas;
Existe êxtase na costa deserta;
Existe convivência sem que haja intromissão no mar profundo,
E música em seu ruído.
Ao homem não amo pouco, porém muito a natureza”. – *Lord Byron*

Agradecimentos

Após dois anos e meio de trabalho, dois anos e meio de reflexão, indagação, dúvidas, desespero, medos e alegrias, muitas são as pessoas a mencionar e pouco o espaço para fazê-lo. Por isso, agradecerei a todas as pessoas importantes na minha vida na pessoa de alguns que estiveram mais próximos a mim ao longo desta árdua jornada de reflexão filosófica.

Agradeço a Deus, que renova meu fôlego de vida todas as manhãs e a quem me apego cada vez mais para não sucumbir ao medo e à dor da tragédia de um mundo miserável e um tempo sem sentido.

Agradeço à minha amada mamãe pela paciência em ouvir todas as minhas indagações, pela atenção e pelo carinho. Obrigado pela dedicação e pelo esforço cotidiano. Obrigado por acreditar em mim e por me apoiar. Obrigado por cada dia, hora e segundo.

Aos meus queridos tios Lúcia e Carlos Augusto, que estiveram comigo desde o início, que me incentivaram e me apoiaram incondicionalmente. Obrigado pela paciência e pelo apoio, pela companhia e por não me deixar desistir.

A minha amiga Fernanda Tabet, por me ouvir, me compreender, me repreender e por ter ficado ao meu lado nos dias de felicidade e nas duras horas de dor e angústia.

A minha amiga Tábata Berg pelo incentivo, pela companhia e pelas conversas brilhantes e enriquecedoras.

Ao meu orientador pela paciência e pela compreensão das minhas limitações.

A professora Anna Hartmann Cavalcanti pela prontidão em atender ao meu pedido de participação na conclusão de meu trabalho.

Resumo

O objetivo desta dissertação é perseguir o conceito de trágico na filosofia do jovem Friedrich Wilhelm Nietzsche. Através do estudo das suas primeiras obras dedicadas à reflexão filosófica, percebemos que a ideia do “trágico” se afirma como ponto central e ganha destaque para as perspectivas de trabalho vindouro para o professor de filologia clássica que se tornaria um dos mais importantes nomes da filosofia contemporânea. Entretanto, mesmo resguardando o valor que as reflexões nietzschianas apresentam em relação ao problema do trágico, sua filosofia passou à posteridade sob a égide de outros problemas por ele analisados e, conseqüentemente, enfatizando ideias aparentemente mais centrais que a do trágico. É para sanar a necessidade de uma reflexão mais intensiva sobre os trabalhos do jovem Nietzsche que esta pesquisa chama atenção e vem se alinhar ao esforço de compreensão das ideias fundamentais do filósofo antes da elaboração dos conceitos de “super-homem”, “eterno retorno” e “vontade de poder”. Para isso debruçamo-nos sobre *O nascimento da tragédia no Espírito da Música*; por acreditarmos que nele convergem as principais ideias caras ao Nietzsche jovem. E a particularidade que queremos acentuar aqui, através do fomento das reflexões sobre a religião, é a centralidade do mito e da música como elementos sem os quais a tragédia não pode ser pensada e, conseqüentemente, não se pode chegar ao cerne do que definira como “trágico”. Nietzsche organiza as ideias de mito, culto e coro para salvaguardar uma relação de autenticidade para a tragédia grega, autenticidade que reflete uma visão particular e mais verdadeira da realidade do mundo. A dissolução dessa tríade resulta no aparecimento de um tipo de civilização que se afasta de todo valor verdadeiro da realidade, tanto do mundo quanto da vida. Nietzsche, enquanto se coloca diante da tradição alemã de releitura dos clássicos gregos, constrói uma ponte entre a vida grega autêntica e a vida moderna, socrática, pouco hábil para a compreensão do mito e amplamente desprovida da capacidade de ouvir e compreender a música. Esta relação é estruturada a partir da configuração de dois conceitos básicos – apolíneo e dionisíaco – que vão servir como divisores de águas para o pensamento nietzschiano, permitindo uma reinterpretação não apenas dos valores estéticos do mundo moderno, mas, mais completamente, uma releitura iconoclasta da própria condição de possibilidade de se pensar o homem após o crepúsculo de seus deuses.

Palavras-chave: Mito – Música – Trágico – Tragédia.

Abstract

The objective of this dissertation is to pursue the concept of the tragic couple in the Philosophy of Friedrich Wilhelm Nietzsche. Through the study of his early works devoted to philosophical reflection we realized that the idea of the “tragic” is stated as the central focus and win the job prospects coming to the teacher of Classical Philology would become one of the most important names in contemporary philosophy. However, even protecting the value they have Nietzschean reflections on the problem of the tragic, his philosophy passed down to posterity under aegis of other problems he studied, and thus emphasizing ideas that seem most central to the tragic. It is to remedy the need for a more intensive reflection on the work of the young Nietzsche that this research draws attention and has been the effort to bring understanding of the fundamental ideas of the philosopher before the elaboration of the concepts of “superman”, “eternal recurrence” and “will to power”. For this we are referring on *The birth of Tragedy in the Spirit of Music* because we believe that it faces the main ideas converge to the young Nietzsche. And we want to emphasize in special here, through discussion about religion, is the centrality of myth and music as elements without which the tragedy cannot be thought, and therefore cannot get to the heart of what he called a “tragic”. Nietzsche organizes the ideas of myth, cult and chorus to preserve a relationship of authenticity to Greek tragedy, authenticity that reflects a particular vision and truer reality of the world. The dissolution of this triad results in the appearance of a type of civilization that departs from the true value of the whole reality of both the world and of life. Thus, Nietzsche, while bringing forth the German tradition of rereading of Greek classics, builds a bridge between authentic Greek life and modern life, Socratic, clumsy to understand the myth and largely devoid of the ability to listen and understand music. This relationship is structured from the configuration of two basic concepts – Apollonian and Dionysian – which will serve as a watershed for the Nietzschean thought, allowing a reinterpretation not only of aesthetic values of the modern world, but more completely, an iconoclastic the very condition of possibility of thinking the man after the twilight of their gods.

Keywords: Myth – Music – Tragic – Tragedy.

Sumário

Introdução:	1
Capítulo 1: Apolíneo & Dionisíaco	17
1.1: Nietzsche e os gregos;.....	17
1.2: O mundo apolíneo de sonho;.....	19
1.3: O mundo dionisíaco da embriaguez;.....	30
1.4: Luta e reconciliação entre Apolo e Dioniso;.....	35
Capítulo 2: O Mito na Tragédia Grega	40
2.1: O mito em Homero e Hesíodo;.....	40
2.2: O Trágico no Édipo Rei de Sófocles sob a influência da cátedra na Basileia;.....	49
2.3: Orestes & Prometeu – o trágico entre <i>hybris</i> e <i>Moira</i> : período de Wörth;.....	59
Capítulo 3: O espírito da música como espírito da tragédia	87
3.1: Do culto dionisíaco ao coro trágico;.....	87
3.2: Música e Tragédia;.....	96
3.3: Música dionisíaca e vontade;.....	100
Capítulo 4: O trágico no jovem Nietzsche	109
4.1: Morte do mito e aniquilamento do coro: Eurípedes e a decadência da tragédia;...	109
4.2: Socratismo estético e a tragédia sem música;.....	125
4.3: O redespertar do trágico na música alemã;.....	133
4.4: A música como afirmação da vida: o trágico no jovem Nietzsche;.....	146
Conclusão	153
Bibliografia	159

Introdução

A tragédia, apreciada pelo teatro e pela literatura, é um gênero demasiado antigo e repleto de apropriações e modificações. Os gregos da Antiguidade vislumbraram-na especificamente através do teatro, dando-lhe uma atmosfera muito peculiar e cercand-a de características que a relacionam a aspectos intrínsecos do pensamento propriamente grego, como o mito e o culto. Como genuína manifestação do espírito cultural desse povo, desde seus mais áureos tempos, a discussão sobre a tragédia atraiu a atenção tanto dos poetas que a realizavam quanto de alguns exímios pensadores que esboçaram comentários sobre ela. Entre os filósofos gregos clássicos há uma menção específica tanto em Platão quanto em Aristóteles.

Platão, na sua *República*, expõe de forma ampla o contraste que alicerça a existência distinguindo mundo sensível e mundo inteligível. A filosofia platônica tende a valorizar de forma ascendente a superioridade do inteligível em relação ao sensível. Enquanto este manifesta a perenidade e mutação das coisas humanas, visto a sua submissão ao jugo do tempo e às características do espaço, aquele é constante e indelével. No arquetípico mundo das formas há uma perfeição singular que é sempre e invariavelmente subtraída com a sua transposição para o mundo sensível. De modo que o mundo sensível é sempre um mundo em transição, um mundo instável, inconstante, radicalmente alheio ao mundo das ideias.

Entre a estabilidade de um mundo arquetípico e a constante mutabilidade de outro mundo em constante transformação, na sua discussão acerca da poesia (*poiesis*) Platão utiliza o conceito de imitação (*mimesis*). Na arte poética a *mimesis* manifesta a diferenciação entre mundo sensível e mundo inteligível, sendo entendida como um afastamento da verdade e esquecimento dos valores realmente importantes para homem. Para Platão, dessa forma, a *mimesis* é a formação de uma imagem a partir da sensibilidade, é uma cópia do mundo sensível. Entretanto, o próprio mundo sensível é compreendido por Platão como uma imitação do mundo arquetípico, de onde se originam todas as formas. Na *mimesis*, portanto, haveria apenas a imitação de uma já problemática imitação. Assim, toda criação já seria, sempre, uma imitação; mais ainda a *poiesis* mimética.

Segundo esta distinção, Platão considera a poesia como imitação; portanto, toda forma de imitação produzida pelo homem é danosa porque imitando o mundo sensível reproduz a pobre sombra que se projeta no mundo de uma forma perfeita que a transitoriedade não pode

captar. Para Platão, como mais tarde para seu discípulo Aristóteles, mimesis é “a imagem de uma imagem, uma cópia degradada do mundo sensível”¹. Assim, manifesta a certeza de que “o imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira e não uma coisa séria, e os que se dedicam à poesia trágica em versos jâmbicos e épicos são imitadores tanto quanto se pode ser”².

Se todo o conhecimento que se pode extrair do mundo sensível é sempre um conhecimento parcial e duvidoso, imperfeito como uma imagem distorcida, toda imitação produzida a partir desse conhecimento, desse mundo, é ainda mais imperfeita. A imitação da imitação seria um grave obstáculo para a formação da *pólis* perfeita porque “sendo banal e convivendo com o banal, a arte imitativa gera obras banais”³. Vem daí a temerária recusa de Platão em aceitar na sua *pólis* a presença do poeta, ainda que ele próprio, quando jovem, tivesse se inclinado ao cultivo do seu grão de poesia. A aparente aspiração platônica nos diálogos que compõem *A República* é alcançar as diretrizes para a formação de uma cidade estruturada sobre as ideias do bom, do belo e do verdadeiro e, nesse caso, as artes imitativas, e entre elas primeiramente a dos poetas, não têm espaço; a ênfase de Platão à arte dos poetas se baseia certamente no temor oriundo da forma como os poetas são capazes de atingir os homens. Para Platão, nem toda poesia é danosa ao homem; essa particularidade ele reservara à poesia trágica que, “ao que se vê, coisas desse tipo são uma violência contra a inteligência de quantos ouvintes não têm, como antídoto, conhece-las tais quais são”⁴.

Outra importante tentativa de apreensão da tragédia foi empreendida por Aristóteles na sua *Poética*. Conhecido como um pensador sistemático, Aristóteles se destacou como um dos primeiros grandes pensadores gregos a empreender maior esforço pela compreensão do mundo assim como ele se dá a conhecer pelo homem. O pensamento aristotélico, afastando-se do aparente desligamento platônico da efetiva realidade do mundo, ficou conhecido como responsável por dar à filosofia um caráter mais objetivo, procurando abranger em seu sistema grande parte do que era relevante para o pensamento de sua época e região, como é o caso da ética e da política. É nesse sentido que, “Aristóteles foi um cientista nato. Era movido por uma incisiva curiosidade por fatos, com os quais Platão pouco se importava. Desejava saber o que o mundo era, este mundo natural que ninguém até então observara com os olhos da mente, e possuía uma capacidade inigualável de ligar todo fragmento de conhecimento a um

¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 24.

² PLATÃO. *A República*, p. 391.

³ PLATÃO. *A República*, p. 393.

⁴ PLATÃO. *A República*, p. 381.

outro fragmento, ordenando tudo que se apresentava a ele”⁵.

As especulações aristotélicas possuem o germe de uma interpretação científica do mundo, ocupando-se de aspectos derivados de observações imediatas e se afastando, tanto quanto possível, das aspirações de seu mestre Platão sobre um mundo arquetípico ao qual se deveria a essência do mundo concreto, real. Nesse sentido, a apreciação elaborada pelo estagirita para a tragédia deve ser compreendida sob as lentes de um pensamento normativo, sem grandes pretensões a ultrapassar o caráter descritivo que lhe é próprio e sem a intenção de enveredar por uma reflexão profunda sobre quaisquer motivos que circunscrevam ou fundamentem o conteúdo da ação trágica⁶.

Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como sendo “a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções”⁷. Segundo ele, também o que caracteriza a tragédia é a imitação. Tal caracterização está relacionada ao hábito e ao prazer proporcionado ao homem pelo ato de imitar. A imitação se faz em face de uma ação e partindo desse ponto o filósofo sugere a proveniência do nome *drama* para definir esta arte imitativa⁸. Além disso, considera ainda as formas de desenvolvimento da imitação, procurando esclarecer que as diferenciações são derivadas da maior ou menor ênfase outorgada a esta. É o que faz para distinguir a poesia épica da poesia trágica e, outrossim, a tragédia da comédia. No primeiro caso, ambas as formas imitativas têm no homem superior o seu modelo; entretanto, o modo como a *mimêsis* é levada a efeito é diferente. Se se empreende um processo diferente para a produção da imitação, também os efeitos derivados devem ser necessariamente diferentes. É preciso considerar que “a palavra *mimese*, *mímesis*, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, *in limine*, a dialética platônica da essência e da aparência”⁹. E acrescentar que, para Aristóteles, “todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, imitação, apresentados por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores

⁵ HAMILTON, Edith. *O Eco Grego*, p. 85.

⁶ “A teoria aristotélica da tragédia grega, que se tornou normativa na tradição literária da civilização ocidental, constitui o obstáculo essencial à elucidação do projeto educacional dos poetas trágicos, sobretudo porque converte a dimensão ontológica de seus dramas numa mera representação lógica de eventos consecutivos”. SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da Tragédia Grega*, p. 115. Nesse mesmo sentido, observando o caráter normativo, descritivo e analítico da obra de Aristóteles: MOST, Glenn. *Da Tragédia ao Trágico*, p. 26-28. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 25.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 43.

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 39.

⁹ BRANDÃO. *Teatro Grego: tragédia e comédia*, p. 12-13.

pegados à realidade, pois a arte é uma realidade artificial”¹⁰.

A tragédia, nesse sentido, é entendida por Aristóteles como uma arte imitativa teleológica, ou seja, toda a ação trágica possuiria uma finalidade específica e esta seria a obtenção da *catarse* (*katharsis*). Tal produto possui uma conotação especificamente fisiológica, significando estreitamente a possibilidade de uma descarga das emoções aprisionadas, “a evacuação temporária de excesso de emoção inconveniente”¹¹. O estar diante da ação trágica e ser capturado pelos sentimentos de *temor* e *compaixão* ali explorados, exporia o espectador à possibilidade de, comungando desses sentimentos, vê-los serem consumidos no palco como se fossem seus também. O partilhar os sentimentos dos personagens permitiria desfazer-se dos próprios sentimentos acumulados sem com isso ter de experimentá-los, de forma real em si mesmos. A catarse libera as emoções através da possibilidade de o espectador alternar seu lugar com os personagens que estão em cena; assim suas emoções contidas são filtradas sem que tenham que vivenciá-las na sua própria cotidianidade.

Trata-se de uma conotação fisiológica porque Aristóteles amplia os efeitos da ação trágica de forma a abranger os benefícios causados aos espectadores pela oportunidade de se desvencilhar das emoções que são reservadas pela improvável possibilidade de expeli-las em sociedade. Ampliando a sua própria definição para o gênero, o filósofo considera que a tragédia “é a imitação de uma ação, realizada para a atuação dos personagens, os quais se diferenciam pelo caráter e pelas ideias (porque qualificamos as ações com base nas diferenças de caráter e ideias), segue-se que são duas as causas naturais das ações: ideias e caráter. E dessas ações se origina a boa ou má fortuna das pessoas”¹².

Através da exposição feita pode-se perceber que a sua atenção está concentrada no rigor de uma descrição do que deveras seja e de como funciona a tragédia, obliterando quaisquer formas de especulações que se interessem por algo que não seja a “forma de agir”, própria do gênero.

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é a imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim, segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os

¹⁰ BRANDÃO. *Teatro Grego: tragédia e comédia*, p. 13.

¹¹ MOST. *Da Tragédia ao Trágico*, p. 28.

¹² ARISTÓTELES. *Poética*, p. 43.

caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar as ações. Desse modo, as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa¹³.

Tratar a apreciação aristotélica como sendo uma especulação normativa¹⁴ não desmerece a postura e a importância do seu pensamento. Antes, trata-se de manter a idoneidade da herança por ele legada à posteridade, ou seja, manter a especulação elaborada dentro das condições evidentes do interesse fomentado.

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. No entanto, a interpretação aristotélica da tragédia grega não corresponde satisfatoriamente aos atores trágicos e, sobretudo, ignora completamente o sentido e a função do trágico na poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A tragédia grega é a interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas¹⁵.

A caracterização aristotélica é importante para que se atente para a maneira como o grego antigo observava a sua tragédia; Aristóteles certamente possui um *status quo* muito particular nessa discussão pela sua factual proximidade com o objeto que analisa, entretanto, também essa proximidade deve ser analisada de forma mais detida, sem desconsiderar o fato de que a visão do estagirita, como filósofo, como herdeiro de Platão e Sócrates, também é uma visão comprometida com objetivos e ideias muito específicas. Ainda assim se pode muito acertadamente afirmar que não há, pelo menos não no registro aristotélico e na tradição oriunda dele, nenhuma preocupação definida e acentuada especificamente com o conteúdo da tragédia. Antes, a análise aristotélica parece desejar explorar com calma e profundidade as diversas partes que compõem a ação trágica, explicando como cada aspecto se relaciona ao outro e explicitando, pela menção dos autores, as tentativas de se alcançar o ponto alto do gênero. Logo, a *Poética* não é um reflexo filosófico sobre o teatro trágico grego que tenha em vista discutir o sentido da ação trágica através da exploração dos fundamentos do seu conteúdo; é, diferentemente, uma análise filosófica normativa da sua estrutura, organização e

¹³ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 44.

¹⁴ MOST, Glenn. *Da Tragédia ao Trágico*, p. 26-28.

¹⁵ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da Tragédia Grega*, p. 119.

funcionamento, com vias a atingir um fim determinado: a produção satisfatória do gênero como importante mecanismo de exploração da *catarse*, que funciona como equilibradora das tensões emocionais presentes no homem grego.

O Medievo europeu, ocupado com a fundamentação e expansão do Cristianismo, não discutiu a tragédia. No mais, a Idade Média foi caracterizada pela recorrente ascensão do platonismo através das penas de Plotino e Agostinho de Hipona, tendo o pensamento aristotélico mergulhado em um momentâneo ostracismo. Visto a forma como Platão considerou a tragédia no Livro X da sua obra *República*, não surpreende que o legado dela tenha sido homiziado no período em que a égide platônica foi erigida para solidificar a fundamentação do Cristianismo como religião oficial do Império Romano¹⁶. Apenas com a redescoberta de Aristóteles, através dos árabes no período tardio do Medievo, é que as especulações aristotélicas voltaram à agenda da reflexão europeia. Esse resgate significou a aquisição de fôlego renovado e contribuiu de forma definitiva para a guinada rumo ao Humanismo e ao Renascimento.

Para a tragédia moderna, cujos pontos de culminância indubitavelmente se encontram no teatro francês do século XVII e no teatro alemão do século XVIII, Aristóteles é, no mínimo, um assunto de complicadas controvérsias. Alguns afirmam que a herança aristotélica não foi determinante para o desenvolvimento do moderno teatro trágico enquanto outros creditam seu quinhão de responsabilidade. De quaisquer formas, não se poderia ignorar a presença da *Poética* como fonte de discussão e uma das pontes mais sólidas entre o gênero tal qual foi desenvolvido pelos gregos da Antiguidade e o gênero como foi pensado pelo homem moderno. Ainda que Aristóteles não tenha sido determinante para a estruturação da tragédia moderna, não seria prudente omitir as suas contribuições, mesmo que elas nem sempre tenham sido diretas.

Aristóteles não foi introduzido na perspectiva moderna através apenas do caráter normativo e descritivo da *Poética*. Foi, também, pelas interpretações originadas do conceito de *catarse*. Ocorre, entretanto, que toda a discussão sobre a *catarse*, para os intérpretes modernos, se dará através de uma acepção moral, algo que, definitivamente, não acontece na tematização do estagirita. Nesse sentido, é preciso não perder de vista o fato de que o teatro moderno é um teatro burguês e foi estruturado para corresponder aos interesses e às demandas próprias dessa sociedade. A sociedade burguesa tem na valoração moral a sua haste de

¹⁶ “No advento do platonismo é que se prepara o advento do cristianismo”. SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da Tragédia Grega*, p. 118.

sustentação mais representativa e a sua expressão na tragédia é uma extensão dessa posição.

Em França há Corneille e Racine, dois representantes desse teatro trágico que maximizaram exemplos muito nítidos das caracterizações modernas outorgadas à compreensão da tragédia. Roberto Machado chama atenção para as influências exercidas sobre a tragédia moderna derivadas da recepção dos textos aristotélicos pelos italianos renascentistas e considera que, “esses comentários evidenciam que, a respeito da tragédia, o Renascimento estava menos próximo da *Poética* de Aristóteles, de onde estão excluídas considerações morais, do que da *Arte poética* de Horácio e do imperativo moral de que a tragédia deve tornar o homem melhor, ou, mais precisamente, de que é necessário unir o útil, isto é o ensinamento, a edificação moral, ao agradável”¹⁷.

A dita influência marca o comportamento do teatro clássico francês, como é o caso de Corneille. Há um posicionamento bastante evidente em relação à funcionalidade e à utilização da tragédia e Corneille, alinhado à ideia de *utile dulci* de Horácio, reinterpreta de forma muito peculiar os fundamentos do conceito de catarse – o terror e a compaixão – abrindo espaço para a purgação das emoções. Tal interpretação, entretanto, se baseia na compreensão das emoções como atributos morais, “sentimentos irracionais que encarnam no amor profano e cegam quando não são dominados”¹⁸. A catarse aristotélica, que outrora detinha o encargo da descarga de emoções, ganha a necessária função da purgação, manifestando uma alteração representativa no legado aristotélico que passa a caracterizar o teatro francês. Esta purgação, um processo elaborado de purificação, subentende um forte conteúdo moralizante que manifesta de forma muito evidente as características e preocupações novas que a modernidade impregnava ao gênero como peculiaridade da época, acrescentando ao legado aristotélico a ênfase em caracteres outrora não maximizados no mesmo sentido. O fato é que, “o Renascimento se caracterizou, em geral, por uma visão moral da tragédia, ou mais precisamente por uma interpretação moral da análise aristotélica da tragédia”¹⁹ e essa marca se perpetuará tanto através do teatro de Corneille quanto do teatro de Racine.

Na Alemanha, ainda que Gotthod Efrain Lessing tenha manifestado seu desagrado em relação ao teatro francês, em particular à interpretação de Corneille para a *Poética* aristotélica e aos desdobramentos dessa interpretação, não há uma diferença significativa em relação ao eixo moral que, reiteramos, é o que predomina na tragédia moderna. Lessing representa, sobretudo, um esforço pela constituição de um teatro nacional alemão e uma das formas de ler

¹⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 31.

¹⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 33.

¹⁹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 35.

a sua obra pode ser através desse posicionamento; ou seja, Lessing está inserido completamente na corrente de afirmação de uma nacionalidade alemã genuína fundamentada no desenvolvimento sólido de uma cultura de língua especificamente alemã. A querela com o teatro francês é fruto, certamente, mais de um posicionamento político que se queria acentuar que propriamente de uma refutação dos valores e atributos alcançados pela produção teatral.

Como em Corneille, a questão dos elementos da catarse parece determinante para Lessing. Em *Aristóteles* a catarse suscita *phobos* e *eleos*, que passaram comumente à tradição como *terror* e *compaixão*. Na compreensão de Lessing o terror, assim como aparece na tragédia, já estaria embutido na compaixão e, portanto, já faria parte da percepção trágica. Entende, partindo daí, que quando Aristóteles se refere à *phobos*, na verdade está se referindo não exatamente ao terror, mas ao temor. Também aqui, a leitura de Lessing manifesta a apropriação da modernidade de algo que não lhe é próprio e que, para ser compreendido, para ser funcional, deve primeiro, comungar de suas peculiaridades. O temor, assim como Lessing o caracteriza, destaca de forma óbvia a figura do sujeito espectador diante da ação trágica: “... o temor por nós próprios, que brota de nossa semelhança com o personagem sofredor; é o temor de que as calamidades a ele destinadas possam atingir a nós mesmos; é o temor de que nós próprios possamos nos tornar o objeto compadecido”²⁰. Não há dúvidas de que o destaque dessa “compaixão referida a nós mesmos”²¹ é própria de um pensar moderno e não seria exatamente clara a Aristóteles; significando que a interpretação de Lessing também está impregnada de apropriações particulares de seu tempo. Então, “a mudança na maneira de conceber tanto o objeto da catarse quanto seu próprio conceito [...] é retomada de uma temática antiga em função de novos problemas, profundamente distanciada da teoria e da prática do teatro grego”²².

Estando a questão centralizada no espectador moderno, burguês por excelência e, portanto, sujeito moral que percebe a ação trágica e que sente como sua a situação do personagem sobre o palco, o posicionamento de Lessing possui duas características. Primeiramente não se afasta do fundo moralizante supracitado, que permeia o teatro clássico europeu muito mais por obra de Horácio que de Aristóteles e que exerce grande influência sobre toda a modernidade. Depois, baseando-se nesse mesmo fundo moral, enquanto destaca a figura do espectador, relacionando-o com a cena e vislumbrando obter dela uma tomada de atitude clara por ele, Lessing alcança um objetivo mais extensivo e mais intensivo tanto para a

²⁰ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 39.

²¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 39.

²² MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 33.

tragédia quanto para as outras formas de arte. Se a tragédia diz respeito não aos afetos que são representados por ela, mas, diferentemente, se centraliza nos afetos derivados dela, o homem tem, necessariamente, que se tornar melhor após experimentar a catarse trágica. O teatro trágico, bem como todas as outras formas de arte, na medida em que produz nos homens sentimentos alicerçados na “imitação de uma ação digna de compaixão”, deve servir para melhorar-nos muito mais que divertir-nos ou melhorar-nos enquanto nos divertem²³. Vendo no teatro uma instituição capaz de promover o melhoramento da sociedade, Lessing se alinha aos pensadores típicos da *Ilustração*, iniciadores da ideia de que seria possível educar os homens através da arte, ou seja, através da experiência de viver a compaixão pela imitação. Sem compreender essa atitude de Lessing não se pode compreender o que, de fato, ele entende como sendo propriamente trágico.

Para uma diferenciação evidente entre as tragédias antiga e moderna, para além da discussão técnica sobre a elaboração dos elementos constitutivos delas, é necessário atentar para a valoração do conteúdo explicitado. É no conteúdo da ação trágica que se podem observar as diferenças determinantes entre um teatro e o outro. Aristóteles, como se observou, se absteve de tecer comentários acerca do conteúdo da tragédia; o que não impediu que, dadas as apropriações, diferenças acentuadas fossem se sobrepondo. O estagirita se absteve, igualmente, de observar quaisquer relações possíveis entre tragédia e religião. Para ele:

[...] a evolução da tragédia evidentemente se afasta do culto e se aproxima da literatura: a tragédia se torna a tragédia ao tornar-se descontextualizada institucionalmente, ao tornar-se um texto livremente disponível ao invés de uma encenação que faz parte de um ritual. Esta é sem dúvida uma das razões por que, notoriamente, Aristóteles ignora o tanto quanto possível tudo sobre a tragédia grega que tenha a ver com religião: ele suprime os deuses e interpreta as histórias como representações das ações bem ou malsucedidas de agentes humanos; ele substitui destino, maldições e outras forças sobre-humanas por erro humano; ele quase não menciona as odes corais; ele subordina o coro ao enredo²⁴.

Ainda que um dos mais importantes comentadores da tragédia tenha se subtraído a necessidade de considerar um dos seus elementos implícitos, de forma nenhuma esse silêncio significou o afastamento ou o desmerecimento da questão. Contrariamente, a compreensão do que há de resíduo religioso na tragédia, “em parte ainda culto”²⁵, é ingrediente fundamental

²³ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 41.

²⁴ MOST, Glenn. *Da Tragédia ao Trágico*, p. 27.

²⁵ COSTA, Lígia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

para a apreensão do que de fato a tragédia representou para os gregos e dos motivos por que se perpetuou através da história como um gênero tão resistente, mesmo sob o efeito das variações.

A religião não é apenas acessório ou matéria, é o próprio coração da tragédia. A mola real da tragédia grega e, talvez, no fundo, a de toda a tragédia, é a emoção religiosa. Porque, enquanto a maior parte dos gêneros literários tratam das relações entre os homens (quer sejam relações individuais ou sociais) o que a tragédia, na sua origem, com uma audácia heroica, põe em cena, são as relações, bem mais angustiosas, entre os homens e os deuses, ou, o que vem a dar na mesma, entre os homens e o destino. Mistério da necessidade, do destino, que se trata menos de explicar que de exprimir de um modo comovente, não será, afinal de contas, um dos elementos que se encontram na concepção moderna de tragédia? Mas de transcendente que era então, esse mistério tornou-se imanente ao próprio homem. O imperativo do dever, da paixão, a fatalidade do crime existe dentro dele. Mas não é por isso menos religiosa a emoção do homem em presença de um poder mais forte que violenta o seu livre arbítrio²⁶.

Assim, de forma ampla se poderia considerar a tragédia grega como uma tragédia do *destino* – estabelecida pela influência recorrente e determinante dos deuses sobre a vida humana – enquanto as tragédias modernas serão caracterizadas como tragédias do *caráter* – possíveis pela valoração, quase sempre exclusivamente moral, de personagens cujas ações desencadeiam consequências imprevistas e fatais.

Podemos, portanto, considerar que “na Modernidade os homens tornaram-se estranhos, apenas tolerados nesse mundo que antes era seu lar”²⁷. Há desta forma, uma mudança de perspectiva do homem antigo para a humanidade moderna, mudança que é o equivalente de uma interpretação toda nova tanto do mundo quanto da própria existência humana. O que a tragédia moderna manifesta é o sentimento de desconforto diante de um mundo do qual quer se diferenciar, ao qual já não se submete. A atenção a esta diferenciação pode levar-nos a concluir de modo abrangente que:

A tragédia moderna do caráter distingue-se em geral da tragédia antiga do destino; o destino no drama moderno não é mais transcendente e dependente dos deuses ou dos poderes acima dos deuses, mas está implícito no caráter do herói. Pelo caráter desregrado é que o herói vai ao desastre, seu caráter é sua ruína. O conflito centra-se no indivíduo; ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, ao passo que a

²⁶ BERVEILLER, Michel. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*, p. 21.

²⁷ COSTA, Ligia Miltz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

tragédia grega era, ainda em parte, um culto²⁸.

É o sentimento do homem diante do mundo o que gera a sua percepção trágica. Os antigos ainda tinham nos deuses e no destino uma fonte de segurança e de sentido através da qual o conflito trágico se estabelecia para determinar os limites entre mundo humano e mundo divino. Diferentemente deste posicionamento, o homem moderno foi paulatinamente se descobrindo em um mundo carente de limitações, de certezas e desprovido de um sentido amplo último. Para o homem moderno todas as responsabilidades sobre a sua existência confluem sobre si mesmo, sobre a sua postura, suas ações, seu caráter. No centro dos seus conflitos não se encontram mais as irmãs vingadoras do destino nem a influência determinante da vontade divina, nem *Moirá* nem *nêmesis*. O núcleo da sua condição é a responsabilidade crescente sobre si mesmo, no seu caráter, e sobre o mundo, nas suas ações. Esse sujeito repleto de responsabilidades e funções cria as condições para a sua autonomia em relação ao mundo em um processo de tomada de consciência de sua solidão. A história da humanidade moderna mais não é que a descoberta de uma profunda solidão originada do progressivo, mas determinante, afastamento de Deus do mundo. É nesse panorama de isolamento que se enfatiza o problema moral como centro das atenções dos poetas e dramaturgos modernos que se digladiam ou para encontrar um sentido novo para as relações humanas, no advento de um mundo abandonado pela potência divina, ou para denunciar a absoluta falta de possibilidade de se reconstruir o elo rompido. Assim, “a raiz da tragédia na modernidade está na experiência fundamental da época: a sensação de ambiguidade de todas as coisas”²⁹.

O herói moderno é a personificação do homem solitário e carente de sentido. Não pesam sobre ele os desígnios da *Moirá* nem a vontade dos deuses lhe causa dissabor. É sempre o único responsável pelo seu destino, que mais não é que uma extensão diretamente proporcional ao seu caráter. Se o percurso do homem moderno o levou do paulatino domínio da natureza até a maioria intelectual, que o destaca como único senhor de sua vida, o herói moderno é o detentor por excelência da consciência infeliz: não apenas o reconhecimento de que está sozinho no mundo e que deve ser sempre o único a responder por seus atos, mas a indômita certeza de que é o único responsável pela sua própria solidão.

Durante toda a modernidade europeia a tragédia, sob a égide moral, não cessou de se

²⁸ COSTA, Ligia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

²⁹ COSTA, Ligia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

mostrar. Entretanto, o desenrolar mais interessante das discussões sobre ela é a possibilidade de distinção entre a tragédia, como gênero literário e teatral, e o trágico, como interpretação ontológica, mais precisamente entre uma “poética da tragédia” e uma “filosofia do trágico”. Essa distinção é proposta por Peter Szondi, em seu livro *Ensaio sobre o Trágico*, publicado em 1961, que se inicia com a afirmação: “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”³⁰.

De acordo com o pensador húngaro, a *Poética* de Aristoteles “pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia”³¹. É nessa obra de Aristóteles que a poética da tragédia da época moderna se basearia essencialmente; “sua história é a história da recepção dessa obra”³². Tal história, segundo Szondi, “pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica”³³. Ela seria a base das poéticas elaboradas posteriormente até o Iluminismo – como tentamos mostrar em nossa abordagem sobre Corneille no sec. XVII e Lessing, no final do sec. XVIII – apresentando-se “como doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático”³⁴. Em relação a este último, a poética da tragédia está mais interessada em investigar, por exemplo, a verossimilhança entre a realidade dramática e empírica, os tipos dramáticos característicos e a finalidade da tragédia.

Szondi observa que “dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico”³⁵. Fundada por Schelling, desdobrada por Hegel e estendendo-se a Schopenhauer e Nietzsche, “ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma”³⁶. Diferentemente da poética da tragédia, que reinou de Aristóteles a Lessing, “com seu ponto de vista formal e classificatório”, a filosofia do trágico “vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica”³⁷.

Surge com isso uma reflexão específica “em que o principal, e não o único, interesse dos filósofos que se utilizaram da tragédia como elemento de suas reflexões, em geral sem um

³⁰ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 23.

³¹ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 23.

³² SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 23.

³³ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 23.

³⁴ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 11.

³⁵ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 24.

³⁶ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 24.

³⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 42.

estudo detalhado de seu enredo, é estabelecer a essência do trágico”³⁸. Como observa Machado, trata-se de uma construção eminentemente moderna, cuja originalidade “se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência”³⁹. A interpretação da tragédia por esses pensadores tende a identificá-la como uma forma de registro ontológico em que os temas abordados na ação trágica são mascarações de problemáticas de maior profundidade; não conteriam apenas as questões de conflito entre o mundo divino e o mundo humano ou a medida e a desmedida, mas revelariam no seu cerne uma reflexão mais perspicaz, ainda que também mais tênue, sobre “o Ser de uma maneira geral”⁴⁰. Na medida em que se refere ao ser ou ao ente em sua totalidade, esse pensamento sobre o trágico que inaugura a modernidade apresenta como característica mais importante “propor uma interpretação ontológica da tragédia”⁴¹.

É desse mesmo sentido interpretativo elaborado por Szondi – ou seja, o de uma filosofia trágica em que a tragédia é visada de um ponto de vista ontológico – que nasceu essa dissertação. Diferentemente de Szondi, no entanto, nosso interesse aqui não é a história da reflexão sobre o trágico, inaugurada por Schelling, mas tão somente um de seus momentos mais elevados ou talvez o ponto de culminância dessa história: a filosofia de Nietzsche. E não toda ela: nosso objeto se restringe ao pensamento trágico do jovem Nietzsche, que encontra sua expressão mais precisa na obra de 1871, *O Nascimento da tragédia no Espírito da Música*, e em alguns outros textos produzidos entre os anos de 1870, como *A visão dionisíaca do mundo*, e 1876, com a *Quarta consideração intempestiva: Richard Wagner em Bayreuth*. Nesses escritos de juventude, Nietzsche teria encontrado no trágico “uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana”⁴². Nossa pretensão, em uma investigação de perfil monográfico, todavia, não é apresentar o conceito do trágico ou definir o trágico em *O Nascimento da Tragédia*, pois o jovem pensador alemão, parece-nos, não tinha por objetivo uma conceituação última e acabada, como nos esforçaremos por mostrar. Além disso, a reflexão sobre o trágico é também trágica, como nos mostra Szondi. “Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode

³⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 43.

³⁹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 42-43.

⁴⁰ MACHADO, Roberto. *Nietzsche, Hölderlin e o trágico moderno*, p. 202.

⁴¹ MACHADO, Roberto. *Nietzsche, Hölderlin e o trágico moderno*, p. 202.

⁴² MOST, Glenn. *Da Tragédia ao Trágico*, p. 24.

examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças”⁴³. Tampouco pretendemos seguir a trajetória aberta por Roberto Machado em seu *O Nascimento do Trágico*, estendendo-se de Schelling a Schopenhauer, para finalmente situar a posição de Nietzsche na trajetória histórico-filosófica do trágico.

Nosso objetivo mais geral é uma aproximação com o trágico, como compreensão filosófica da tragédia grega, em *O Nascimento da Tragédia*, seguindo a direção apontada por Szondi e Machado, que veem na contradição de princípios assim como na conciliação entre eles aspectos essenciais da concepção ontológica e especulativa da tragédia. O jovem Nietzsche denomina dionisíaco e apolíneo esses impulsos antagônicos e conflituosos. Nosso objetivo mais específico é indicar que, nessa luta e conciliação entre princípios opostos em *O nascimento da tragédia*, a música – como afirmação da vontade e da vida – ocupa um lugar central, situando-se na essência do trágico. Talvez resida aí a contribuição mais original do jovem Nietzsche para uma filosofia do trágico.

Para realizar esse objetivo, percorreremos – nos permitindo empregar um termo caro à dialética hegeliana – três momentos. No primeiro deles, apresentamos as considerações de Nietzsche sobre o conceito de apolíneo e dionisíaco, através dos quais construiu os principais argumentos de seu primeiro livro. Enquanto o apolíneo é apresentado e explorado como em impulso que fomenta a ordem e a medida, o dionisíaco é observado por Nietzsche como dissipador das amarras ilusórias do seu contrário. Em suma, “a embriaguez é a torrente cósmica, um delírio báquico que destrói, despedaça, reabsorve todas as formas, que suprime tudo, o que é finito e individual”⁴⁴. Impera no dionisíaco uma relação íntima com a natureza sem a utilização de nenhuma estratégia para ignorar ou inverter o que há de mais elementar nela. É, nesse sentido, de um confronto sem artifícios, de uma veracidade plena, que o impulso dionisíaco é visto como algo terrível. Nele não se pode fugir da verdade silênica. Apresenta-se como um gozador da dor indiferente às consequências destrutivas que podem derivar dela e exatamente por isso é um impulso perigoso; perigo para o qual Nietzsche atenta de forma evidente, sendo essa questão o que justifica a sua relação com o apolíneo.

Em seguida, mostraremos que, afastando-se de Aristóteles e também dos modernos, Nietzsche descobre, no coração da tragédia grega, o mito e a religião. Nos gregos, Nietzsche enxerga o ideal de uma vida plena, autêntica e instintiva. A tragédia, nesse sentido, não pode prescindir de sua forma religiosa e Nietzsche parece compreender muito bem tal máxima,

⁴³ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 77.

⁴⁴ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 25.

visto que esclarece a atuação do poeta como a de um “pensador religioso”⁴⁵. Na sua inclinação a Ésquilo e nas suas reflexões acerca de Sófocles e Eurípedes é possível perceber como Nietzsche interpreta a religiosidade grega e o quanto ela se lhe apresenta como uma forma ainda saudável de lidar com o mundo.

Na adoção dos princípios apolíneo e dionisíaco é que nos revela a sua interpretação da religiosidade grega, quando estabelece a concepção do mundo como produto desses impulsos que organizam e desorganizam o cosmo. A religião grega é compreendida, portanto, como uma consequência natural da inerente necessidade humana de apreender e justificar os tormentos da existência; e assim, é imanência somente, outorgando ao homem heleno a capacidade de interagir com as suas divindades de forma singular. É a autenticidade dessa relação que falta ao homem moderno; é a consciência das limitações e a implicação das suas escolhas o aporte da sintomática opção de Nietzsche pelos gregos. E mais ainda por Ésquilo e Sófocles que por Eurípedes.

É fato que a arte grega não pode ser dissociada da sua religiosidade, de modo que o que se conhece e reconhece como sendo produção genuinamente grega nos foi transmitido pela sua arte e por sua literatura. Reside aí a necessidade de o jovem professor da Basileia, de dialogar de forma estreita com a religiosidade dos helenos: neles o império era todo da vida e a vida era a totalidade das suas relações. A tragédia é, também, um fenômeno religioso porque a religião é parte da compreensão de mundo dos gregos e, sem ela, nenhuma arte seria produzida nem nenhum pensamento racional elaborado.

O terceiro momento de nossa dissertação irá mostrar que Nietzsche se aproxima da tragédia ática, discutida através da apreciação de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes enfatizando a centralidade da música, algo para o que, parece-nos, nenhum estudioso havia atentado até então de modo tão determinante.

Dessa reflexão original do jovem Nietzsche sobre tragédia e música, decorre um aspecto, talvez o mais polêmico, mas certamente não o mais importante. Trata-se de uma associação elaborada pelo filósofo entre a música ditirâmbica da tragédia ática e a música do compositor Richard Wagner, entre os gregos e os modernos. Em certo sentido, Wagner acompanha com sua música a expressão que Schopenhauer defendera, visto que o compositor comunga em muito das ideias do filósofo. Entretanto, há quem acredite que “Schopenhauer, descoberto por Wagner em 1854, está presente menos por influência do que por afinidade com seu pessimismo”⁴⁶. Talvez o mesmo possa ser afirmado da relação entre Wagner e Nietzsche,

⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 61.

⁴⁶ KIEFER, Bruno. *O Romantismo na Música*, p. 229.

visto que este enaltece aquele menos por sua influência do que por sua afinidade com uma figura polêmica, cuja revolução em favor da cultura e identidade alemãs são os pressupostos mais evidentes.

Nietzsche enxerga na música de Wagner o redescobrimto do impulso dionisíaco e contrapõe a perspectiva aberta por essa música e pelos ideais defendidos por Wagner para a cultura alemã aos pilares do que chamou sociedade socrático/alexandrina, derivada da filosofia socrático/platônica. Wagner é a possibilidade, como crítico aparente de uma sociedade que percebe a iminência de ver degenerar sua cultura, de um renascimento pleno, através do qual a relação entre os homens e dos homens com a natureza poderia ser repensada e quando as lérias da civilização poderiam ser apontadas e corrigidas sob o império do dionisíaco. Entretanto, como o próprio Nietzsche mais tarde afirmará, apesar de seus esforços culminarem na afirmação do ressurgimento da tragédia na música de Wagner, é fato que há no opúsculo teses inenarravelmente mais importantes e, de todo modo, os trilhos para as manobras futuras.

Além disso, enquanto fixarmos a interpretação de Nietzsche para a tragédia como interpretação ontológica, conservaremos o espaço para uma discussão que deseje se aproximar do sentido da existência humana, uma justificativa para a sua condição e, desta forma, vislumbramos a predileção aos gregos, à sua sociedade, arte e religião, como o princípio da crítica aos valores modernos, condenados, todos, pela pena de Nietzsche, à necessidade da transvaloração. A vida grega em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* é a vida verdadeira e é esta veracidade que o homem trágico deve buscar. Para o jovem Nietzsche, a busca pelo sentido trágico da vida poderia ser um antídoto para o esgotamento do homem moderno, socrático/alexandrino, filisteu e cristão.

CAPÍTULO 1: APOLÍNEO & DIONISÍACO

1.1: Nietzsche e os gregos.

A descrição que melhor esclarece a compreensão nietzschiana do mundo grego antigo é a de uma marcante contradição, mormente expressa num sofrer alegremente ou viver a alegria do profundo sofrimento. Quando observa o mundo grego, Nietzsche o faz para a tradição do pensamento ocidental e de dentro dessa tradição, inserindo-se em uma política cultural derivada do século XVIII, que enfatiza os aspectos próprios da cultura grega diante da modernidade alemã⁴⁷. De modo que parece detectar na origem de uma das mais destacadas formas artísticas da antiguidade – a tragédia –, a fundamentação para uma compreensão mais ampla, mais completa e menos superficial da existência.

O esforço interpretativo empreendido por Nietzsche no final do século XIX em redor do problema da tragédia grega, de forma alguma poderia ser um evento isolado, visto a sua projeção para e através da tradição. Como antecedentes imediatos das preocupações do jovem Nietzsche há Schiller, Goethe e Winckelmann⁴⁸. Esses pensadores também sentiam pela Grécia Antiga uma atração especial, que os fazia identificar nela um modelo a ser seguido de forma a repensar a sociedade de seu tempo com a mesma nuance que, segundo a sua tradição compreensiva, fizera do mundo grego uma das fontes principais do pensamento ocidental.

Todavia, Nietzsche não é mais um comentador nem mais um nefelibata com pretensões a esboçar um modelo de conduta que pretendesse simplesmente reeducar a sociedade de seu tempo. Questões como estas estavam, certamente, na agenda nietzschiana e foram discutidas pelo pensador, como as suas *Considerações Intempestivas* permitem perceber. Em Nietzsche há um pouco mais do que uma mera análise e preparação de um modelo hipotético a ser seguido: há uma poderosa reinterpretação do mundo antigo, com a valorização inédita de caracteres que até então ficaram nublados, como é o caso da presença da música como parte fundamental da percepção da tragédia e, não menos, a própria presença do dionisíaco⁴⁹ como ponto fulcral desta forma de representação, que outra coisa não faz senão manifestar de modo ímpar o maior ou menor sentimento de bem-estar do homem no mundo.

⁴⁷ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e o renascimento do trágico*, p. 175.

⁴⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 240-241.

⁴⁹ LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* p. 356.

Esta tentativa de reinterpretar a Grécia em consonância com as possibilidades patentes de sua época encontrou a rígida e profunda crítica dos seus pares na filologia clássica. A crítica mordaz de Ulrich Wilamovitz-Möllendorff a *O Nascimento da Tragédia* enfatizava a não cientificidade da obra, razão por que seu autor deveria se considerar estéril para a ciência desde a sua publicação⁵⁰. Se, entretanto, fica a dever alguma coisa à cátedra de filologia clássica, à filosofia não parece que o promissor professor tenha causado quaisquer danos. Pelo contrário, os conceitos para os quais atraiu atenção despertaram um olhar jovial sobre a natureza da arte grega e acerca do próprio homem grego, possibilitando uma toda outra forma de enxergá-los e uma nova forma de apropriação do seu legado.

Nietzsche, avaliando o mundo grego a partir da herança garimpada pela filologia clássica, parece enxergar o mundo grego como o mais hostil dos ambientes⁵¹, estabelecendo que ao heleno nada se oferecia a conhecer de forma imediata; e como o mais produtivo dos mundos pela possibilidade de um fazer todo novo, de um lidar com o mundo de forma livre, autêntica. O homem grego antigo estava cercado por todas as formas possíveis de horrores, a toda sorte de agruras exposto porque não possuía qualquer tipo de compreensão objetiva da realidade ao seu redor, vivendo sob o medo e a insegurança próprias do desconhecimento. Diante dessas ameaças, entretanto, o heleno se destaca como o primeiro dos homens, vivendo intensamente a sua relação com a natureza, manuseando o medo e a exposição à dor e à insegurança como matérias-primas para a fundação de uma forma superior de sentir e pensar.

O caráter de destaque na interpretação do filósofo parece ser a autenticidade dessa relação tão próxima entre o homem e a natureza, o que ao longo da obra se compreende como uma inclinação ao instinto. Tal interpretação, todavia, não se aproxima de uma apologia ao meramente irracional ou ao não civilizado, com uma valoração desmedida do instinto sobre a razão. Nietzsche, aparentemente, deseja apenas equilibrar a relação entre o caráter instintivo e o caráter racionalizante do homem, como parte da sua crítica à modernidade europeia, que sobrevalorizou apenas a perspectiva racional do homem, desconsiderando de forma danosa as potencialidades que se agregam ao seu instinto. Se o homem grego se destaca tanto aos olhos do pensador, isso acontece exatamente porque não era ainda capaz de fechar-se à influência da natureza, sintetizando uma relação extremamente positiva quando percebe livremente seu instinto e o enriquece com aparato racional.

⁵⁰ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polémica sobre O Nascimento da Tragédia*, p. 55.

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

1.2: O mundo apolíneo de sonho.

No mito grego, Apolo, depois de Zeus, era considerado o deus mais importante⁵²; descrito como filho de Zeus e Leto, possuindo como irmã gêmea a deusa Artêmis⁵³. O mito de Apolo o relaciona a Hélio, sendo associado à luminosidade solar e não confundido com o próprio astro⁵⁴. Fora sempre descrito como um deus da divina distância, sendo aquele que distribui mazelas e vicissitudes, doenças e cura⁵⁵ de forma distante. Relacionadas a Apolo também estavam as ideias de justa medida e de pureza⁵⁶, acumulando também a promoção da inspiração artística e dos dons da adivinhação, formando a sua imagem mais comum o poder sobre o oráculo de Delfos e a liderança das musas.

No primeiro capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, quando Nietzsche apresenta as peculiaridades do mundo apolíneo, o faz deixando perceber a forma como enxergava o homem grego como um ser dividido e ainda carente de interpretação. Não pode se alçar da realidade do mundo e da vida; de forma rígida e impetuosa está preso a um estado de coisas do mundo que lhe inspira temor e antipatia. De outro lado, encontra um fato inerente também à condição humana quando, no desejo de fuga das tempestuosas relações com o mundo, enxerga a possibilidade de aplacar momentaneamente seu pesar por um artifício que é “uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”⁵⁷: a inclinação comumente presente nos homens ao sonho [*Traum*]. Explicitamente observado por Nietzsche como uma “manifestação fisiológica”⁵⁸, o sonho tende a abrir ao homem um mundo todo novo que dialoga com a realidade assim como ela se apresenta, outorgando ao homem uma alternativa à sua necessidade de escapar à fúria do mundo.

O sonho está ligado, de um lado, ao mundo da aparência e do fenômeno, constituído pelas categorias do espaço, tempo e causalidade, de outro, pressupõe o esquecimento do dia e das leis que orientam a realidade diurna. A importância do sonho, enfatizada por Nietzsche, consiste justamente na salutar atividade psíquica

⁵² OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*, p. 53.

⁵³ OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*, p. 54.

⁵⁴ “No primeiro canto da *Ilíada*, apresenta-se [Apolo] como um deus vingador, de flechas mortíferas: *O senhor arqueiro, o toxóforo, o portador do arco de prata, o argirótoxo*. Violento e vingativo, o Apolo pós-homérico vai progressivamente reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egeia e sobretudo helênica e, sob este último aspecto, conseguiu suplantar por completo Hélio, o ‘sol’ propriamente dito”. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega II*, p. 86-87.

⁵⁵ BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, p. 290.

⁵⁶ OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*, p. 59.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26.

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

que ele representa, atividade na qual a realidade diurna é dissolvida, cedendo lugar à vivência de um plano inconsciente descrito em GT [O Nascimento da Tragédia] como “um substrato (Untergrund) que nos é comum a todos”⁵⁹.

Esta característica elementar do homem é identificada por Nietzsche com uma associação ao apolíneo, princípio do “figurador plástico”⁶⁰, enfatizando o olhar, a imagem, a forma, a figura⁶¹. O interessante dessa asserção é que o sonho, enquanto manifestação de fenômenos fisiológicos [*Physiologischen Erscheinungen*] é imanência somente sem quaisquer pretensões à transcendência, o que fixa a noção do pensador de que a relação do grego com seu mundo circundante é mais imediata e mais verdadeira, porque desprovida de valores e condições que o ultrapassem. Marcar a origem dos princípios propiciadores da arte como sendo de ordem fisiológica tem particular destaque em Nietzsche porque é assim que estabelece a anterioridade da expressão artística grega em relação à elaboração de conceitos.

Apolo é interpretado pelo filósofo como o responsável pela elaboração da “bela aparência do mundo interior da fantasia”⁶². Há uma exaltação acentuada do valor do sonho para a constituição do mundo humano. Nietzsche esclarece que o sonho aparece ao homem como uma necessidade intrínseca, relacionada de forma muito imediata à produção artística, bem como ao fazer filosófico⁶³. A dimensão do sonho aparece como suporte aos rigores da realidade instantânea. É no sonho que o homem busca forças para vencer os desafios que lhe são impostos pela cotidianidade e o faz deixando-se auxiliar pelas condições que vão agregar à vida uma valoração ascendente. O que não quer dizer que o sonho grego o faça transcender-se, ultrapassar-se rumo a um mundo alheio ao seu e condições alheias às suas. O grego parece inverter a possibilidade da transcendência porque o sonho apolíneo forja a valorização da vida com base na maximização da sua imanência.

É nesta valoração ascendente que reside o centro de interesse de Nietzsche pelo apolíneo. Enquanto dado da natureza humana, o sonho revela a necessidade de um afastamento momentâneo de tudo quanto é imediato e possibilita uma nova dimensão na relação entre homem e mundo. O sonho apolíneo estrutura a compreensão de mundo do homem grego, outorgando-lhe uma atmosfera que não possuía outrora; atmosfera esta que

⁵⁹ CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 241.

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

⁶¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 207.

⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 29.

⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 25.

abranda neles a acrimônia cotidiana do pavor do desconhecido e das limitações daí decorrentes. Estrutura apenas, organiza; não se trata de negação ou saída do mundo. “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”⁶⁴.

Em suma, Apolo “é decifrador de sonhos, deus do oculto, deus flecheiro que atinge à distância, que dá sinais do invisível, deus da luminosidade relacionada à boa medida das artes e das definições”⁶⁵. Tal caracterização permite aproximar, em um primeiro momento, a interpretação nietzschiana do comum da tradição⁶⁶, caracterizando Apolo tanto como divindade solar, como adivinho e como deus da beleza⁶⁷. Se Nietzsche acrescenta algo, na sua interpretação acerca do mito de Apolo, é a responsabilidade por capitanear a formação do mundo de sonho dos gregos⁶⁸.

O que realmente parece interessar à interpretação oferecida por Nietzsche é a centralidade de Apolo como um deus do culto solar; sobretudo, a atmosfera metafórica legada à tradição. O filósofo destaca que “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome ‘o resplandecente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo fantasia interior”⁶⁹. Ou seja, aquele cuja luminosidade inunda o mundo e permite tanto a visão quanto a cegueira. Sem que tal característica se imponha de forma mais destacada que as demais, é nela que o intérprete encontrará a sua melhor justificativa para a empresa que sustenta a redação de *O Nascimento da Tragédia*.

A luminosidade incandescente própria do astro solar pode ser compreendida como um tipo de luminosidade capaz de momentaneamente produzir uma cegueira peculiar derivada do excesso. Estando sob o divino brilho apolíneo, cerceado pelo sonho, o mundo circundante já não é o mundo assim como lhe foi dado, mas um ambiente passível de organização, de lógica e de compreensão.

No ambiente próprio do sonho há a possibilidade de escapar ao sofrimento

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26.

⁶⁵ GAZOLLA, Rachel. *Apontamentos sobre Nietzsche e a Tragédia Grega: o §10 do Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 64.

⁶⁶ OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*, p. 53-58.

⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26; *A visão dionísaca do mundo*, p. 07.

⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 32.

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26.

representado pelo desconhecido que havia outrora, arredio a quaisquer tipos de ordem. Por isso pode-se perceber que a associação esboçada por Nietzsche entre o “mundo interior da fantasia”, proveniente do brilho cegante de Apolo, e a ideia schopenhaueriana do véu de Maia são tão próximas. “E Maia é o véu da ilusão, que, ao cobrir os olhos dos mortais, lhes faz ver um mundo que não se pode dizer se existe ou não existe, um mundo que se assemelha ao sonho, à radiação do sol sobre a areia, onde, de longe, o viajante acredita ver uma toalha de água, ou ainda a uma corda atirada por terra, que ele toma por uma serpente”⁷⁰. Ambos representam o mesmo interesse: tornar a existência humana suportável pela manipulação do véu da ilusão, pela aptidão adivinhatória e pela arte⁷¹.

Entendido como o promotor de uma alternativa ao comum da vida que se faz na contraposição à dor presente nesta, Apolo é apontado pelo filósofo como deus da aparência [*Schein*]⁷². Segundo a compreensão de Nietzsche, o brilho apolíneo tem por função o encobrimento das mazelas decorrentes da existência humana, através da criação de uma imagem superior, como a imagem gloriosa do Olimpo⁷³. O véu que estende sobre o mundo nada mais é que um facilitador da vida; a formação de uma imagem aparente apta a amenizar os conflitos e sofrimentos próprios da condição humana.

A feitura de tal imagem ocorre pela efetiva necessidade inerente ao homem de sonhar; ou seja, de contrapor a si mesmo, de enxergar-se através de outro ponto referencial. O sonho apolíneo, para as pretensões nietzschianas, aparece como uma forma de locupletar a existência, minimizando a crueldade do mundo. As paredes grandiosas do sonho apolíneo tornam-se possíveis a partir de uma observação constante do mundo na sua constituição imediata: é o efêmero, a desordem, a inconstância, o desconhecido o que Apolo quer apaziguar. O artista apolíneo precisa necessariamente estar em contato com esse estado de coisas caótico do mundo para, através dele, fomentar a construção de sonhos que validem a existência, até então completamente desprovida de quaisquer formas de justificativa. A referência do princípio apolíneo, organizador, tem, necessariamente, que ser a característica inversa ao dionisíaco, seu oposto. Em *A Visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche apresenta o deus do sonho de forma singular:

Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é o seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a

⁷⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, p. 14.

⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26.

⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 36.

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 34.

verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em comparação à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico⁷⁴.

Sob essa instante necessidade de recorrer às formas oníricas para resistir ao horror da realidade está a verdade silênica⁷⁵, um ponto central na especulação elaborada pelo filósofo para o mundo grego.

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir captura-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Porque me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer⁷⁶.

Sileno, apresentado por Nietzsche como um amigo de Dioniso⁷⁷, afirma que não há nenhum valor destacado para a existência humana. Contrariamente, o brado de Sileno diante de Minos reduz a existência humana a uma infeliz condição margeada pelo infortúnio e pelo acaso. O sábio deus das florestas discrimina os homens como produto do acaso e da fadiga, apontando o cerne da ignorância humana quando lhe obrigam a oferecer uma resposta que não pode ser plenamente aceita ou simplesmente suportada.

A revelação silênica aponta a vida como um fardo e esclarece que todos os remédios são, apenas e tão somente, paliativos. Esta é a realidade na qual o homem tem necessariamente que habitar e é este feio destino que o sonho apolíneo precisa encobrir todos os dias, todo o tempo. O sonho seria, em si mesmo, a própria aparência já que esta se guia pela realidade cruel do mundo. Seria a própria aparência ou essência dela, como uma aparência primeira.

Se, portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 07.

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênuo, que é similarmente apenas “aparência da aparência”⁷⁸.

Não parece, entretanto, que o “mundo da fantasia interior”, ao qual Nietzsche se refere para esclarecer a ação do apolíneo, seja um mundo superior, um mundo que transcenda o perímetro hostil habitado pelos gregos. Acontece que todo o edifício do sonho apolíneo está enraizado na agrura do mundo cotidiano⁷⁹. É da imanência desse mundo de dor e lágrimas, que atormenta e maltrata essa prole monodiarria, que o apolíneo se alimenta e é esta dependência, que também poderia ser expressa como uma contradição, que atrai Nietzsche para a detecção da origem da tragédia entre os gregos.

A reflexão de Nietzsche sobre o significado da ação apolínea sobre o homem demonstra o princípio de uma contradição profunda, contradição esta que é perseguida pelo autor como centro necessário de sua temática. Tal fato inscreve o filósofo nas preocupações peculiares à modernidade, quando a reflexão sobre o trágico é estruturada sobre uma perspectiva ontológica⁸⁰. O apolíneo, desta forma, é o gerador da aparência e tende a afastar, com seu brilho, os homens da realidade do mundo tal qual o grego o observava, enveredando por um caminho novo, claro. O recurso ao deus arqueiro manifesta a cisão no âmago do espírito humano: a necessidade de uma desenfreada busca por algo que justifique a sua existência, posto que o acaso e a fadiga, assim como Cratos e Bia⁸¹, se colocam como guardas de uma prisão sem muros em que o homem sofre calado e contrito as demandas de um mundo que apenas a custo reconhece como seu.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 36-37.

⁷⁹ Parece profícuo, sobre esta questão, considerar as palavras de Walter Friedrich Otto sobre “o reino luminoso de Zeus”: “... os moradores do céu não são habitantes de um além totalmente separado da terra. As formas de sua existência são iguais às da terra – por sinal, eles têm aparência humana – mas luminosas e perfeitas, ao passo que nós as temos imperfeitas e fugazes. Sua ação sobre a vida humana nada tem de sobrenatural, nem de um poder absoluto que exija o reconhecimento de sua lei. Seu ser e seu agir se movimentam inteiramente pelo caminho da natureza. Coloca-se assim a questão de saber como eles se relacionam com o mundo da natureza e da matéria, desde quando, embora se lhe adunem de modo pleno, o fato é que têm sua morada muito acima e são, portanto, como que pertencentes a dois mundos: às alturas etéreas e à grave corporeidade terrena”. OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*, p. 143. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

⁸⁰ MACHADO, Roberto. *Nietzsche, Hölderlin e o Trágico Moderno*, p. 202.

⁸¹ Cratos e Bia, o poder e a violência, no mito acerca do crime de Prometeu, foram enviados por Zeus para auxiliar na prisão e no acorrentamento do titã ao rochedo no qual diariamente sofreria a pena de ter parte do fígado dilacerado por uma águia. Tal tema aparece na peça de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, à qual faremos menção posteriormente.

O aspecto consequencial desta relação, que também aparece a Nietzsche através da filosofia de Schopenhauer, é o *principium individuationis* ou *princípio da individuação*⁸². Tal conceito ocupa lugar de relevância na filosofia de Schopenhauer porque completa a sua discussão sobre a relação entre vontade e representação. Ora, para Schopenhauer, a vontade designa “a essência de toda coisa na natureza”⁸³; por isso, representação é sempre fenômeno já que “fenômeno significa representação, e nada mais; e toda representação, todo objeto é fenômeno”⁸⁴. Assim, criando uma relação entre vontade e representação, através do princípio de individuação, que em Schopenhauer designa espaço e tempo⁸⁵, “chamarei ao espaço e ao tempo – segundo uma velha expressão da escolástica, para a qual atraio a atenção, de uma vez por todas – *principium individuationis*, visto que é por intermédio do espaço e do tempo que aquilo que é um só e semelhante na sua essência e no seu conceito nos aparece como diferente, como vários, tanto na ordem da coexistência, como na sucessão”⁸⁶.

Esse princípio de individuação ocupa também em Nietzsche um lugar de destaque porque o jovem professor associa-o de forma imediata às características que destaca em Apolo, a saber, a pulsão diferenciadora que cria formas, e assim, individualidades⁸⁷. Segundo Nietzsche, “poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranquilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza”⁸⁸.

Esse princípio, em suma

[...] é o fundamento da divisão de tudo o que existe na singularização; as coisas existem no espaço e no tempo; elas existem aí reunidas, mas exatamente na medida em que estão separadas umas das outras: onde uma acaba, começa a outra; o espaço e o tempo unem e separam simultaneamente. Aquilo a que habitualmente chamamos as coisas ou o existente é uma multiplicidade interminável da distinção, da separação de tudo aquilo que entretanto está reunido na unidade do espaço e do tempo. Esta visão do mundo que pensa a separação do existente, a sua multiplicidade e fragmentação é, sem o saber – conforme considera Nietzsche na esteira de Schopenhauer – cativa da aparência, e iludida pelo véu de Maia. Esta aparência é o mundo que aparece, que vem ao nosso encontro nas formas

⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 27.

⁸³ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, p. 120.

⁸⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, p. 119.

⁸⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, p. 13.

⁸⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, p. 122.

⁸⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 206.

⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 27.

subjetivas do espaço e do tempo. O mundo, na medida em que realmente é, na medida em que é a “coisa em si”, não se encontra fragmentado na multiplicidade de tudo quanto existe é aparência, é mera aparição, na verdade tudo é uno⁸⁹.

Ora, tendo apresentado Apolo como um deus destacado do panteão grego, em virtude do qual o mundo se ilumina pela projeção de sonhos edificantes, o filósofo chama atenção para as implicações desse sonho. Fixado como um fenômeno fisiológico, o sonho é próprio da constituição dos indivíduos⁹⁰, sendo, portanto, reflexo de experiências sempre particulares do sofrimento desencadeado pela realidade. Nietzsche se refere, nesse sentido, não a uma realidade particular, ao recorte de uma conjuntura com características peculiares, mas realidade [Realität] em um sentido amplo, como estado de coisas mais geral. Quando sonha, o homem sonha para si, afastando-se da realidade do mundo e da mútua relação que produz no contato com o outro, operando um cisma entre homem e homem e homem e natureza, fato que está na estrutura do conflito entre os impulsos que regulam a produção da arte grega⁹¹.

Observe que a fundamentação do *principium individuationis* se faz segundo a sua ligação ao princípio da razão, que aproxima de forma muito evidente Nietzsche e Schopenhauer. Para este último,

O princípio da razão, que, como lei da causalidade e de motivação, determina a experiência e que, por outro lado, como lei de justificação dos juízos, determina o pensamento. Este princípio pode revestir uma forma muito especial, que designei pelo nome de princípio do ser: considerado em relação ao tempo, ele engendra a sucessão de momentos da duração; em relação ao espaço, a situação das partes da extensão, que se determinam umas às outras até o infinito⁹².

O que ocorre sob o véu da iluminação apolínea é, portanto, um afastamento da realidade e um conseqüente isolamento dos homens em unidades, “um despedaçamento em

⁸⁹ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 24.

⁹⁰ “... o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho”. NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 06.

⁹¹ “Em um surpreendente fragmento de 1871, Nietzsche observa: ‘O sonho. Uma transposição de dores em intuições nas quais as dores são rompidas: sensação hostil de sua não-realidade’. Aqui o filósofo atribui ao sonho o mesmo processo de conversão do sentir originário em sentir individual. A dor passa por uma dupla transformação. Primeiro, ela deixa de ser um sentir que tende à projeção da aparência, deixa de ser dor e é convertida em imagens inconscientes, e, segundo, a energia projetada na imagem se transforma em prazer e em atividade, enquanto expressão da ativa participação daquele que sonha nessas imagens. É essa participação nas imagens que torna hostil a sensação de não-realidade do sonho”. CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 241.

⁹² SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, §3, p. 13.

indivíduos”⁹³. Fica evidente, portanto, que “o princípio apolíneo concebeu o indivíduo suficientemente separado do restante da realidade para então poder contemplá-la de forma desapaixonada”⁹⁴.

Se considerarmos que “o olhar solar de Apolo rechaça o muito próximo, o confuso enredar-se das coisas, assim como rechaça a embriaguez mística e seu sonho extático”⁹⁵, o deus exige a atenção dos homens a si mesmos, à caça de uma avaliação própria e à adoção de fronteiras entre os homens e a natureza. A individuação apolínea é um processo de autoconhecimento que dita regras e constrói características únicas aos homens, distinguindo-os pelos sonhos que lhes são próprios.

[...] Apolo é a expressão, a representação, a imagem divina do *principium individuationis*, diz Nietzsche apropriando-se da expressão que Schopenhauer havia retirado da escolástica para caracterizar o espaço e o tempo como condições formais do objeto. Ideia explicitada em um fragmento dessa época do seguinte modo: “Projetando no passado cinzento do povo os reflexos veneráveis do ‘indivíduo’, Apolo velou para que o olhar da multidão guardasse a acuidade que permite reconhecer o ‘indivíduo’ no presente, ao mesmo tempo que se esforçava para dar nascimento a novos indivíduos e para cercá-los de um charme protetor por sinais maravilhosos”. A pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades⁹⁶.

Profundo estudioso e inclinado adepto da filosofia de Schopenhauer no período de trabalho com *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche associa o apolíneo à percepção apontada pelo mestre em que o sujeito projeta o mundo como uma representação sua. No ato de encobrir o mundo com seus véus, Apolo encobre as adversidades e o medo inspirando a confiança e a beleza, “como rosas a desabrochar da moita espinhosa”⁹⁷. O homem que outrora se encontrava disperso na natureza, como os outros animais, descobre as particularidades da sua condição e se afasta dos demais para o seu próprio mundo de sonho, erigido pelo princípio da razão, princípio através do qual o mundo de sonho, véu de Maia, passa por mundo real, em que a ilusão é projetada como verdade. O projetar uma imagem como sendo verdade é um ato importante na esfera interpretativa que o autor elabora para *O Nascimento da Tragédia* porque é o fator que distingue a acepção apolínea da arte trágica: a

⁹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

⁹⁴ “The Apollonian principle conceived the individual as sufficiently separate from the rest of reality to be able to contemplate it dispassionately”. MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. Nietzsche’s works and their themes. In: MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. (Ed.). *The Cambridge Companion To Nietzsche*, p. 22.

⁹⁵ OTTO, Walter Friedrich. *Teofania*, p. 150.

⁹⁶ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 206.

⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 34.

produção da imagem, da aparência, principalmente pela manipulação da palavra e, “o mundo como aparência existe, por conseguinte, apenas para o homem”⁹⁸.

Apolo, diz Nietzsche, foi concebido pelos gregos como sendo precisamente esta força capaz de criar o mundo de imagens que se manifesta no sonho dos homens, mas que tem ainda mais poderes. E é neste ponto que da interpretação psicológica do sonho Nietzsche dá um salto brusco: Apolo não cria apenas o mundo de imagens do sonho dos homens, cria outrossim o mundo de imagens daquilo a que o homem habitualmente chama o real⁹⁹.

Nietzsche aponta para a “aparência” apolínea, interessado em esclarecer a função e as consequências do *principium individuationis*. Esta ilusão seria produzida por uma momentânea inversão das formas de afecção do homem pelo mundo, crescendo, desta forma, na razão inversa deste; o que equivale dizer que “os temores e os horrores do existir”¹⁰⁰, tão conhecidos pelos gregos, são convertidos em imagens das quais a contemplação propicia o prazer. A individuação afasta os homens da natureza, diferenciando-os, identificando-os; tal processo é o que caracteriza o apolíneo porque estabelece uma separação em relação à natureza. Ao mencionado massacrante sofrimento encontrado no mundo, Apolo ofereceria a vertiginosa glória de uma aparência bela e tranquila. Fique claro que, para Nietzsche, “não há nenhum problema com as aparências desde que saibamos que elas são apenas isso (isto será sempre um tema caro ao trabalho de Nietzsche)”¹⁰¹.

Quando organiza o cosmo, o apolíneo resgata os homens do estado de insegurança em que se encontravam, ocorrendo uma forma de “redenção” [*Erlösung*]¹⁰², correspondente à necessidade do sonho. Retirados da angustiante condição em que foram presos pela ignorância do mundo e pela impotência em relação a ele, sob o brilho de Apolo os homens conhecem seu mundo através da aparência, “pela redenção através da aparência”¹⁰³.

[...] 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,

⁹⁸ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 32.

⁹⁹ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 24.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*, p. 33.

¹⁰¹ TANNER, Michael. *O Pensamento de Nietzsche*, p. 23.

¹⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 36.

¹⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 36.

também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela conscientes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica¹⁰⁴.

É a esse princípio capaz de operar uma amenização, passageira, mas recorrente, da condição humana, que Nietzsche se prende para explicar o princípio da individuação. No momento em que produz a aparência, ou seja, quando gera a *representação* que separa homem e mundo pela fixação do fenômeno, o indivíduo passa a ser compreendido de forma centralizada: já não está entregue às demandas do acaso e da necessidade, mas, diferentemente, observa-se através das suas próprias representações, ou seja, através da sua própria aparência, construída sob o véu de Maia e tendo como elo central o princípio de razão.

Apolo, como deus da aparência, manipulador do véu de Maia, é apresentado também como deus da medida. As peculiaridades do indivíduo que sonha exigem que se estabeleçam leis, linhas limítrofes que condicionem a separação anteriormente sugerida entre homem e homem e homem e mundo. Nietzsche aponta em Apolo a guarda da medida e as diretrizes para a sua aquisição e manutenção seriam fruto dos preceitos próprios da relação com o deus, relacionando-se de forma estreita à individuação.

Esse endeusamento da individuação, quando pensado, sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos titãs e do mundo extra apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros¹⁰⁵.

“Medida”, nesse caso, é o aspecto mais visível do princípio de individuação já que significa, no sentido pretendido pelo filósofo, o estabelecimento das regras e dos limites capazes de cercar cada homem, descrevendo os aspectos éticos que lhe são devidos. Assim

O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento

¹⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 36.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 37.

verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente – quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olhar precisa ser “solarmente” calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência¹⁰⁶.

A evocação nietzschiana descreve o apolíneo, portanto, como um princípio ético no interior do mundo grego, que corresponde de forma equivalente ao movimento de individuação produzido pela aparência, ou, de forma ainda mais específica, ao movimento de afastamento constante entre homem e natureza. Nietzsche inicia a sua discussão sobre os princípios que regem a formação do mundo helênico estabelecendo que esses princípios são produzidos pela própria natureza¹⁰⁷; são inerentes, portanto, à própria condição humana, constatação que aprimora o postulado da contradição, já que ela passa a ser observada tanto nos aspectos exteriores (na natureza) quanto nos interiores (no âmago do espírito humano). O apolíneo interessa ao pensador enquanto princípio que preenche algumas das mais marcantes características do homem grego, que parecem também razoavelmente caras a ele mesmo. Essas características seriam: o senso de estrutura e ordem como ensejo à beleza¹⁰⁸.

O mundo apolíneo do sonho, para Nietzsche, é a expressão da necessidade humana de fuga da dor insuportável presente na vida. Apolo opera uma inversão dessa dor, mascarando o feio e o contraditório com imagens de esplendor e luminosidade; opera uma divinização do *principium individuationis*¹⁰⁹, ou seja, a divinização da beleza ilusória presente na representação. E todo esse processo só pode ser desencadeado desde que o apolíneo contenha em si as possibilidades do princípio de razão, que atua na inversão das demandas apavorantes da natureza no prócer edifício olímpico de poder, glória e constância, diante do qual a efemeridade da vida humana é redimida.

1.3: O mundo dionisíaco da embriaguez.

A interpretação elaborada por Nietzsche para o deus Dioniso é o ponto mais profundo, prolífico e prolixo de toda a sua filosofia. Assim como o tema da música, o dionisíaco é um dos aspectos que cortam a filosofia nietzschiana de forma contundente desde a juventude até a

¹⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 08.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24 e 29.

¹⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, §4.

¹⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 27.

maturidade, embora não tenha, enquanto conceito, transcorrido incólume através das várias obras¹¹⁰. O dionisíaco é o segundo princípio formador do mundo helênico, antípoda natural do apolíneo e seu complemento necessário.

No mito grego Dioniso não raras vezes é apontado como alvo de contradições problemáticas. Conhecido como deus do vinho e relacionado a cultos de mistérios e rituais pastoris, Dioniso aparece no panteão Olímpico como um deus particular, sendo atribuídos a ele aspectos que, na maioria das vezes, o fazem destoar do comum dos olímpianos¹¹¹.

O nascimento de Dioniso relata principalmente duas possibilidades: primeiro descrevendo-o como filho de Perséfone e Zeus, recebendo o nome de Zagreu; depois como filho de Sêmele e descendente de Cadmo¹¹².

Em ambas tem muito destaque a sua morte repleta de sofrimento e o seu renascimento glorioso, como triunfal apoteose sobre a adversidade da vida. Dos aspectos básicos do mito dionisíaco possui muita relevância para Nietzsche a aparência ctônica¹¹³ da sua origem, oferecendo espaço, inclusive, para a adição da hipótese de um orientalismo¹¹⁴; e a sua relação estreita ao extremo com a natureza. “Nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia”¹¹⁵.

Assim como Nietzsche apresenta Apolo expondo-o através de uma analogia de sua ação com um aspecto fisiológico da vida, também evidencia Dioniso por um apontamento

¹¹⁰ Para o aprofundamento da discussão em redor do conceito de “dionisíaco” na obra de Nietzsche considerar: LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?*, p. 355.

¹¹¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*, p. 75.

¹¹² No primeiro caso, da união entre Zeus e Perséfone teria nascido Zagreus, “uma tradução exata de ‘Zagreus’ seria ‘captor de animais de caça’”¹¹², o que fortalece a sua relação com a natureza, já bastante latente pela sua origem materna. Perséfone, divindade associada à agricultura, era filha de Deméter, deusa da terra cultivada, sendo esta filha de Réia e descendente de Geia. As divindades femininas que se relacionam ao nascimento de Dioniso Zagreus, dessa forma, estão todas relacionadas, em maior ou menor intensidade, ao culto da terra, à natureza. Esse primeiro Dioniso, o Zagreus, pelos ciúmes de Hera, teria sido despedaçado pelos titãs e seus membros lançados sobre a relva; apenas seu coração escapara à violência, sendo resgatado por Atena e entregue a Zeus. Com uma poção preparada com esse coração, Zeus engravidara Sêmele, filha de Cadmo e Harmonia; mas Hera, ainda enciumada, persuade Sêmele a pedir a Zeus que se mostrasse assim como era de verdade. Zeus, não podendo negar o pedido de Sêmele, se mostra em todo o seu esplendor e a mortal sucumbe diante de sua glória e seu poder. Zeus retira do ventre de Sêmele a criança e a costura em sua coxa, completando o período de gestação, depois do qual Dioniso foi entregue a Hermes, incumbido de confiá-lo a um casal que o criaria como uma menina, para escapar à fúria da rainha dos deuses. Ver: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega II*, p. 117-121.

¹¹³ No mito grego a palavra ctônico designa o conjunto de divindades mais antigas, relacionadas ao culto primitivo da terra, sendo, no mais das vezes, relacionados ao submundo. Esses deuses representam, na sua estreita relação com a terra, uma oposição às divindades olímpicas, do alto.

¹¹⁴ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 211-212.

¹¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão dionisíaca do mundo*, p. 19.

fisiológico que revela a sua efervescência, a sua impetuosidade, o prazer doloroso da sua existência. Segundo Nietzsche o fenômeno fisiológico que melhor enquadra o dionisíaco é a embriaguez [*Rausch*], fixando, desta forma, a atenção do pensador à tradição que o precedeu e que destacava Dioniso como o deus do vinho, abrindo um precedente profícuo para uma interpretação especial.

A embriaguez dionisíaca tanto pode ser derivada da ingestão do vinho nos rituais mais rudimentares de culto ao deus quanto pode derivar da simples possessão pelo mesmo na ação trágica. Assim, “seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto esquecimento”¹¹⁶.

A embriaguez provocada pelo vinho, como alteração no estado de consciência, é interpretada como intervenção de algo divino. No entanto, a experiência dionisíaca excede largamente o aspecto alcóólico e pode ser totalmente independente dele. O “devaneio” torna-se um fim em si mesmo. *Mania*, a palavra grega para este estado, designa, de acordo com sua proveniência, em ligação etimológica com *menos*, o “frenesi”, não um delírio em consequência da “loucura”, mas uma intensificação da “força espiritual” auto vivenciada. Todavia, o êxtase dionisíaco não é algo que é alcançado por um indivíduo só, mas um fenômeno de massas que se propaga de modo quase contagioso. Em termos mitológicos, isto significa que o deus está constantemente rodeado do enxame e do frenesi dos seus adoradores e adoradoras. Quem se entrega a este deus arrisca-se a perder a sua identidade social e a “ser louco”. Isto é ao mesmo tempo divino e terapêutico¹¹⁷.

Assim, “na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera, a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como único”¹¹⁸. O êxtase dionisíaco resgata o homem da solidão da individuação e o lança novamente na unidade outrora perdida com a natureza; devolve a parte ao todo e se regozija de seu feito, enaltecendo as dores e os prazeres da existência, gozados todos na desmedida. “No delírio e no entusiasmo, a criatura humana desempenha o papel de deus e este, dentro do fiel, o de homem”¹¹⁹. Esse caráter de ação da divindade na cultura grega assinala a atenção dada por Nietzsche ao aspecto que cerca a questão da aproximação de Dioniso, esclarecendo que essas manifestações báquicas não são exceções, mas inspiram certo temor.

¹¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 27.

¹¹⁷ BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, p. 318.

¹¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 12.

¹¹⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*, p. 78.

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de 'moléstias populares' e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na sua verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua 'sanidade', quando diante delas passa bramando a vida cadente do entusiasta dionisíaco¹²⁰.

Enquanto o apolíneo é apresentado e explorado como em impulso que fomenta a ordem e a medida, o dionisíaco é observado por Nietzsche como dissipador das amarras ilusórias do seu contrário. Em suma, “a embriaguez é a torrente cósmica, um delírio báquico que destrói, despedaça, reabsorve todas as formas, que suprime tudo, o que é finito e individual”¹²¹. Impera no dionisíaco uma relação íntima com a natureza sem a utilização de nenhum estratagema para ignorar ou inverter o que há de mais elementar nela. É, nesse sentido, de um confronto sem artifícios, de uma veracidade plena, que o impulso dionisíaco é visto como algo terrível. Nele não se pode fugir da verdade silênica. Apresenta-se como um gozador da dor indiferente às consequências destrutivas que podem derivar dela e exatamente por isso é um impulso perigoso; perigo para o qual Nietzsche atenta de forma evidente, sendo essa questão o que justifica a sua relação com o apolíneo.

O dionisíaco é a força e o impulso presentes na natureza, é a desordem produtiva e o desejo de plenitude presente na perpétua tentativa de gozar todo o prazer da existência, inclusive enveredando por todo caminho de dor, exatamente porque a vida não pode ser concebida sem a dor. No dionisíaco há uma fusão e, em certa medida, uma indistinção, entre dor e prazer. “Talvez o elemento mais importante vivenciado pelo grego no estado dionisíaco fosse a experiência de proximidade dos opostos, da dor e do prazer como um eterno e necessário jogo de conversão e de criação”¹²².

Ora, Sileno revelara a Minos o quão soturna é a existência humana e o quão supérfluas e dispensáveis são as formas de amenizar a dor desta condição. O dionisíaco é a manifestação de aceitação desta dor e goza com prazer as mazelas daí provenientes porque a aceitação dos fundamentos da vida não significa uma submissão, um mero resignar-se ou uma simplória prostração e inércia; é, antes, uma ação de afirmação, de confirmação: experimentar a vida naquilo que ela possui de mais genuíno. É nesse sentido que “a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas

¹²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 28.

¹²¹ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 25.

¹²² CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 227.

aparências, mas por detrás delas”¹²³.

A existência humana está fundada na dor, nos enlaces do acaso e da necessidade que erigem muralhas altas e poços profundos para a resignação passiva se apresentar como única alternativa salutar. Diferentemente disso, o dionisíaco experimenta a dor, sofre cada uma das desventuras da condição humana e sorri e dança para todas. O não sentido da vida é o próprio sentido dela; não tem, necessariamente, que ser o caminho pelo qual não se pode trafegar. O desejo intenso das pretensões teleológicas faz parte de uma dependência que o dionisíaco tem sempre que superar. Outorgar uma finalidade para a vida que ultrapasse a sua factibilidade, que ultrapasse os partos dolorosos e os abismos obscuros, já é enveredar pela arquitetura opulenta do apolíneo, já é buscar para a vida algo que não lhe é constante, mas que lhe surge por subterfúgios através das belas oscilações do “véu de Maia”. Para Nietzsche, portanto, o princípio dionisíaco é sempre o mais autêntico, o mais intenso, o mais genuíno porque, diante da veracidade da condição humana, não foge, não se esconde, não se ilude. E também não se resigna. Apenas segue, dançando e cantando enquanto flana sobre o abismo. É assim que o dionisíaco “apresenta a realidade como um fluxo tumultuoso no qual a individualidade é oprimida [overwhelmed] pela dinâmica da vida”¹²⁴.

Pela palavra “dionisíaco” é expresso um impulso para a unidade, uma saída para fora da pessoa, do cotidiano, da sociedade, da realidade, acima do abismo do que acontece; o transbordamento apaixonado, doloroso, em estados mais obscuros, mais fortes e mais flutuantes; uma afirmação extasiada da vida como totalidade enquanto ela é igual a si mesma em toda mudança, igualmente poderosa, igualmente feliz; a grande participação panteísta na alegria e na dor, que aprova e que santifica até os aspectos mais terríveis e mais enigmáticos da vida; e eterna vontade de gerar, de produzir e de reproduzir; o sentimento de unidade necessária da criação e da destruição¹²⁵.

Nietzsche afirma o dionisíaco como um princípio impetuoso demais e a sua vivência plena bem poderia produzir o aniquilamento. Em nenhum momento de *O Nascimento da Tragédia* o filósofo desconsiderou a apreciação terrível, hostil, que há por detrás desse impulso. De modo que, “o deus terrível, o deus cruel, o deus destruidor é também o deus risonho, o deus que ri com um riso ‘sobre-humano e novo’”¹²⁶. É através dessa consciência

¹²³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 100.

¹²⁴ “The Dionysian principle, however, presents reality as a tumultuous flux in which individuality is overwhelmed by the dynamics of a living whole”. MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. Nietzsche’s works and their themes. In: MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. (Ed.). *The Cambridge Companion To Nietzsche*, p. 22. Tradução minha.

¹²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. IN: LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p.70.

¹²⁶ LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p. 97.

que ele supõe a dependência mútua entre o apolíneo e o dionisíaco.

1.4: Luta e reconciliação entre Apolo e Dioniso.

Provavelmente o dionisíaco esteve no início, nos primórdios da compreensão grega do mundo, representado favoravelmente pelas figuras do Caos, Urano, Geia e Crono¹²⁷ que, como divindades primitivas, manifestam com maior intensidade o instinto e a natureza. Sendo possível endossar a hipótese nietzschiana da dupla confecção da arte por impulsos díspares e se consideramos o apolíneo como arquitetura do mundo interior da fantasia, responsável por construir e adornar o edifício de sonhos dos olímpianos, podemos, da mesma forma, compreender que aí também deveria estar o dionisíaco.

O que há no mito grego, como mostraremos mais tarde, segundo a experiência interpretativa proposta por Nietzsche, é o impulso organizador de Apolo, aquele que permite a confecção da imagem e, portanto, do próprio mito, sobre o profundo sentimento de expansividade e da intensidade terrificante de Dioniso. O que equivale dizer que, na interação entre os dois impulsos, “Apolo guarda, então, sua função tradicional: ele mantém a distância os monstros criados pelo imaginário asiático; consegue mesmo a façanha de dar forma ao irrepresentável e, sobretudo, de atenuar o horror das palavras de Sileno, companheiro de Dioniso”¹²⁸.

Não apenas na arte o conflito entre Apolo e Dioniso é profícuo; também pode ser assinalado no mito. As primeiras gerações divinas elencadas no mito grego, acentuadamente ctônicas, comungam do mesmo comportamento prolífico e impetuoso, representando um período em que a desordem supera quaisquer possibilidades de ordenamento, momento marcado pelo domínio pleno da natureza. Assim como essas gerações espontâneas do Caos e de Geia precisavam ter um fim, também o dionisíaco precisava ser cerceado pelo apolíneo. Se o apolíneo não estendesse o seu “véu de Maia” sobre a intensidade do seu contrário, não buscasse a mínima ordem para o mundo, jamais a vida humana seria verdadeiramente possível; visto que o dionisíaco, no seu riso, na sua dança e no seu canto, não faz mais que conduzir os homens à margem do abismo. Ou seja, coloca-os de fato diante do que é elementar na vida.

Fica bastante evidente que, ao pensar nos dois princípios como fomentadores do

¹²⁷ Para grafia dos nomes dos deuses seguimos: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I e II*.

¹²⁸ LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* p. 360.

mundo artístico grego, Nietzsche o faz visando apreender a forma como o grego organizou o seu cosmo. A relação de mútua dependência entre o apolíneo e o dionisíaco se mantém através do conflito, da disputa entre eles e é através desse caráter competitivo que o filósofo interpreta não apenas a arte grega, mas a sua filosofia e toda a história do pensamento ocidental, decorrente daí.

Nietzsche parece compreender que os gregos antigos possuíam uma visão privilegiada do mundo da vida; privilégio esse notadamente baseado na intensidade com que a experimentavam: inicialmente desprovida de quaisquer tentativas de captura e apreensão em conceitos¹²⁹. O apolíneo e o dionisíaco, portanto, manifestariam a proximidade e a interação entre o grego e as suas divindades, posto que elas não se afastam em mundos outros ou se abstraem completamente em palavras ou fórmulas¹³⁰. São, assim, elementos da vida grega, impulsos díspares inerentes à natureza humana, fomentadores da expressão acabada de sua serenidade [Heiterkeit]¹³¹. Apolo e Dioniso, “como a luz e a sombra, a superfície e as profundezas, a aparência e a essência, mostravam-se imprescindíveis. Conjugados na tragédia eram manifestações, na arte, de duas pulsões cósmicas”¹³².

Das possíveis contribuições dadas por Nietzsche para a melhor compreensão da tragédia grega, certamente o caráter de reconciliação entre os princípios é a mais representativa. O caráter contraditório do mundo grego é inegável. Apolo era, em suma, o resplandecente, a bela aparência, o sonho, o limite (forma), a individuação, a ordem e a serenidade; enquanto isso, Dioniso era a embriaguez, o informe (uno-primordial), a indiferenciação, a essência e a desmedida. Tudo aquilo que falta a um deles se encontra no

¹²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

¹³⁰ Ainda aqui é favorável considerar as colocações de Walter Friedrich Otto para esclarecer a profundidade da compreensão que o grego parecia ter do divino. Consideração esta que, bem analisada, esclarece um pouco mais a forma como Nietzsche se aproxima desse povo e o que enxerga de positivo nele. Assim: “Conquanto em muitos casos a referência aos deuses se tenha convertido em mera fórmula, ela também dá testemunho do sentimento vivo, e permanece o fato de que, sem dúvida alguma, não há outra cosmovisão em que a existência humana esteja tão plena da presença do divino, não há nenhuma sociedade que (sem ser uma comunidade religiosa) pense na divindade com tanta fidelidade e veneração em todos os momentos de sua existência”. OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*, p. 152.

¹³¹ Na tradução apresentada por Jacó Guinsburg, acerca do uso feito por Nietzsche da palavra *Heiterkeit*, temos a seguinte explanação, com a finalidade de explicar o uso do neologismo “serenojovialidade” nas notas que seguem ao texto do filósofo na tradução que utilizamos: “Quando se trata da *griechische Heiterkeit*, a tradução mais frequente tem sido ‘serenidade grega’. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma ‘serenojovial’, ‘serenojovialidade’”. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 143. Entretanto, preferimos manter em nosso trabalho apenas o uso da palavra “serenidade”.

¹³² MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 70.

outro, por isso são complementares e a tragédia demonstra uma luta incessante entre sonho e embriaguez, vontade e representação, “onde intervêm periódicas reconciliações”¹³³.

Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma¹³⁴.

Ao definir Apolo, Nietzsche o faz para dar ênfase ao processo de assimilação e interpretação do mundo presente na cultura grega; processo esse que se destaca pelo desejo da ordem e da medida, pela compreensão do mundo, seu domínio e justificação. O dionisíaco cresce na razão inversa do apolíneo na medida em que procura escapar dos excessos exclusivos deste, que são, entre outros, a individuação e o ordenamento. Então, se Apolo funda as bases para a construção do mundo dos olímpianos, Dioniso, como o estrangeiro, é o antípoda dessa perspectiva. Assim

É que, até no mundo dos deuses olímpianos ao qual foi admitido, Dioniso encarna, segundo a bela frase de Louis Gernet, a figura do outro. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Único deus grego dotado de um poder de *maya*, de magia, ele está além de todas as formas, escapa a todas as definições, reveste todos os aspectos sem se deixar encerrar em nenhum¹³⁵.

Enquanto Apolo, guiando o carro do sol, lança sobre os olhos humanos uma luminosidade ilusória que tem em vista apenas disfarçar algo contra o que a força humana é impotente, um esforço louvável e, no entanto, tão efêmero e rasteiro quanto a própria vida humana, Dioniso dança com o cálice na mão, rodopia em redor do abismo e permite aos homens que, no êxtase da sua companhia, vislumbrem o que há de mais elementar, de mais real, de mais verdadeiro na sua existência. Dioniso flana sobre o abismo da existência e mostra toda a dor e toda a angústia da condição humana sem os temores de Apolo. Daí que o terrível desta visão não é aconselhável aos homens e por isso Dioniso também precisa de Apolo e dos véus da sua ilusão acalentadora. É preciso considerar, desta forma, que “as

¹³³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

¹³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 30-31.

¹³⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*, p. 77.

funções atribuídas a Apolo e a Dioniso são de importância, pelo menos, igual”¹³⁶.

Nietzsche parece se interessar de forma particular pelo efeito da embriaguez dionisíaca. Enquanto encoberto pelo “véu de Maia”, o homem projeta ilusões como se fossem verdades, ocupa-se da aparência, da representação como coisa real. O fenômeno da embriaguez dionisíaca alcança um patamar mais profundo também aqui porque, envolto nessa relação, o homem faz o caminho inverso daquele possível sob o apolíneo. Enquanto as delimitações e as exigências deste culminam na individuação, a embriaguez dionisíaca contorna os ímpetus subjetivos do homem e lança-os novamente em uma relação plena com a natureza. “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”¹³⁷.

O problema da reconciliação em Nietzsche possui um duplo sentido. Primeiramente, quando descreve a ação poderosa dos princípios artísticos “que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza”¹³⁸, relacionando de forma mútua Apolo e Dioniso, como aqueles que possibilitam o progresso da arte¹³⁹. Depois, há a reconciliação entre homem e natureza, proporcionado pela ação dionisíaca e expressa na possibilidade de restaurar os laços rompidos entre eles¹⁴⁰. De todo modo, trata-se, como observa Machado, de uma reconciliação trágica entre os dois princípios, “dominada por Dioniso”¹⁴¹. É este aspecto de retorno, de reconquista, de renovado pertencimento à natureza, desprovido das superficialidades da civilização, das demasiado cansativas querelas dos eruditos, das efêmeras demandas da individuação, que transforma a interpretação de Nietzsche para o deus Dioniso um dos pontos mais marcantes da sua filosofia; sobretudo porque desde esse trabalho de juventude, preso ainda às ideias e valores românticos, já demonstra a sua aversão ao pensamento rasteiro e estreito que condena a vida em nome do conhecimento.

¹³⁶ LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* p. 359.

¹³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 28.

¹³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 29.

¹³⁹ Há, no pensamento do jovem Nietzsche, uma reflexão interessante acerca do conflito. Esta reflexão foi permeada pela influência da filosofia do pré-socrático Heráclito de Éfeso. Para Heráclito, o funcionamento do mundo se daria através de um estado de mudança constante (devir), uma relação de conflito e interdependência entre dois conceitos opostos. Eles são mutuamente dependentes, permanecem em luta permanente e um não pode existir sem a existência do outro. Esse caráter opositor e produtivo de um conflito incessante aparece na forma como Nietzsche compreende a relação entre o apolíneo e o dionisíaco, não existindo, necessariamente, uma relação com a dialética hegeliana que, antepondo tese e antítese, tem na síntese o seu fundamento, ou seja, na dissipação do conflito pela superação por um estágio mais avançado entre os opostos. Para Nietzsche, como outrora para Heráclito, o conflito é a força que movimenta a existência e este não cessa nunca.

¹⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52.

¹⁴¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 219.

O nascimento da tragédia, logo em seu início, já nos apresenta não somente a oposição, mas também – e isso é essencial – a conciliação entre o apolíneo e o dionisíaco como fundamento do desenvolvimento da arte, “da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”¹⁴². Dessa união conjugal entre “a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dioniso”¹⁴³, foi gerada a tragédia ática. É essa origem da tragédia, que nasce do combate e reconciliação entre os dois princípios, que iremos investigar nos próximos capítulos, dedicados à passagem da epopeia homérica ao mito trágico e à música dionisíaca.

Se a vida só poderia, segundo a asserção do jovem Nietzsche, ser justificada enquanto fenômeno estético¹⁴⁴, cabe assinalar que o filósofo compreende a arte nos escritos de 1870-1871 como “remédio do conhecimento”, completando que “a vida só é possível graças a *imagens artísticas delirantes*”¹⁴⁵. Além de reafirmar o caráter de complementaridade dos princípios que regem a compreensão da arte grega, assim como Nietzsche a analisa, essa caracterização delineia a crítica do autor ao estatuto do conhecimento, assim como este será focalizado pela tradição socrático/platônica. A arte aparece como alternativa salutar a um tipo de conhecimento que, julgando-se capaz de deveras compreender o mundo em sua inteireza, não apenas nunca é suficiente como nunca consegue ser completo e satisfazer aos que a ele recorrem, como aparentemente se obstina. Já aqui a suspeita sobre as possibilidades reais do conhecer parecem bastante tangíveis, o que recorda a ligação do jovem Nietzsche à tradição oriunda do criticismo kantiano; e a arte aparece como um argumento justificador que encontra na própria vida o seu melhor combustível.

¹⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

¹⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

¹⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 44.

¹⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 13.

CAPÍTULO II: O MITO NA TRAGÉDIA GREGA

2.1: O mito em Hesíodo e Homero.

O princípio apolíneo presente na natureza e já esclarecido por Nietzsche em seu fluente diálogo com o princípio da razão e o princípio da individuação, é o grande responsável pela elaboração da visão de mundo helênica. O apolíneo assume o que na filosofia schopenhaueriana aparece como representação, fenômeno em que sujeito e objeto se conjugam de forma singular; já o dionisíaco parece comungar de grande parte das ideias de Schopenhauer acerca da vontade. Enquanto a sede de ordem e luminosidade derivada de Apolo cerceia os homens ao comodismo da ilusão acalentadora, erigindo as representações que os sustenta na clara segurança de um mundo equilibrado pela glória dos olímpicos, Dioniso, com a sua impetuosidade e embriaguez, causa incomodo ao *principium individuationis* porque o combate.

Para o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* o dionisíaco, na sua proximidade com a natureza, nas suas relações impetuosas e desmedidas, não quer mais que, aproximando os homens do que há de terrível na existência, aproximá-los novamente do *Uno-primordial* [*Ur-Eine*]¹⁴⁶. Se o dionisíaco aproxima o homem de sua relação mais autêntica com a natureza, o apolíneo, no seu complexo processo de interação entre o princípio de razão e o princípio de individuação, tendo o sonho acalentador como produto imediato, os afasta. Afasta os homens entre si e os homens da natureza. Ocorre que, “o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da vontade”. E Nietzsche continua seu esclarecimento:

Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve. Por isso, naqueles estados irrompe como que um impulso sentimental da Vontade, um “suspirar de criatura” por algo que foi perdido: desde o mais alto prazer (*Lust*) ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda (*Verlust*) irreparável¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “A rigor o *Uno-primordial* não seria propriamente a vida (*das Eine Lebendig*). Esta designação, entretanto, parece indicar que a vida é pensada, não como fenômeno (*Erscheinung*) ou acidente, mas como atributo primeiro e essencial, cuja negação implicaria a negação do próprio *Uno-primordial*. É a vida, e não a *Vontade*, que Nietzsche diz existir ‘no fundo das coisas’ (*im Grunde der Dinge*). A *Vontade* pode ser negada porque esta negação não implica a negação da vida. Mesmo as mais completas negações da *Vontade*, como o caso da *nostalgia pelo nada* (*Sehnsucht in’s Nichts*), budista, servem, em última instância, aos interesses da vida. ‘Existe apenas uma vida: onde quer que ela se manifeste, manifesta-se como dor e contradição’. BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, p. 32.

¹⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 12-13.

Há, no cerne do pensamento mítico grego, uma forte inclinação à busca pela ordem e pela segurança. Isso fica evidente na poesia genealógica de Hesíodo¹⁴⁸. O caos inicial que estava na base do mito grego é o centro produtivo em redor do qual se faria gravitar algumas gerações de deuses e deusas dele derivados. Segundo a *Teogonia*, do Caos saíram Urano, Geia, os Montes e o Mar. Esta primeira geração saída da mais completa desordem representa um primeiro sopro de organização a varrer o imaginário helênico. Posteriormente, Urano e Geia, o céu e a terra, unem-se em matrimônio estabelecendo a mais necessária das conexões cosmogônicas. Estabelecida esta relação, no sentido da organização por ela antevista, encontram no seio da terra e diante do céu seus respectivos lugares os montes e o mar. Todavia, a ordem cosmogônica é, apenas e tão somente, o primeiro instante da faceta apolínea porque, tendo organizado o mundo e estabelecido os lugares a serem eternamente ocupados pelas grandes potestades, seria necessário mensurar a ação de cada qual deles.

A fertilidade da desordem é sempre forte e ameaçadora; por isso é conflituosa a relação entre Urano e Geia, como entre genitor e rebento, caso explícito de Crono e Zeus. Depois de estabelecido o consórcio entre eles, a gestação da terra se tornou uma constante e a disputa pelo poder se fez presente. Para manter o poderio alcançado, Urano devora seus próprios rebentos de forma indiscriminada até que a perspicaz Geia lhe esconde um dos filhos, aquele que lhe retiraria o poder. Crono, o filho de Geia que aceita lutar em favor da mãe e contra o pai, representa uma nova geração, a segunda desde que o Caos deu origem às primeiras divindades. A geração de Crono é uma geração terrível, tão repleta de tirania quanto a geração precedente e por incorrer nas mesmas faltas, nas mesmas falhas, lhe foi outorgado o mesmo destino. De Crono e Réia nasce Zeus, predestinado a escalar o Olimpo e de lá governar deuses e homens gregos por toda a eternidade. Com o nascimento de Zeus o cosmo grego encontra seu ponto de apogeu; nele e através dele a ordem desejada alcança realização efetiva.

É preciso esclarecer de forma eficiente a linha progressiva de gerações míticas que vai do Caos até Zeus para compreender o que Nietzsche entende como o imenso palácio das

¹⁴⁸ “Sobretudo verifica-se em Hesíodo um passo decisivo que vai além dos mitos de sucessão que conhecemos do Próximo Oriente. Na *Teogonia* não se trata apenas duma sucessão de diferentes soberanos celestes, mas sim dum desenvolvimento conseqüentemente dirigido por Zeus. O deus olímpico das tormentas não é um soberano como o foram os outros; nele se cumpre uma grande ordem, fixada para todos os tempos. Já no começo da sua obra, o poeta nos diz que ele conhece tal ordem, relativa à repartição das esferas de poder entre os imortais. A vitória de Zeus sobre Crono e os titãs assegura essa ordem e, por isso, a titanomaquia constitui o ponto culminante do poema”. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 120.

ilusões apolíneas¹⁴⁹. Primeiramente é preciso considerar o mito como sendo fundamentalmente um produto do impulso apolíneo da natureza; ele sela, para coadunar com a interpretação nietzschiana, a relação possível entre palavra (linguagem) e imagem¹⁵⁰. Fundamentalmente, é na possibilidade de plena simbiose entre a palavra e a imagem que o heleno escapa aos supracitados horrores da existência. Ou seja, o faz através do aspecto apolíneo da obra de arte, tanto mais porque transforma a própria vida em uma obra de arte, a maior e mais importante de todas¹⁵¹.

Nietzsche inicia *O Nascimento da Tragédia* fazendo referências constantes ao assombro recorrente dos gregos diante das forças indomáveis da natureza. Sob o domínio dessas forças não poderiam empreender nenhuma tentativa válida de subversão e estavam fadados ao medo e à dor. É diante desse cenário caótico de submissão, medo e impotência que o apolíneo se apresenta, movendo diante da visão humana o véu de Maia. Ora, cobertos por este véu, que, reiteramos, tem conjugados em si os princípios da razão e da individuação, os gregos escapam às mazelas de uma existência vã e injustificada, em um mundo dominado pelas forças indomáveis da natureza. Assim, à desordem aparente do mundo é contraposta uma organização plena de sentido. Os deuses, titãs e monstros assumem cada qual ao seu tempo, seu respectivo lugar e sua respectiva responsabilidade sobre a existência. De modo que o imenso edifício de sonho, o impulso apolíneo, nada mais é que a ordem estabelecida no grande e poderoso panteão grego, em detrimento de um aspecto extremamente rudimentar próprio da realidade da vida helênica subjugada pelas forças de um cosmo aparentemente tirânico e hostil.

Apolo é o mais grego de todos os deuses. Se o espírito grego veio a imprimir-se primeiro na religião olímpica, é Apolo quem o manifesta da forma mais clara. Embora o entusiasmo dionisíaco tenha sido uma força importante, não cabe dúvida de que a determinação do helenismo era superar esta e todas as desmesuras; seus grandes representantes professam decididamente o espírito e a essência apolínea. O ser dionisíaco aspira ao êxtase, portanto à proximidade; o apolíneo, ao contrário, quer clareza e forma – logo, distância. Esta palavra exprime de modo imediato algo de negativo, mas por trás lhe está o mais positivo: a atitude do conhecedor¹⁵².

¹⁴⁹ “De especial significado é o tema da organização do caos, pois, introduzido num relato aparentemente histórico sobre a essência do gênio apolíneo, apresenta-se como um dos elementos persistentes no pensamento de Nietzsche, pois o renascimento do próprio Dioniso vem a ser a reafirmação da vida indestrutível, poderosa, alegre, o poder da integração e da disciplina de si, apesar do sofrimento e da morte”. GILES, Thomas Ranson. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*, p. 84.

¹⁵⁰ “A linguagem supõe, como a arte, tanto o processo de formação da imagem interna, da representação, quanto sua reprodução em imagens e signos sonoros”. CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 133.

¹⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 28.

¹⁵² OTTO, Walter. *Os Deuses da Grécia*, 68.

Vê-se, a partir daí, que o que Nietzsche chama de princípio apolíneo não é um fator estranho ou externo à própria cultura grega; ou mesmo a quaisquer outras culturas que tenham recorrido às formas de conhecimento mítico para escapar ao esdrúxulo que há sob a forma de uma vida injustificada, abandonada à miséria de sua própria sorte. A organização atribuída aos poderes luminosos de Apolo pode ser traduzida, de toda forma, à interpretação já produzida por Hesíodo na genealogia dos deuses, ou seja, a prócer cosmogonia helênica.

O interessante a notar é que se pode traçar uma linha retilínea entre os deuses primitivos, ctônicos¹⁵³, que são associados a elementos da natureza como a terra e o sol, e os deuses derivados da última geração divina conhecida, os olímpianos, que, na maioria das vezes representam abstrações completas, como o sono (Hypnos), a força (Cratos) e a juventude (Hebe). Esse processo pode ser identificado com a própria sofisticação do pensamento grego e possui implicações diretas com o aspecto apolíneo vislumbrado por Nietzsche. Há, portanto, um movimento bastante interessante de deslocamento de uma cosmologia para uma antropologia; movimento que processa um aspecto constante tanto na representação de mundo grega quanto na própria filosofia, que nos primórdios pré-socráticos concentrava-se na detecção do elemento ou dos elementos através dos quais o mundo chegou a ser o que é e alcançou o patamar de centralidade da problemática privilegiada das indagações acerca do homem e das suas condições peculiares de vida.

Na valoração que faz do mito grego, portanto, Nietzsche destaca o impulso apolíneo como mecanismo fundamental. Apolo é, deveras, o detentor da medida, o adivinho, o deus arqueiro que percorre o céu tocando o imponente carro do sol; mas é, sobretudo, o arquiteto das ilusões esplendorosas jamais criadas. Para compreender essa sofisticada e complexa obra de estruturação do imaginário grego, Nietzsche recorre à imagem gloriosa dos seus deuses; imagem que, no canto homérico, tem a sua mais alta representação.

Nesta consideração sobre os olímpianos, atrai a atenção do filósofo o termo ingênuo [*Naïf*], outrora cunhado por Schiller¹⁵⁴ para conceituar a íntima relação possível entre homem e natureza. O artista ingênuo seria, desta forma, aquele que aspira a unidade com a natureza e tal feito teria sido produzido, segundo entoa a tradição, por Homero, o poeta épico, exatamente porque ele “compraz-se em imitar o mundo das imagens, com respeito à medida e à objetividade”¹⁵⁵.

¹⁵³ Em oposição às divindades olímpianas, o termo ctônico designa as divindades que estão relacionadas ao mundo subterrâneo. A palavra grega é uma das utilizadas para designar a “terra”, definindo uma classe de deuses mais próximos da natureza. Em geral, tal designação se refere aos deuses mais antigos.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 35.

¹⁵⁵ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 134.

A questão central para Nietzsche, nesse sentido, é a compreensão do engodo que há sob tal designação e a necessidade de se apontar a épica homérica como ápice das ondulações do véu manipulado pelo deus arqueiro. Assim como Hesíodo, cuja poesia busca organizar o cosmo grego e estabelecer o quinhão devido a cada homem e a cada deus, sendo, portanto, um representante do apolíneo no ato de determinar a harmonia, a ordem e a medida, também Homero é um artista apolíneo, sendo a sua “ingenuidade”, no sentido que lhe confere a tradição moderna proveniente de Schiller, uma estratégia apolínea para driblar o abismo apontado por Sileno.

A *Ilíada*, poema épico que se passa diante das muralhas de Troia, erigidas por Apolo e Poseidon, não tem por assunto chave a guerra desencadeada pelo rapto da bela Helena de Esparta. O que Homero canta nesse poema é a ira de um único homem e a oscilação deste homem entre o viver muito e ordinariamente e o morrer em breve e conquistar a eternidade através da purpúrea glória. Ora, as sombrias palavras proferidas por Sileno, às quais o pessimismo schopenhaueriano faz eco certamente, são a referência utilizada por Nietzsche para buscar a compreensão dos temores que afugentavam os helenos. “Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”¹⁵⁶.

O que o princípio apolíneo faz, através do verbo homérico que canta a luta enaltecendo a beleza da vida, é inverter as condições reais da existência humana revelada por Sileno e de conhecimento de todos os gregos. O valor ínfimo atribuído à vida humana pelo demônio, enfatizada como “estirpe miserável e efêmera”, é dissimulado pela projeção dos olímpianos. Entre a miséria da condição humana como um todo, esboçada na impetuosidade da natureza, e os homens sonhadores agarrados ao *principium individuationis*, nas suas vidas hodiernas, frívolas e superficiais, se ergue um esplendoroso mundo de beleza e opulência, repleto de brilho e glória, na figura de deuses que, salvo a sua imortalidade e onipotência, vivem eles mesmos a própria vida humana.

A epopeia é uma das respostas gregas ao problema da dor, do sofrimento, da morte. Ser um indivíduo heroico é superar a morte, proteger-se contra o monstruoso da morte, tornando-se vivo na memória dos homens, mesmo que se tenha de morrer em combate. Deste modo, as atrocidades narradas na epopeia, sobretudo na *Ilíada*, visam a ressaltar as dificuldades de se atingir a vida gloriosa, mas de tal modo que elas apareçam neutralizadas, anestesiadas pela figura do indivíduo heroico¹⁵⁷.

¹⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

¹⁵⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 205.

Nietzsche chama atenção para o fato de que não há no mito grego um caráter servil ou condescendente¹⁵⁸ por parte das suas divindades, como tais características aparecem arraigadas à religião. Não há nos deuses homéricos nenhuma misericórdia, pacificação ou doses desmensuradas de amor; há egoísmo, fúria, concupiscência, traição e lutas intensas por glória e poder. Vivem eles mesmos, os deuses, o que há de mais comum na vida dos homens. O grego projetou nos seus deuses não um ideal inalcançável, mas dotou-os de tudo o que é humano, de tudo o que é efêmero e simples para, nessa exaltação das suas próprias características, ver valorizada a sua efemeridade, as suas inclinações, as suas fraquezas que, aliás, deixam de ser fraquezas enquanto são refletidas no comportamento de seus deuses.

Os deuses gregos não exigiam conversão de nenhum tipo e, em geral, não eram tão maçantes nem impertinentes: isso não impedia que fossem levados a sério e acreditados. De resto, na época de Homero, a essência grega estava pronta: a leviandade das imagens e da imaginação é necessária para acalmar e libertar o ânimo exageradamente apaixonado. Se neles o entendimento fala, oh, quão acre e cruel parece a vida! Eles não se enganam. Porém mentem para brincar com a vida. Simonides aconselhava levar a vida como um jogo: conhecia muito bem a seriedade como dor. A miséria dos homens é um prazer para os deuses, quando alguém a canta. Os gregos sabiam disso, sabiam que somente pela arte a miséria pode converter-se em prazer, *vide tragoediam*¹⁵⁹.

Assim, em tudo os olímpianos são uma extensão de tudo o que é propriamente humano; exceto no que há de maravilhoso na sua natureza. Nietzsche parece apontar que o que há de mais extraordinário no pensamento grego é a capacidade de afirmação diante da adversidade, não em um processo simplório de transcendência, mas no enfrentamento de sua imanência. É esse o ponto nuclear do sonho apolíneo: a imagem apolínea não é um voltar de costas à vida e fazer-se através do lamento pela dor nela presente. “Não foi para voltar as costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas estas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto”¹⁶⁰.

Esse espelho invertido no qual o grego se contempla quando ouve e quando canta a poesia homérica é o suprassumo das ilusões produzidas pelo princípio apolíneo.

Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodiceia que a si mesmo se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos

¹⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 32.

¹⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sabedoria para depois de amanhã*, p. 45.

¹⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 15.

homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”¹⁶¹.

O jovem Aquiles, cuja ira é a matéria-prima do verso em questão, tem necessariamente que escolher entre uma longa e medíocre vida submetida às mazelas da existência e o gozo esplendoroso, farto, porém breve, de uma vida intensa e plena de beleza, glória e poder. A sua opção pela brevidade, premiada com bravura, ímpeto, evidencia uma vitória indiscutível no cerne do mundo grego: optaram pela imagem apolínea.

A visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: esse domínio é o mundo transfigurado dos olhos que o sonho, com as pálpebras fechadas, cria artisticamente. A *epopeia* também quer nos transportar a esse estado de sonho: não devemos ver nada com os olhos abertos e temos que nos apascentar com imagens interiores, para cuja produção o rapsodo procura nos estimular por meio do conceito¹⁶².

Quando fixa a ideia de “ingenuidade” Nietzsche parece interessado em explorar as consequências derivadas do engano. A unidade entre homem e natureza, nostalgicamente vislumbrada e sedentamente desejada pelo homem moderno, não existe de veras na poesia homérica. O fato é que, entre o homem e a natureza, na perspectiva exposta pelo poeta, há a ativa influência tanto do princípio de razão quanto do princípio de individuação. O que equivale dizer que há uma distância representativa entre eles, transformando a pretensa unidade em uma farsa, ou, para comungar de imediato com Schopenhauer, uma ilusão. A natureza, assim como ela aparece ao poeta épico, já não é a natureza em si mesma, liberta de quaisquer tentativas de apreensão pela cultura, pelo gênio humano, não prescinde de representações. A natureza na epopeia pode ser a manifestação das divindades olímpicas; os deuses ou estavam disfarçados nela ou eram eles próprios uma parte dela.

[...] a religião grega, como todas as religiões primitivas, reflete a fraqueza do homem perante as “potências” que, na natureza, depois da sociedade ou ainda no seu próprio espírito, lhe parecem embaraçar a sua ação e constituir para a sua existência uma ameaça tanto mais temível quanto é certo apreender mal a origem dela. O que interessa ao homem primitivo não é a natureza ou as forças naturais em si mesmas, mas somente a natureza na medida em que intervém na sua existência e lhe fixa as condições¹⁶³.

¹⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 34.

¹⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 20.

¹⁶³ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 138.

Considerado o politeísmo grego e as demandas de organização e harmonia que se escondem sob a perspectiva poética tanto do poema genealógico de Hesíodo quanto da poesia épica de Homero, parece bastante contundente afirmar que “o divino pode existir por toda parte, na pedra, na água, na árvore e no animal. Não que tudo na natureza seja deus, mas tudo pode sê-lo por sorte ou má sorte, e manifestar-se como deus”¹⁶⁴. Sendo assim, age sobre Homero o princípio de razão, desejoso de esquadriñar, definir e descrever o mundo; bem como o princípio de individuação.

Quando assinala a vitória da poesia épica, Nietzsche não possui outra pretensão senão apontar a contumaz ascensão do princípio apolíneo. “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”¹⁶⁵.

Além do “edifício” glorioso do panteão grego, Nietzsche chama atenção para a influência do apolíneo sobre a “medida”, palavra que melhor revela na tradição grega uma clara preocupação com as questões éticas e morais. Tanto no aspecto anteriormente demonstrado, que lança as bases da civilização helênica através da narração de seus mitos de origem, quanto na acepção ética, o impulso derivado do “resplendente”¹⁶⁶ está relacionado, segundo as considerações de Nietzsche, à valorização organizadora do povo. A consequência necessária desta abordagem é o espírito próto-científico, lógico-discursivo, que entra em trânsito pela eloquência socrática e o diálogo platônico.

O culto às imagens da *cultura* apolínea, tenha essa se exprimido no templo, na estátua ou na epopeia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da *medida*, que corre paralela à exigência da beleza. A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é *cognoscível*. Para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isso a advertência apolínea “conhece-te a ti mesmo”¹⁶⁷.

O apolíneo, enquanto mundo de sonho, é o princípio da imagem que se projeta através de palavras. É, portanto, o princípio da epopeia e, como tal, é também o princípio que engendra o mito¹⁶⁸. O Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* pensa o mito como um

¹⁶⁴ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 139.

¹⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 35.

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 26.

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 22.

¹⁶⁸ “Sempre conforme a palavra deva atuar predominantemente como símbolo da comoção original da Vontade, sempre, portanto, conforme imagens ou sentimentos devam ser simbolizados, separam-se dois caminhos da poesia, a epopeia e a lírica. O primeiro conduz à arte plástica, o outro à música: o prazer no fenômeno domina a

conjunto de imagens formadas a partir do impulso ordenador e harmonizador de Apolo, tendo como origem primeira a música. “A música engendra as imagens do mito e da poesia lírica e, ao mesmo tempo, essas imagens são formas de interpretação da música”¹⁶⁹. Essencialmente a regra que sustenta a visão que Nietzsche tinha dos gregos é o embate ininterrupto entre apolíneo e dionisíaco, medida e desmedida, representação e vontade, mito e música, com as ocasionais reconciliações que permitiam a existência de uma compreensão elevada da vida.

A música dionisíaca é perigosa, como Dioniso é um deus perigoso, um princípio cuja embriaguez aponta para o abismo da existência humana; “ele arrebatava os homens com seu sagrado fascínio e sacode toda a Grécia com a tempestade de fogo de seu espírito”¹⁷⁰. Assim, da mesma forma como a tragédia é definida como “coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”¹⁷¹, o mito deve ser entendido como conjunto de imagens cuja essência deriva incontestavelmente da música; daí que, para o jovem Nietzsche o mito é a fortuita linguagem desenvolvida pelos gregos para escapar dos horrores da existência. Ele “sustenta o simbólico que interessa a Nietzsche. Ele traz a nós o deus do modo mais próximo possível por meio do símbolo mais primário”¹⁷². Como imagem que se projeta através de uma música cujo cerne não pode ser apreendido de forma cabal e determinada, a função apontada por Nietzsche para o mito é resguardar-nos da veracidade, voracidade, impetuosidade e exuberância que, enquanto manifestação dionisíaca, a música carrega consigo.

O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressiva e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela destruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente¹⁷³.

Além disso, Nietzsche refere-se ao mito como “o pressuposto obrigatório de qualquer

epopeia, a Vontade revela-se na lírica. Aquela desprende-se da música, esta permanece em ligação com ela”. NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 39.

¹⁶⁹ CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 203.

¹⁷⁰ OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*, p. 143.

¹⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 57.

¹⁷² GAZOLLA, Rachel. *Apontamentos sobre Nietzsche e a Tragédia Grega: o §10 do Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 66.

¹⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 123.

religião”¹⁷⁴, “a imagem concentrada do mundo”¹⁷⁵.

Herdeiro não confessado da tradição que o precedeu, com a forma como Nietzsche valoriza o mito na obra *O Nascimento da Tragédia*, é possível perceber as influências do romantismo alemão e, principalmente, de Schelling, cuja percepção do mito era a do “universo e traje superior”¹⁷⁶. É, para o filólogo de Röcken, a “nobre ilusão” que veste o homem para o enfrentamento da música dionisíaca. O mito, “símile sublime”¹⁷⁷, enquanto metáfora, é a expressão da ambiguidade do mundo, da contradição entre todas as coisas, que está no cerne da existência humana e que é transformada na obra de arte trágica.

2.2: O Trágico no Édipo Rei de Sófocles sob a influência da cátedra na Basileia.

O pensamento do jovem Nietzsche foi profundo, intenso e irrequieto, em alguns momentos talvez digressivo e multifacetado, jamais, entretanto, chegou a ser um pensamento contraditório. Após ser indicado à cátedra de filologia clássica da Universidade da Basileia, na Suíça, pelo mestre e entusiasta Friedrich Ritschl¹⁷⁸, Nietzsche proferiu uma série de preleções importantes sobre os gregos que, seguindo a valoração ascendente que esse povo alcançara nessa época da sua pesquisa, se tornaram determinantes para o acúmulo do material que fomentara a redação da primeira grande obra. Uma dessas próceres preleções é a *Introdução à tragédia de Sófocles*. Nesse texto de 1870, da mesma imponente safra que *O drama musical grego*, *Sócrates e a tragédia* e *A visão dionisíaca do mundo* aparecem delineadas de forma bastante contundente as interpretações possíveis para os gregos, saídas da perseverante pena do jovem filólogo. Esses textos contêm, em mera forma de semeadura, as coordenadas que possibilitariam a emersão dos princípios conflitivos da natureza grega, cujo embate apoteótico é o próprio parto da tragédia, como mostraremos no capítulo seguinte.

Contudo, há de se considerar a sutileza com que o pensador desloca sem desvalorizar o centro de importância das suas ideias. Enquanto trabalha com os gregos sob o jugo da cátedra que acabara de assumir, o poeta que melhor manifesta o espírito trágico não é ainda Ésquilo, mas, diferentemente, Sófocles. Esta inclinação à tragédia de Sófocles é perfeitamente compreensível desde que se considerem os objetivos do jovem professor e as amarras às quais estava atrelado no exercício da profissão. Há, nesse sentido, uma determinante influência da

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 107.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 132.

¹⁷⁶ “A mitologia é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte”. SCHELLING, Friedrich W. *Filosofia da arte*, p. 68.

¹⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 122.

¹⁷⁸ HALÉVY, Daniel. *Nietzsche*, p. 54.

tradição que o precedera e dos valores por ela destacados. Nietzsche aponta, para cristalizar a centralidade de Sófocles, as dúvidas de Lessing em relação à importância de Ésquilo¹⁷⁹ e as críticas de Schlegel em relação a Eurípedes¹⁸⁰. Os elementos que em 1871 se agregaram para engendrar o centauro parido por Nietzsche já estavam em movimento nessa preleção sobre Sófocles¹⁸¹, mas ainda era demasiado cedo para galgar a sua libertação em relação à filologia.

Por esta ocasião, certamente preocupado com o legado caro aos seus pares, ainda não volvera o lúzio inquiridor, mais filosófico que filológico, para o *Prometeu Acorrentado*, mantendo fixa a sua atenção sobre o malfadado destino de Édipo, o herói da trilogia tebana tornado indelevelmente célebre pelo malfadado assassinio do pai e o malogrado incesto com a mãe. Esta é, certamente, a época em que a tragédia aparece para Nietzsche como um problema verdadeiramente filosófico; e já o considera através de lentes que tentavam avaliar as condições de possibilidade da existência genuína de uma cultura forte na Alemanha de seu tempo; sendo, entretanto, demasiado cedo para introduzir a pretenciosa interpretação que lhe seria inspirada um pouco mais tarde.

Principia as considerações de sua preleção sobre Sófocles não o apreciando entre os seus, mas avaliando as condições de realização de *Édipo Rei* como uma tragédia autêntica diante da possibilidade de realização de uma tragédia moderna¹⁸². O acento pende em favor dos antigos na inigualável figura do destino, “aquela Moira a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos”¹⁸³. Isso porque há na tragédia antiga uma perspectiva que absolutamente poderia existir para a tragédia moderna, perspectiva esta fundamentada numa compreensão de mundo homogênea em que “os homens ainda se sentiam mais ou menos enraizados e em casa no mundo em que viviam”¹⁸⁴. Assim é possível considerar que “a representação de uma tragédia era uma celebração religiosa, nela, o próprio homem grego se reconhecia, transfigurado nas imagens dos deuses e heróis”¹⁸⁵. Desta forma, fica evidente na poesia sofocliana que há, entre os personagens encarnados, outra personagem que se vai distinguindo das demais e que por lhes outorgar sentido ou valor paira muito acima delas, introduzindo um sentido religioso que, mesmo implícito pelas modificações que o autor inculca, é anteparo fundamental para o alcance da verdadeira profundidade. Esta personagem é a *Moira*: sempre implacável, sempre insaciável, sempre vingadora.

¹⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 88.

¹⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 94.

¹⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 52, 67 e 75.

¹⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 37.

¹⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

¹⁸⁴ COSTA, Lígia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

¹⁸⁵ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 61.

Em *Édipo Rei* o império do destino inibe quaisquer formas de atuação das vicissitudes do caráter, desarticulando qualquer elo que se queira estabelecer entre tragédia antiga e tragédia moderna. Nietzsche, na sua preleção sobre Sófocles, centraliza a dúvida acerca da caracterização de *Édipo Rei* como uma verdadeira tragédia. Faz assim para já apresentar de imediato a distância abismal que se coloca entre as duas formas por ele identificadas de manifestação da tragédia, formas que crescem na razão inversa uma da outra, ainda que a tragédia moderna encontre na antiga a sua referência máxima.

Basicamente os modernos seriam desprovidos da capacidade de compreender *Édipo Rei* como uma boa e autêntica tragédia pela inaptidão em lidar com as potestades do destino e pela inclinação danosa em observar a execução da tragédia apenas do ponto de vista do caráter. “Em geral este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral, acrescido de um ponto de vista jurídico humanamente limitado”¹⁸⁶. O que quer dizer que a única possibilidade plausível para compreensão da tragédia pelos modernos se dá segundo a sua interpretação terminantemente moral, algo para o que os gregos antigos eram indiferentes, exatamente por produzirem a sua tragédia sobre um terreno mais fértil, um campo onde o sagrado ainda se apresentava como alternativa ao absurdo. Nietzsche, inebriado com o valor singular dos antigos e cheio de hesitação e desconfiança para com os seus contemporâneos desde aí, no seu discurso sobre Sófocles, se afasta da maximização moral, vendo nela um bloqueio para a realização do verdadeiro espírito trágico.

Édipo é, em tudo, uma vítima em potencial do destino, para quem as condições do seu caráter são completamente indiferentes. É vítima no sentido mais completo do termo porque se desloca sob o jugo tanto do seu próprio destino - aliás, já marcado - quanto do destino dos seus, pelos quais fora engendrado. O advento do seu nascimento foi cercado por duas condições que lhe imputaram o degredo diante das Moiras.

Toda a tragédia nos abre uma perspectiva sobre a condição humana e esta mais do que qualquer outra. A tragédia de Édipo é a tragédia do homem. Não a de um homem particular, com o seu caráter distinto e o seu debate interior próprio. Nenhuma tragédia antiga é menos psicológica que esta; nenhuma é mais “filosófica”. Aqui é a tragédia do homem na plena posse de todo o poder humano e esbarrando com aquilo que no universo recusa o homem. Édipo é apresentado pelo poeta como a perfeição do homem. Ele possui toda a clarividência humana – sagacidade, juízo, poder de escolher em cada caso o melhor partido. Possui também toda a “ação” humana – espírito de decisão, energia, poder de inserir o seu pensamento no ato. É, como diziam os gregos, senhor do *logos* e do *ergon*, do pensamento e da ação. É aquele que reflete, explica, e aquele que age¹⁸⁷.

¹⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 39.

¹⁸⁷ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 287.

Sófocles, no entanto, não trata na sua tragédia das condições que fazem de Édipo um degradado¹⁸⁸. Que o poeta não considere de forma mais diretiva os fundamentos da situação em que apresentará seu herói é perfeitamente compreensível se considerarmos que “a tragédia utilizou-se do conjunto dos temas da tradição popular”, quando tais temas “eram conhecidos de todos desde a infância, através dos ciclos épicos e dos poetas líricos”¹⁸⁹; e que o máximo efeito por ele almejado parece se concentrar no vislumbre retrospectivo de um homem maduro que, tateando entre a sua sabedoria e as indicações do oráculo, lentamente descobre que tudo aquilo que lhe parecia justo e verdadeiro era simplesmente o seu contrário. Este contraste revela que “o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira aonde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa”¹⁹⁰.

Sófocles apresenta um homem que, diante da inexorável pressão da vida e do mundo, precisa posicionar-se; mesmo cercado pela fúria implacável do destino, o herói sofoclíano é o centro em redor do qual se processa o drama. Tudo está nele e dele tudo depende. “O que se representa não é o acontecimento, mas o paulatino e progressivo esclarecimento do culpado, que se consuma na tragédia do auto reconhecimento. O drama se concentra na interpretação, e não na representação dos fatos”¹⁹¹. Daí que aos modernos a questão da insaciabilidade do destino acaba por passar equivocadamente. O destino, assim como se apresenta aos antigos, é estranho aos modernos porque o homem moderno, indivíduo, cria as suas representações tendo a si mesmo como sustentáculo e se afasta mais e mais de quaisquer possibilidades de interação verídica com a natureza. Em Sófocles o destino não é uma limitação ou predestinação, é o elemento que sobrevaloriza a ação e o sentimento humano.

A vida de Édipo se fez sob a dupla condição da culpa e do lamento; e seus fios são tecidos e emaranhados bem antes da sua consciência diante dos fatos. “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

¹⁸⁸ “Os acontecimentos decisivos, a morte de Laio nas mãos de Édipo, o casamento de Édipo com a mãe, situam-se alguns anos antes do início do drama. A própria peça nos oferece a ‘análise trágica’ (Schiller) por cujo intermédio o sentido desses atos penetra destrutivamente na consciência de Édipo”. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, 136. Considerar também: “O Édipo foi qualificado como uma tragédia analítica, porque os acontecimentos decisivos são anteriores à obra, e a rede da fatalidade já se estendeu sobre Édipo”. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 314.

¹⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 72.

¹⁹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, p. 174.

¹⁹¹ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da Tragédia Grega*, p. 120.

superior e transcendente: a vida parecia não ter mais valor”¹⁹².

Em primeiro lugar, pende sobre a fronte de Édipo a maldição de Hera sobre Laio, seu desconhecido pai, pelo descumprimento de um veto que lhe fora imposto. Laio, quando ainda jovem, foragido em um reino amigo tomou-se de amores por um príncipe de nome Crisipo e por violarem a lei dos amores lícitos, protegida pela rainha dos deuses, fora condenado a não poder engendrar um filho seu¹⁹³. Se o fizesse desencadearia sobre si e sobre a sua prole o horror e o desalento da punição.

Subindo ao trono de Tebas ao lado de Jocasta, Laio desobedece à interdição da deusa e engendra um filho, do qual se desvencilhará ao ser alertado do risco que correria diante da existência do rebento. Percebe-se desde aqui que é o próprio homem, nas escolhas que faz, quem atrai sobre si a ira do destino, podendo-se descartar de imediato quaisquer possibilidade de despotismo. Laio fora duplamente displicente nas suas opções e pelas duas escolhas inglórias fora punido: primeiro por romper a lei dos amores lícitos e depois por ignorar o veto à procriação. A punição que lhe sobreveio, e por ele a toda a sua descendência, se fez na razão direta da sua ação, como um resultado imediato dos seus atos, que se propagou através da vida daqueles a quem estava ligado. Esta é a primeira condição da vida do jovem Édipo e é completamente alheia a quaisquer posicionamentos que, porventura, ele pudesse tomar. Depois seguem as consequências desse momento primordial. Temeroso, Laio procura se livrar da maldição, mas ao tentar fazê-lo complementa a sua ira e cria a condição necessária para o malogro da sua própria vida¹⁹⁴.

Édipo cresceu indiferente a todos os fatos que cerceavam o seu destino. Entretanto, e esse é justamente o assombroso poder do destino no mito grego, a sua indiferença para com as condições da sua vida nada diz de válido, sobretudo para subtrair-lhe as punições. O destino é, sempre, implacável, insaciável, vingador; não por um interesse em si mesmo e no seu poderio, mas porque requer a estabilidade e a ordem. No mito grego a função das perseguições do destino é restaurar minimamente o estado de coisas anterior à *hybris*, percorrendo todo o caminho das gerações corruptas, aplicando o antídoto pela dor, para devolver a estabilidade ao mundo. A punição derradeira de Laio é produto da cólera cega de Édipo: o fruto do seu crime é o instrumento do seu castigo. Ao cumprir, inconscientemente, os desígnios do destino, Édipo não sabia que o fazia e, portanto, mais não era que um instrumento, não sendo, desta forma, ainda uma condição trágica porque esta só assim o é quando se reconhece como tal.

¹⁹² NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 44.

¹⁹³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 84.

¹⁹⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 82-84.

No primeiro ciclo da ação trágica Édipo não é ainda um herói porque ainda não age livremente, ainda não tem consciência de nada e age apenas pelo impulso, pura e estreitamente; esse impulso, inclinação humana à *hybris*, é quem abre caminho para a tragédia. Nietzsche entende a figura de Édipo “como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte”¹⁹⁵. É na sequência da ação que se vai transformando em herói, ao tomar conhecimento da sua situação; indiferente a ela o *pathos* trágico jamais seria alcançado. Por isso Sófocles apresenta o seu Édipo já maduro. “No prólogo vemo-lo no apogeu de sua realeza, que o poeta nos mostra magnificamente não em sua plenitude do poder, mas em seu profundo conteúdo humano”¹⁹⁶. O assassinato de Laio não é ainda a sua consumação como herói porque ao matá-lo reage apenas ao impulso próprio ao homem, ou seja, reage apenas à *hybris*. Esta inclinação humana à desmedida é o combustível utilizado pelo destino para saciar a sua sede de vingança; tal inclinação predispõe o homem ao trágico que há no cerne da sua condição.

Após o assassinato de Laio, Édipo se encaminha para a cidadela de Tebas e se defronta com a esfinge, monstro híbrido que se encontra nas fronteiras da cidade também por desígnio da maldição de Hera. A etapa a ser superada a partir daí era vencer o monstro decifrando o enigma proposto pelo mesmo. Édipo assassina Laio e decifra o enigma da esfinge sem quaisquer tipos de dificuldade real. Ao fazê-lo cumpre a vingança sobre o amaldiçoado e aparentemente elimina a punição sobre o reino desafortunado. O enigma decifrado revela a contingência e a debilidade da vida humana, como um espelho da sua própria condição e tal revelação, sendo antes um presságio sombrio, acaba por levá-lo ao trono que, seu por direito, preservaria, em detrimento da vingança sobre Laio, o odor de morte da anátema ressurgida. O assassinio encerra o ciclo de uma maldição e automaticamente abre caminho para outra, desta vez uma *hamartia extraordinária*¹⁹⁷.

A eliminação da esfinge é o que transforma Édipo em um herói. “Entende-se por herói trágico o que, consciente ou inconscientemente, transgride uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses [...]. Entretanto, o que o torna trágico é sua atuação na desgraça, no caminho entre a falha trágica e a punição”¹⁹⁸. É a partir deste evento que o trágico começa a se manifestar de fato, já que é a sua pretensa sabedoria o que o caracteriza e o que marca suas

¹⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 61.

¹⁹⁶ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 136.

¹⁹⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 77.

¹⁹⁸ COSTA, Lígia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 20.

ações.

Na obra trágica, o humano está sempre dilacerado por forças que o transcendem de ponta a ponta, numa luta sempre mal sucedida contra o destino e a morte, onde a sabedoria do herói – conquistada a duras penas – consiste justamente em escolher e sofrer esse destino, única forma de transcende-lo. Tal sabedoria é, pois, conhecimento da cegueira que caracteriza a *hybris*, a desmesura – que faz o herói exceder em seus poderes – e a aceitação de uma esfera invisível, de forças independentes e incontroláveis, como lugar de onde a vida se gera e se rege: a dimensão de *anánke* (necessidade) ou *moira* (destino), da qual os deuses são guardiães, mas à qual eles mesmos estão sujeitos¹⁹⁹.

Para Nietzsche os heróis de Sófocles seriam produzidos por um olhar no interior da máscara apolínea, ou seja, são oriundos “de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza”²⁰⁰; avaliando assim é possível compreender de fato em que perspectiva o filósofo enxerga o herói trágico.

O herói trágico é mero suporte, figura alegórico-apolínea que oculta a multiplicidade de Dioniso; o herói deve ser compreendido como fenômeno apolíneo ilusório – pois não há outra forma de compreensão do trágico – para poder desocultar-se no “sentimento”, um traço da presença do próprio Dioniso “lançado junto” com a máscara e encenação; ou, se quisermos, Dioniso exposto na sua única possibilidade: por meio de Apolo reconhecido como fonte criadora da alegria, deus traiçoeiro, adivinho, luminoso, ocultador, distante do ponto que quer ferir²⁰¹.

Desaparecido o rei e morta a esfinge o herói sobe ao trono de Tebas e esposa a rainha Jocasta. Seria o melhor dos mundos possíveis se não trabalhassem sornateiramente os mecanismos de culpa e punição do destino. Mesmo eliminado o monstro que causava pânico e temor aos tebanos, a maldição continuava pairando sobre o reino e Édipo, tocado já pela condição que lhe exigia o ser herói, procura Tirésias, o adivinho cego que lhe oferece as coordenadas para a compreensão do abismo no qual se aprisionara. Pelo oráculo Édipo é informado do duplo crime cometido, da dupla culpa que carregava sobre os ombros, motivo factual do odor de sangue sobre o trono de Tebas.

Duplamente culpado, finalmente a condição trágica é apresentada. Édipo só se torna de fato uma personagem trágica quando é capaz de reconhecer e distinguir a situação em que

¹⁹⁹ CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos*, p. 143.

²⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 60.

²⁰¹ GAZOLLA, Rachel. *Apontamentos sobre Nietzsche e a Tragédia Grega: o §10 do Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 68.

se encontra. A tragédia *Édipo Rei* é, precisamente, a reflexão sobre a situação do homem no mundo, soterrado sob as demandas da *hybris* e da *Moira*. Por desastroso e malfadado que tenha sido o encontro com Laio, Édipo simplesmente não poderia saber quem de fato era aquele homem. O assassinato sempre será um ato deplorável, altamente condenável em quaisquer circunstâncias; entretanto, dadas as condições em que o fato se processou, Édipo não se sentiu tão oprimido, tão culpado quanto se sentiria posteriormente. A culpa e a dor pelo crime cometido só lhe acometem de forma drástica quando descobriu quem era a sua vítima.

Na sua avaliação da tragédia *Édipo Rei*, Nietzsche enfatiza o fato de que uma consideração madura sobre a obra só pode ser feita quando se consegue relacionar o primeiro Édipo, o rei, ao último Édipo, o expatriado, o andarilho, em Colono. Esta ligação deve ser construída menos com base na estrutura triádica comum, que o filólogo acentua fazer mais sentido na tragédia de Ésquilo²⁰², que a partir do enfrentamento do herói diante da situação que o entrincheirou. Ora, Nietzsche parece chamar atenção para o modo como Sófocles construiu os seus argumentos. Referiu-se ao *Édipo Rei* como a “dissonância do ser”²⁰³ porque nele o herói é soterrado pelas demandas do destino, debatendo-se em vão para se desvencilhar e chafurdando mais a cada tentativa de corrigir os erros cometidos. Não há caminho possível para Édipo exatamente porque não poderia deixar de ser o rei; ou seja, não poderia renunciar ao seu destino. Esta impossibilidade de renúncia talvez seja a justificativa de Nietzsche em *Introdução à Tragédia de Sófocles* para afirmar que “a tragédia é pessimista”²⁰⁴.

Fica bastante evidente que o império dos deuses e do destino sobre os homens é incontestável e por isso o sofrimento de Édipo é tão intenso. A diferença imposta pelo jovem Nietzsche ao sofrimento comum, resignado, é que para Édipo a desgraça soa como a certeza da glória. Por isso ao se referir ao *Édipo em colono* o faz definindo-o como “consonância do ser”²⁰⁵.

Para superar a maldição lançada sobre o pai, Laio, o jovem Édipo acabou por assassina-lo. Mas, dificilmente o faria caso tivesse consciência dessa relação. Executar o ato na mais completa ignorância dos verdadeiros desígnios é a condição suficiente para incendiar o seu tormento quando a verdade lhe é exposta²⁰⁶. A questão da culpa, entretanto, que tantas interpretações podem oferecer se avaliadas através dos critérios explorados pela tragédia moderna, do caráter, deve ser considerada com sumo cuidado nesse caso. Isso porque, levado

²⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 84.

²⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 84.

²⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 44.

²⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 44.

²⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 44.

pelo destino e cego pela *hybris*, Édipo absolutamente poderia ser condenado como se diante de tudo agisse de forma deliberada.

Ação refletida e ação voltada à comunidade, tal é a perfeição do homem antigo... Por onde pode o destino agarrar um homem assim? Simplesmente e precisamente no fato de ele ser um homem – e por a sua ação de homem estar submetida às leis do universo que regem a nossa condição. Não devemos situar o erro de Édipo na sua vontade. O universo não se ocupa destas coisas, não cuida de serem boas ou más as nossas intenções, da moral que construímos ao nosso nível de homem. O universo ocupa-se apenas do ato em si mesmo, para o impedir de perturbar a ordem que é a sua, ordem na qual se insere a nossa vida mas que se mantém estranha a nós²⁰⁷.

A isso é preciso acrescentar que “Édipo está inocente porque, em nossa opinião primeira, não existe falta fora duma vontade livre que tenha escolhido o mal”²⁰⁸. O trágico em Édipo é a impotência diante do destino, somada à natureza truculenta e intempestiva dos homens. Em relação a Ésquilo a tragédia de Sófocles apresentou uma alteração da influência divina, mas de forma nenhuma é uma depreciação ou um afastamento; apenas há um alargamento da esfera do mundo humano, sobrevalorizando seus feitos e, portanto, aumentando a centralização da *hybris*. O verdadeiramente divino continua presente, de forma muito contundente, e o acréscimo de valor à ação humana, principalmente pela sabedoria enfática de Édipo, só faz aumentar o contraste entre os dois mundos.

[...] a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontrolláveis forças obscuras, a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que se opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana²⁰⁹.

Terminado o ciclo maldito do pai, o filho assume o trono maculado e reitera a certeza do porvir oblíquo dos seus ocupantes. A maldição da prole de Laio é preservada para a prole de Édipo, fruto do terrível incesto. *Antígona* é o réquiem para a família tebana que se consome na própria miséria. Representa uma sofisticação do conflito entre mundo humano e

²⁰⁷ BONNARD, André. *A civilização Grega*, p. 287.

²⁰⁸ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 284.

²⁰⁹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 139-140.

mundo divino, entre estado civil e religião. Mas o jovem Nietzsche, na preleção sobre Sófocles, vai mais além porque enxerga que toda a discussão acerca da beligerância entre as ordens de comando do mundo tebano se processa pelo doloroso sofrimento, pelo definhamento da prole de Édipo e Jocasta.

A visão trágica do mundo encontra-se apenas em Sófocles. O destino *imerecido* parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. A catarse aparece como o sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância. O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado. 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. A humanidade heroica é a humanidade mais nobre, mas sem esta virtude; seu destino demonstra o abismo infinito. Raramente há uma culpa; apenas uma falta de conhecimento acerca do valor da vida humana²¹⁰.

Sobre eles já não pesaria a incisiva mão do destino, arrastando e afogando. Em *Antígona* há uma simples e nebulosa continuação das dores outrora iniciadas, de modo que aos homens já não é preciso cercear com estratégias complexas como os que enlaçaram Édipo, Laio e Jocasta. Não podendo escapar, definharam por suas próprias mãos, objetivando um poder que jamais poderiam possuir. Édipo sobreviveu aos pais e aos filhos para, em Colono, ver santificada a sua vida²¹¹. Nele e por ele se lavaram as maldições hereditárias. O ciclo da tragédia tebana é o ciclo da consumação do poder divino sobre os homens, sobretudo pela ação intrépida do destino, que é concluído com uma notável prova de misericórdia perante o extremado sofrimento.

O aspecto positivo nesse ciclo é a relação entre os homens e suas divindades, ainda que elas estejam distantes do palco. Sófocles produziu uma tragédia em que estas duas instâncias dialogam de forma contundente, sendo o primeiro entre os três grandes poetas trágicos da Grécia a outorgar aos homens um espaço destacado. “É o homem trágico de Sófocles o primeiro a elevar-se a uma autêntica grandeza humana, pela completa destruição da sua felicidade terrena ou da sua existência física e social”²¹². Édipo sofre e o sofrer de Édipo não é como o sofrimento do Orestes de Ésquilo porque o herói tebano sofre, sobretudo, pelo peso do conhecimento; porque para Sófocles a tragédia é, também “órgão do mais alto conhecimento”²¹³. Édipo sente a culpa pela morte de Laio como homem e apenas os valores

²¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 87.

²¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 44.

²¹² JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 230.

²¹³ JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 231.

imiscuídos nessa condição dão a dimensão do seu estado. Se o destino estabeleceu as condições que culminaram na situação do assassinio, não há uma imprecisão do herói no sentido de desvirtuar a sua magna culpa pelo ocorrido. Édipo sofre pelos seus atos voluntários, pela sua desmedida, pela sua consciência. Essa consciência do personagem, que se vai moldando de acordo a descoberta do emaranhado de acasos em que se perdeu, é o aspecto mais moderno de Sófocles, um acento singular da mudança de perspectivas que ocorreria no palco trágico. “É em Sófocles que culmina a evolução da poesia grega, considerada como o processo de objetivação progressiva da formação humana”²¹⁴. No *Édipo Rei* a conservação da divindade não é prova de sua efetiva influência sobre a vida humana; diferentemente da *Oréstia*, trilogia esquiliana em que os deuses frequentam de fato o palco trágico. É o que mostraremos a seguir.

2.3: Orestes & Prometeu – o trágico entre *hybris* e *Moira*: período de Wörth.

Se nas preleções proferidas em Basileia a figura de Édipo foi a representante mais destacada do autêntico trágico, com Sófocles como seu maior poeta, em 1871, na redação de *O Nascimento da Tragédia*, foi no Prometeu de Ésquilo que Nietzsche identificou o melhor exemplo desse espírito, adequando-se à sentença da tradição segundo a qual Ésquilo seria o maior entre os três poetas antigos²¹⁵.

Diferentemente dos dias ensolarados da cátedra em Basileia, quando Nietzsche permanecia sob o apreço da comunidade acadêmica e lhe correspondia às expectativas, gozando de notável prestígio, o período em que se ocupou das reflexões concentradas n'*O Nascimento da Tragédia* foi o mesmo da batalha de Wörth, mencionada no *Ensaio de uma Autocrítica*, escrito por um Nietzsche que se pretendia mais maduro, em Sils-Maria, em agosto de 1886, o assim chamado “ano do auto reconhecimento”²¹⁶. O seu livro sobre a tragédia, portanto, nasce sob uma estrela diferente daquela que o iluminara como um prodígio da filologia, à qual se subordinou por tão pouco tempo. Os atros da batalha e a atmosfera inamistosa de insegurança lançaram sobre a alma do jovem professor uma desconfiança crescente em relação aos rumos da civilização europeia e, principalmente, acerca da cultura do recentemente unificado Estado alemão. Ainda respirando a atmosfera espessa do

²¹⁴ JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 223.

²¹⁵ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*, p. 48-50.

²¹⁶ TANNER, Michael. *O Pensamento de Nietzsche*, p. 22.

romantismo, através da qual Arthur Schopenhauer e Richard Wagner foram apreciados, as considerações de Nietzsche sobre o espírito trágico fazem parte de um processo de descoberta da absoluta falência da cultura de sua época, algo que culminará na eleição da possibilidade do renascimento de um espírito mais forte, mais autêntico, mais natural como alternativa à crescente demanda de filisteísmo²¹⁷ que se ia propagando pelo solo e cultura alemãs ameaçando tudo e todos.

Diz-se que Ésquilo lutou nas batalhas de Maratona e Salamina, fato capaz de esclarecer o ponto central da sua produção teatral. Toda a sua vida transcorreu em um período de muitos conflitos na busca pela consolidação política e social de Atenas²¹⁸ e isso o marcou profundamente; tanto que em sua obra o que fica mais visível de todos os ângulos é, certamente, a incansável procura pelo equilíbrio. O combate está na raiz da sua tragédia como sua força motriz²¹⁹. Sua poesia comporta as aspirações e os medos de um homem que captou perfeitamente a atmosfera de seu tempo: de um lado examinou-o, experimentou-o e de outro opinou sobre ele, situou-se, apontou para um caminho. O trágico, em seu sentido mais essencial na pena de Ésquilo, é a representação de um conflito que reflete “aquele profundo saber do entrelaçamento de todo acontecer humano no divino”²²⁰.

É preciso considerar que a tragédia esquiliana, que tão profundamente penetra a essência do gênero, herdou a problemática central da poesia que a precedeu²²¹, a própria problemática do homem grego de sua época: dissolvido na epopeia homérica e na poesia hesiódica estava a procura por conciliar da melhor forma o mundo limitado dos homens com o mundo infinitamente poderoso e vasto dos olímpianos. O fato de que lutou nas batalhas de Salamina e Maratona, que tão grande importância tiveram para os gregos, explica o destacado espaço que a *pólis* tem na obra do poeta. Ter tomado parte nesses fatos fez com que Ésquilo compreendesse a importância da cidade de uma forma muito particular, que nem Sófocles nem Eurípedes estavam aptos a apreender. Na busca por encontrar os valores cívicos realmente representativos e torná-los evidentes, buscou o poeta para o campo do teatro trágico o poder do mito e da religião, que não podem ser compreendidos nem julgados fora do funcionamento ordinário da sociedade grega.

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado dos seus órgãos políticos

²¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e da desvantagem da história para a vida*, p. 34.

²¹⁸ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*, p. 47.

²¹⁹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 79.

²²⁰ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 81.

²²¹ [...] a tragédia grega retoma e prossegue o esforço da poesia anterior para pôr de acordo o mundo divino com a sociedade dos homens, humanizando ainda mais os deuses. BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 157.

e judiciários. Instaurando sobre a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se torna, de certo modo, objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática²²².

Jacqueline de Romilly recorda que em nenhum dos outros trágicos a religião e o mito apareceram de forma tão fundamental, denotando uma interdependência direta com a vida da cidade²²³. Isso ocorre porque ainda no seu tempo, como na época de Sófocles, as críticas acerca do mito ainda não são predominantes, sendo ele encarado como parte verídica da configuração de sentido do povo. “Toda a época dos dois primeiros poetas trágicos, Ésquilo e Sófocles, é profundamente religiosa. Crê na verdade dos mitos. Crê que no mundo divino que apresenta ao povo; subsistem forças opressivas que parecem votar a vida humana ao aniquilamento”²²⁴. Do fato de que as batalhas de que participou o marcaram definitivamente e de que tais marcas ditaram a sua visão da pólis, ficam evidentes os seus esforços para manter e fortificar tal instituição. É partindo dessa importância e baseado nos conflitos que se erigem por ela que o poeta leva ao palco o seu drama e nos apresenta seus heróis trágicos.

O herói trágico é aquele em redor de quem toda sorte de conflitos se levanta. A ele é apresentado um caminho árduo, doloroso, por onde deve seguir lutando de modo destemido. O que ele enfrenta é a adversidade, às vezes mesmo a incoerência. Por isso não se deve deduzir que sejam melhores, pura e simplesmente, que todo o restante da humanidade. Marcam a vida do herói os erros que comete e, sendo singular, não raro os erros cometidos se transformam em seu abismo. São, também, elevados em algumas propriedades, possuindo “todos coragem; alguns o amor da terra, o amor dos homens; muitos o amor da justiça e a vontade de a fazer triunfar. Todos, ainda, estão possuídos de grandeza”²²⁵.

O heroico nessas personagens está no enfrentamento da adversidade, no resistir, no lutar, no esforçar-se, no pelejar contra tudo o que lhes aflige e à humanidade de modo que a toda forma de desventura apresenta-se o herói como acesso à superação humana e à alegria. Certamente também nesse aspecto reside a atração exercida sobre Nietzsche pela tragédia

²²² COSTA, Ligia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 20.

²²³ ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos da Literatura Grega*, p. 74.

²²⁴ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 160.

²²⁵ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 158.

grega, essa tragédia dos grandes e destemidos homens, para os quais o mundo é sempre um campo de batalha.

De um lado, portanto, há o herói e de outro há a adversidade e no centro impera o conflito. Esta adversidade, aparentemente tão fatal, é a pedra na qual o herói tropeça em seu caminho e este obstáculo oblíquo revela uma potência desconhecida que independe completamente do desejo e da força humanas: aqui também se levanta a figura implacável do destino.

Contra quem se bate afinal o herói trágico? Bate-se contra os diversos obstáculos com os quais esbarram os homens na sua atividade, os obstáculos que dificultam a livre florescência da sua pessoa. Bate-se para que não se dê uma injustiça, para que não se dê uma morte, para que o crime seja punido, para que a lei de um tribunal vença o linchamento, para que os inimigos vencidos nos inspirem fraternidade, para que as liberdades dos deuses, se tem de ser incompreensível para nós, não ofenda ao menos a nossa liberdade. Simplifiquemos: o herói trágico bate-se para que o mundo seja melhor ou, se o mundo tem de continuar a ser o que é, para que os homens tenham mais coragem e serenidade para viver nele²²⁶.

No mito grego o destino aparece representado duas vezes na *Teogonia* de Hesíodo. Primeiro na geração saída do caos e depois na linhagem dos olímpianos, sendo-lhe atribuído no segundo caso o nome de *Moiras*²²⁷. A geração olímpiana possui três delas: Cloto – aquela que tece os fios do destino – Laquésis – aquela que os enrola – e Átropos – aquela que os corta²²⁸. A cada uma das irmãs é atribuída uma função; não personificam exatamente o destino, mas são responsáveis por cuidar dele. Muitas vezes se quis dissolver o sentido do mito das irmãs que dominam os fios do destino com o destino em si mesmo. Este, porém, é um equívoco que bem pode ser superado. O que aparece representado no mito grego não é o destino em si mesmo, como se uma potestade assumisse a forma do destino factual. Isso não acontece. Fato é que, desde Homero o destino é visto como uma incógnita que necessita ser compreendida. Quando Hesíodo se refere a ele numa das primeiras famílias divinas, bem no princípio da genealogia, trata-o não como um deus destacado, mas como uma representação poderosa da ação que os deuses exercem sobre os homens. *Moro*, uma divindade mais antiga também relacionada ao problema do destino, é uma representação primeva do completo desconhecimento que se esconde na inadivinhável sorte dos homens²²⁹. Enquanto isso as *Moiras*, dentro do processo de personificação do universo, exercem a função de aproximar o

²²⁶ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 159.

²²⁷ HESÍODO. *Teogonia*, p. 113 e 151.

²²⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 231.

²²⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 225 e 230.

porvir daqueles que se preocupam com ele. Elas têm a evidente função de estreitar a relação dos gregos com o desconhecido que se esconde no tempo futuro e com os enigmas do que foi esquecido na neblina do passado.

É interessante notar que o problema da teleologia para o pensamento grego aparece na razão inversa da forma que adquirirá no ocidente moderno. Estão interessados no destino no que ele pode influenciá-los de forma imediata, posto que a sua visão histórica é necessariamente cíclica. Essa representação, que nem mesmo por Zeus pode ser obstruída, assombra os homens, que se percebem vivendo sob os desígnios de algo que não podem apreender e menos ainda controlar. O temor do homem é, portanto, o temor do desconhecido e de sua impotência diante disso. Em alguns momentos, na poesia esquiliana, parece que Zeus encarna o próprio destino no seu afã de poder e magnanimidade. Nesse caso, contudo, é preciso considerar o episódio na *Ilíada* em que Zeus poderia salvar Sárpedon, seu filho mortal que lutara na guerra entre gregos e troianos, mas não o faz em claro respeito às designações do destino, que são superiores também a ele²³⁰. Uma interferência sua nesse momento poderia desencadear acontecimentos que mesmo ele, o supremo deus, não poderia resolver.

A noção de destino não é, entre os gregos, um fatalismo que recusa toda e qualquer liberdade aos seres do mundo. Moira constitui um princípio que se coloca acima da liberdade dos homens e dos deuses, e que, inexplicavelmente, faz com que o mundo seja verdadeiramente uma Ordem, uma coisa em ordem. (Qualquer coisa como – a título de comparação sumária – a lei da gravidade e a lei da gravitação dos astros.) Esta concepção é a lei de um povo que, sem ler ainda no jogo das causas sabe contudo que o universo forma um todo, um organismo que tem as suas leis, e que pressente que a tarefa do homem é devassar um dia o segredo dessa ordem existente²³¹.

Centrado na forma como Ésquilo parece enxergar o mundo, algo, aliás, muito próximo da percepção apresentada por Hesíodo na sua genealogia, pode-se perceber na figura do destino uma série de alinhamentos que convergem para a entronização de Zeus e, através dele, da justiça, Diké²³². Próximo deste plano de estruturação plena, tanto do mundo divino quanto do mundo humano, não é possível homiziar o fato de que as interferências aleatórias dos deuses sobre a vida humana causam movimentações inesperadas para ambas as dimensões e é

²³⁰ HOMERO. *Ilíada*, Canto XVI, p.262-264.

²³¹ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 154.

²³² “[...] o garante máximo da ordem fundamentada na justiça é Zeus”. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 151. Reiteramos a necessidade de considerar uma linha de continuidade entre Hesíodo, Sólon e Ésquilo, enfatizando a presença de Zeus como o alicerce da justiça, ponto fundamental para compreender a dinâmica que a tragédia deste último institui.

no sentido de desarticular esse problema de fundo mais grave que Zeus, manifestando a sua superioridade sobre os seus pares, proibiu a ação dos seus durante o conflito em Ílion²³³. Outrossim, segue o mesmo posicionamento a pena de Ésquilo, marcando a presença e a importância da divindade em suas tragédias. Nesse sentido, chegamos ao cerne do pensamento do poeta.

A situação do herói é sempre muito complicada porque sobre ele incidem três forças conflitantes que vão cerceá-lo de forma a obstruir qualquer caminho plano e claro pelo qual deseje transitar: *hybris* (a desmedida), *nemêsis* (o ciúme dos deuses) e *Moirá* (o destino)²³⁴. À potência cega do destino não há como escapar; seus enlaces e armadilhas não podem ser evitados ou driblados. Mas o herói pode apressar de forma negativa suas agruras quando permite que lhe sobrevenha a *hybris*, dando espaço para que o destino seja ainda mais incisivo e cruel. Quanto à *nemêsis*, deve conduzir-se de forma firme, mas não pretenciosa ao ponto de chamar a atenção dos deuses. De toda forma encontra-se o herói encurralado e toda a atenção deve voltar-se para a luta que o mesmo passa a empreender. É profícuo, a partir daí, considerar que “os heróis são tão sensíveis ao sofrimento da humanidade como qualquer pessoa, e o que os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjuga. Amam a vida tão ardorosamente quanto nós outros, mas exigem os deveres da honra ou da humanidade”²³⁵.

As preocupações de Ésquilo, tanto sobre o destino quanto sobre a justiça, aparecem de forma muito evidente na *Oréstia*, trilogia em que explora o infortúnio da linhagem dos Átridas. Esta composição em três partes permite ao poeta ir além do acontecimento singular, situando a ação de forma a projetá-la extensivamente, evidenciando as consequências dela oriundas. Os fatos que compõem a ação trágica estão intensamente relacionados e produzem o sentido que o conjunto passa a concentrar ao alcançar o desfecho. Apela Ésquilo para o equilíbrio do tempo. Há aqui uma personagem oculta que é fundamental para o funcionamento da estratégia do poeta.

A trilogia esquiliana está firmemente fixada nas ideias de destino, poder e justiça, mas é flexível no tempo e no espaço. Isso acontece porque “a criação literária de Ésquilo encontrou na trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, naquelas conexões maiores nas quais, e somente nelas, se revela todo o sentido”²³⁶. Este recurso é extremamente sofisticado e pode certamente passar despercebido

²³³ SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. *Os Deuses Gregos*, p. 121.

²³⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 134, 232 e 230, respectivamente.

²³⁵ SCHILLER. *Teoria da Tragédia*, p. 45.

²³⁶ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 97.

em uma visão imediata da obra. É o tempo quem faz cessar a impiedade do destino, que abrandando o coração perverso dos homens, que acalma a ira dos deuses e torna possível o perdão e que, através da consolidação das ações do herói, torna praticável a justiça. Werner Jaeger, na sua *Paidéia*, considera que “Ésquilo precisa da trilogia para abarcar numa ação dramática toda a massa de acontecimentos épicos que constituem o curso de um destino, cuja cadeia de sofrimentos muitas vezes estende por várias gerações de uma casa”²³⁷.

A trilogia começa com a tragédia *Agamenon*. Tendo herdado da epopeia uma série de características, a tragédia é iniciada com o retorno do rei Átrida da vitória sobre Troia. Havia triunfado finalmente o grande guerreiro grego sobre as quase intransponíveis muralhas erigidas por Poseidon e Apolo. Desde o início o poeta deixa perceber a obscuridade que cerca o regresso do soberano com o prólogo da sentinela, que é incumbida de vigiar os sinais de fogo, transmitidos de montanha em montanha, para anunciar ao povo argivo a derrota dos troianos. Essa sentinela guarda consigo a dualidade de sentimentos que caracteriza a peça e que concede a Ésquilo um destacado sucesso em relação à utilização do recurso do prólogo. Sobre esta questão Nietzsche emitiu o seguinte juízo: “A tragédia sofocleana-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 maestria artística que mascara o necessariamente formal e, ao mesmo tempo, o deixa aparecer como accidental”²³⁸.

Há de um lado o sentimento de júbilo pelo triunfo logrado em favor dos gregos, pela vitória de seu mestre e o contentamento pelo regresso. De outro lado uma inquietude temerosa quanto ao futuro, tendo em vista o crime e a culpa que passaram a se alojar no palácio. Este é o grande tema da primeira parte da trilogia de conteúdo: a expiação da culpa. Culpa tanto de Agamenon, pelo sacrifício de Ifigênia na viagem até Troia, quanto de Clitemnestra, pelo adultério cometido com Egisto. Acontece que no advento da expedição a Ílion as embarcações gregas foram detidas pela ausência de ventos, uma punição lançada sobre Agamenon depois que o rei desafiou o poderio dos deuses. É exigido ao rei, para a retirada da punição e o retorno dos ventos favoráveis, o sacrifício de uma virgem, em honra de Artêmis, senhora da lua e da caça. Está claro nesse momento que o rei ficara entre duas opções: poupar a vida da virgem e subtrair-se a vitória sobre os troianos ou aceitar sacrificá-la e obter o perdão através do qual alcançará o triunfo e a glória. É sabido, pela conclusão do conflito, que o rei escolhera sacrificar a filha em favor da vitória. E ainda que isso pareça uma grande prova de frieza e

²³⁷ JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 301.

²³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 79.

crueldade, certamente o sentido desse sacrifício não tem uma conotação determinadamente negativa ao mundo grego, visto que o rei cumpria o desígnio dos deuses, para os quais não aparece existir arbitrariedade possível quando se trata de obediência. No mais, a pena de Ésquilo não poupa os exemplos em que há uma obediência quase cega aos ditames divinos. É o que acontece quando Orestes e Electra, invocados a tomar partido nos fatos, se alinham ao pai. Avaliando a atitude de Orestes, o jovem príncipe dos Átridas, Ésquilo sentencia que ele se curvou sob o jugo da necessidade e dirigiu o senso para o crime.

Qual seria, entretanto, o sentido desse crime? Afigura de forma evidente sobre os fatos a coação do destino sobre a escolha dos homens e o encadeamento aí começado dá a dimensão que os acontecimentos alcançarão. A morte de Ifigênia é um acontecimento, em si mesmo, simbólico. Artêmis pede o sacrifício de uma virgem. Sacrifica-se, portanto, a pureza em favor da glória e da ambição. E o resultado de tal empreendimento é o ódio que Clitemnestra passa a nutrir pelo marido e o desejo de vingança que se projeta no horizonte inicial da peça. Com isso é possível perceber a obscuridade que se revela no prólogo da sentinela, cuja profundidade está certificada no futuro nebuloso que o crime e a culpa insinuam.

O destino aparece na trilogia de Ésquilo associado de forma muito íntima à maldição hereditária²³⁹. A casa dos Átridas exala o cheiro pavoroso do sangue derramado covardemente desde que Atreu deu de comer a Tiestes da carne de seus próprios filhos. Esse demônio sanguinário da maldição familiar quer ver o sangue compensado com sangue. Ao infortúnio de Tiestes foi somar-se o sacrifício de Ifigênia e quis o demônio, ainda, que outras vidas pagassem com o próprio sangue o sangue já presente no solo argivo. Nesse ponto é preciso esclarecer dois conceitos fundamentais para o grego antigo: o de *génos* e o de *hamartia*²⁴⁰.

No âmbito da religiosidade grega a palavra *génos* pode ser traduzida como “descendência, família ou grupo familiar”, definido como *personae sanguinae coniunctae*, ou seja, pessoas que são ligadas pelo mesmo elo sanguíneo. Já a palavra *hamartia* possui inúmeras conotações no pensamento grego, mas traduziremo-la aqui, segundo a indicação de Junito de Souza Brandão, como “erro, falta, inadvertência, irreflexão”, considerando a ocorrência de graus de crescimento da importância do erro cometido²⁴¹. Ambos os conceitos, inseridos na conjectura apresentada, conduzem à maldição familiar, a qual já nos referimos ao

²³⁹ [...] em Ésquilo, a ideia sobre a natureza da maldição da linhagem se aprofunda de tal maneira, que ele não a vê como um acaso sem sentido a passar através das gerações, arrastando para a perdição seres inocentes, mas como algo que continuamente se revela em ações culposas a que se segue o infortúnio do castigo. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 88.

²⁴⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*, p. 20.

²⁴¹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 77.

tratar do episódio de Édipo em Sófocles. Brandão considera que “a essa ideia do direito de *génos* está indissolivelmente ligada a crença na maldição familiar, a saber: qualquer *hamartia* cometida por um membro do *génos* recai sobre o *génos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes 'em sagrado' ou 'em profano’”²⁴².

A casa dos Átridas não está ameaçada apenas pelos planos de vingança da rainha. O que Clitemnestra consegue como fruto de seu ódio é servir de veículo para a continuidade da *hamartia* e através dela a ocorrência de crimes sangrentos tende a continuar. A figura desta rainha é de uma altivez assustadora. Irmã da belíssima rainha de Esparta, Helena, eventualmente princesa troiana causadora da guerra pelo amor de Páris Alexandre, também ela tem nas mãos a possibilidade concreta de destruir um reino. Por todos os anos que o marido esteve fora, a pelear contra os troianos, manteve o desejo de vingança e um amante, Egisto, motivo por que o coro de anciãos que segue a tragédia está sempre assustado e surpreso.

Ésquilo consegue dar a esse coro uma veracidade ímpar, fazendo-o demonstrar pela surpresa, pelo arrebatamento, seu sentimento perante os acontecimentos tanto quanto interagir com os fatos que vão se sucedendo. Ainda tem espaço nessa manifestação do coro a ideia de que ele é o “único ator verdadeiro”²⁴³. O coro de *Agamenon*, como o coro das *Suplicantes* e o de *Prometeu Acorrentado*, é um dos aspectos mais importantes e mais sólidos da obra de Ésquilo porque se manifestaria nele o laço mais estreito com a herança ditirâmbica, da origem ritual da tragédia, algo para o que Nietzsche sempre estivera muito atento²⁴⁴. Diante dessa mulher tão forte e tão convicta, o poeta apresenta um Agamenon menos intenso que o referido guerreiro da *Ilíada*²⁴⁵. Na tragédia é possível perceber certa soturnidade do rei ao pensar em tudo o que fizera, numa sentença que revisa os passados anos de guerra tanto quanto lança um entristecedor augúrio sobre o futuro imediato: Por uma mulher, a ruína de todo um povo²⁴⁶.

Agamenon está julgando as consequências da beleza e do amor de Helena sem perceber que faz um prognóstico de sua própria situação. E toda a conjuntura apresentada por Ésquilo chama atenção para a interpretação da figura feminina que a tragédia faz nesse momento. As mulheres de Ésquilo não possuem uma dimensão psicológica tão desenvolvida

²⁴² BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 77.

²⁴³ JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 206.

²⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

²⁴⁵ É muito interessante considerar o juízo de Werner Jaeger sobre essa questão em particular: “O próprio Agamenon de Ésquilo se comporta de modo totalmente diverso do Agamenon de Homero. É um filho genuíno do tempo da religião e da ética de Delfos, constantemente perturbado pelo medo de, como vencedor, na plenitude da força e da ventura, incorrer na *hybris*. Está completamente impregnado da crença de Sólon, segundo a qual a abundância conduz à *hybris* e a *hybris* à ruína. É bem solônica também a ideia de que lhe é impossível escapar à *Ate*”. JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*, p. 207.

²⁴⁶ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 46.

quanto as mulheres de Eurípedes, onde todas as características femininas se assemelham grandemente às personagens dos dramas modernos, como é o caso de Medeia²⁴⁷. Mas não são, em detrimento das possíveis comparações com seu adversário, passivas e ingênuas, simplesmente dominadas, submetidas. Clitemnestra demonstra uma força inigualável quando se opõe ao marido e manifesta a sua indignação e o seu repúdio; o que não quer dizer que seja uma mulher de destaque por isso. Parece prevalecer, nesse caso, uma crítica velada aos perigos que o ódio e o amor de uma mulher podem causar. Tudo isso contrastando com o sofrimento do rei, visível na insatisfação e na incompreensão que demonstra desde sua primeira aparição na peça. Aquele que cometeu um crime deve pagar impreterivelmente por ele e através desse sofrimento aprender o que é realmente importante: esta é a diretriz principal do sentido do trágico.

Ésquilo poderia manter a imagem poderosa, intocável e arrogante do rei argivo que desejava ver queimar toda a antiga cidadela de Ílion pela honra do irmão vilipendiado. Fazê-lo, porém, não daria à personagem a atmosfera de reflexão e contrição que contrasta tão intensamente com a hipocrisia e frieza da odiosa esposa. Recebido, então, pela mulher que o odeia e finge perfeitamente venerá-lo pelo sucesso, Agamenon é conduzido de forma magistral para seu derradeiro fim. Há, nesta cena tão intensa, a demonstração da minúcia e da insensibilidade de uma vingança calculada que toma traços de um ato do destino, que busca a restituição de seus direitos. O grande e destemido general é conduzido para a morte, sobre o tapete púrpura que se estende até o palácio, de forma quase pueril, desarmado e calmamente. Pode-se mesmo tecer um contraste deste assassínio com o sacrifício de Ifigênia. Ela, a jovem virgem, era impotente diante das mãos que a arrastaram à morte e toda a sua juventude clamava por misericórdia. Com Agamenon é diferente: ele é conduzido até o palácio, sob o símbolo de sua glória, e ali, cercado pelos louros e flâmulas da vitória e da grandeza, é assassinado. Só ali, no seu refúgio, entre as paredes que representam tudo pelo que lutou, teria sentido ser-lhe tirada a vida. Morrer em meio à glória e à opulência foi uma forma de Clitemnestra desmerecer a condição do marido e Ésquilo certifica com tal situação não apenas o castigo sobre a ambição, mas a perenidade e a fragilidade dos feitos humanos. Não menos importante é que mostra assim o destino que seu tributo é cobrado sempre.

Entretanto, Agamenon não morre sozinho. Como despojo de guerra conduziu consigo até Argos a princesa troiana Cassandra, que Clitemnestra conduz sem nenhuma objeção ao lado do rei até o palácio para morrer com ele. É interessante notar que Clitemnestra não lhe impele simplesmente a entrar no recinto. Diferentemente, ela convida Cassandra a segui-los.

²⁴⁷ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, p. 135.

Esse convite, ao qual, aliás, Cassandra respondeu com silêncio, é muito significativo porque a convidando a seguir o condenado, Clitemnestra atrelou-a a punição dele, impondo-lhe dividir o mesmo destino e pagar também pelo sangue derramado de Ifigênia e dos outros Átridas. Ésquilo utiliza Cassandra como um artifício a um só tempo explicativo e conclusivo, como no início da peça utilizou a sentinela como artifício explicativo e apresentativo.

Em particular, o mito em redor de Cassandra, filha de Príamo e irmã de Páris e Heitor, trata do seu dom (ou maldição!) para prever o futuro. Essa atribuição lhe teria sido outorgada por Apolo, que se apaixonara por ela e não fora plenamente correspondido. Ressentido por não ter as suas fomes amorosas saciadas, o deus cuspiu-lhe na boca e com tal feito teria amaldiçoado Cassandra a enxergar o futuro e amargar a triste condição de o revelar e jamais ser ouvida²⁴⁸. Seu castigo fora tão amargo e cruel que, conhecedora do destino de sua cidade, não conseguira convencer os seus da terrível consequência do rapto e conservação de Helena entre eles. Certamente ao ser arrastada a Argos como despojo, como um dos prêmios escolhidos pelo comandante do exército vencedor, a princesa conhecia as possibilidades de seu destino, mas de nada adiantava falar. O seu silêncio diante da rainha argiva era a apavorante resposta que os homens podem oferecer à irrevogável decisão do destino. Ainda que ela dissesse não, isso seria irrelevante; seu destino estava selado desde sempre, perante a imponderável grandeza do destino, toda ação é supérflua, como na mesma trilogia Ésquilo reiterará. Inquestionavelmente “a Tragédia Clássica apresenta o sofrimento e o declínio do indivíduo envolto no enigma do divino”²⁴⁹.

A primeira tragédia da trilogia termina com o assombro do coro que, dominado pela ênfase dos sentimentos que ebuliam dos fatos, se vê diante do portal do palácio onde se encontram os dois corpos aos pés de Clitemnestra, que ainda sustenta na destra o machado maculado com o sangue de Agamenon e Cassandra. Reside em momentos fantásticos como na cena que encerra a peça a justificativa utilizada por alguns estudiosos da literatura clássica para definir Ésquilo como o maior entre os trágicos. Há aqui o enlace perfeitamente sincronizado entre as personagens, o conteúdo e o público; e tendo enfatizado tanto esse momento apoteótico, o poeta alcança o domínio pleno do espectador, envolvendo-o de tal forma na exaltação vivida pela personagem que passa a sentir como seu o que pertence originalmente à encenação. Esse envolvimento grandioso do público com a encenação deve ser creditado à ação do coro.

Esse coro, que tanto Schiller quanto Nietzsche esmiuçaram com tanta perícia é o

²⁴⁸ GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*, p. 46. Considerar também: OTTO, Walter. *Os Deuses da Grécia*, p. 63.

²⁴⁹ BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, p. 29.

núcleo mais importante da tragédia. A sua movimentação diante do que acontece no palco dissolve de forma homogênea quaisquer limites que existam entre a atuação dos atores no palco e o público, desfazendo qualquer traço que separe estas partes. Isso torna o acontecimento fictício do drama uma preocupação comum daqueles que assistem à tragédia; ou seja, o mesmo assombro do coro de anciãos perante o cadáver de Agamenon e Cassandra é o assombro do público; isso significa que tudo passa por fato real: a tragédia cria condições reais para a exibição do mito e o mito é sempre real, factual, para aqueles que o vivem.

Este primeiro momento da *Oréstia* possui dois pontos centrais estratégicos que estão intrinsecamente relacionados: o primeiro se refere ao desejo de vingança de Clitemnestra, que se constrói diante da exploração da imagem do desgastado rei que retorna à sua terra natal. O segundo momento é o portal de transição entre a primeira peça e a parte seguinte da trilogia: trata-se da consumação do assassinio que era antevisto desde o início da encenação. A segunda tragédia é chamada *As Coéforas* e nela se desenvolvem as consequências da primeira, tendo mesmo herdado desta toda a intensidade advinda do crime que acabara de ser cometido. Começa, portanto, de forma mui distinta da primeira. A sentinela que oscilava entre o contentamento pela vitória do rei e o receio por vê-lo regressar a um lar coberto pelo delito, dá lugar ao filho que chora a morte do pai e se vê na iminência de ter de vinga-lo. A tumba, diante da qual Orestes pronuncia o prólogo de *As Coéforas* é o centro da peça e pode significar, simbolicamente, a presença da morte e a impossibilidade de a esquecerem. No início Orestes diante da tumba do pai é a representação da morte que o espreita desde que lhe fora anunciado o assassinato do genitor e a terrível necessidade (obrigação) de vinga-lo. Fica bastante evidente que o príncipe possui sentimentos puros, mas esta sua candura quer dizer muito pouco ou nada diante da maldição familiar que o acompanhara desde sempre e que agora se realizaria nele também pelo decreto de Apolo, segundo o qual deveria vingar na mãe a morte do pai. Consiste num dos momentos mais sublimes da obra de Ésquilo o momento em que as palavras de Orestes, em *As Coéforas*, esclarecem o vaticínio do deus de Delfo e merecem ser transcritas.

Por certo o onipotente oráculo de Apolo não falhará depois de haver determinado que eu enfrentasse este perigo até o fim e revelado em altas vozes aflições que fizeram gelar o sangue no meu peito se não vingasse um dia a morte de meu pai punindo os homicidas; o deus ordenou que eu os exterminasse em retaliação, enfurecido pela perda dos meus bens. Se eu não obedecesse, disse ainda o deus, teria de pagar um dia a minha dívida com a própria vida entre terríveis sofrimentos. Assim o oráculo, mostrando aos homens todos a ira dos poderes infernais malignos, ameaçou-me com pragas nauseabundas: ulcerações leprosas que mordem as carnes com dentes cortantes de fogo, devorando a sua própria natureza, enquanto

surtem os pelos alvos que proliferam nas chagas. Ele falou também de ataques horróridos das Fúrias sempre desejosas de vingança ao ver o sangue derramado por um pai, de visões terríficas que aparecem na escuridão da noite diante dos olhos dos filhos desvairados entre convulsões²⁵⁰.

Essencialmente a vingança, elemento central também na peça anterior, volta a concentrar o sentido da ação. As coéforas eram mulheres incumbidas de levar oferendas aos mortos. Porque Clitemnestra tinha terríveis pesadelos desde que assassinara Agamenon, ordenara que oferendas fossem depositadas no túmulo do marido. Esses pesadelos nada possuem de idêntico ou similar ao remorso ou ao arrependimento. Em momento algum ela parece deixar de considerar legítimo seu argumento para o crime cometido. O que esses pesadelos querem lhe revelar, de outro modo, são presságios das consequências que ainda deveria suportar. A corifeia, em dado momento, narra o sonho da rainha, no qual dá à luz um dragão e este, em seu seio, lhe tira o sangue. É um presságio deveras, uma expressão simbólica da obscuridade que o futuro lhe reserva. No cortejo das coéforas está presente Electra, irmã de Orestes, que não rogava para que o tormento da mãe fosse aplacado e, sim, para que regressasse imediatamente o irmão, através do qual um outro processo de vingança se realizaria. A palavra que intitula a segunda tragédia está diretamente relacionada à ação nela ocorrida, essencialmente trata-se de um rito religioso que se cumpre em honra do morto indiferente às condições do assassinio. Diante do túmulo paterno, a castidade de Orestes dá lugar à necessária fortaleza do vingador; e o que o filho ofendido faz é buscar na morte da assassina do pai a oferenda capaz de tranquilizar seu espírito e os deuses.

Assim como é tardia a ação na primeira peça, segundo as considerações aristotélicas²⁵¹, aqui também a ação tarda a ocorrer. Esse tardar, no entanto, não é gratuito e está no plano do poeta. É preciso considerar que, dada a intensidade manifesta por Orestes no prólogo, ao inserir-se nos fatos desenrolados no palco, já possui o príncipe um caminho diante de si. Vingarse de Clitemnestra, desta forma, não é apenas e tão somente um capricho seu derivado das afrontas sofridas pelo pai e dos tormentos aos quais Electra fora submetida. A vingança lhe fora exigida por Apolo. O deus, arqueiro e adivinho, soberano da luz a quem nada escapa, aparece como uma divindade que se revela no sentido antevisto por Nietzsche: “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento”²⁵².

²⁵⁰ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 102.

²⁵¹ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 45.

²⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 37.

Nesse específico momento podemos homiziar os dados do *génos* e da *hamartia* de Orestes e concentrarmo-nos apenas naquilo que Apolo desejava ver vingado: a *hybris*, a desmedida. Ao assassinar seu próprio marido Clitemnestra ultrapassou os limites das opções outorgadas pelos deuses aos homens; cometeu um crime de sangue e deveria necessariamente pagar por ele. Este seu crime é designado como uma *hamartia ordinária*, ou seja, um crime cometido dentro de um *génos*, mas por parentes não sanguíneos. O grande problema, que, aliás, é o substrato do sofrimento de Orestes, é que lhe é exigido que puna um criminoso cometendo ele mesmo um crime; algo que se transforma em uma continuidade de crimes. Esclareçamos que o Apolo apontado por Ésquilo é um deus da geração olimpiana, que vê a justiça, notadamente Têmis, o encaminhamento para o equilíbrio. Têmis é a justiça divina²⁵³, também uma personagem oculta de *As Coéforas* que age de forma sorrateira para encaminhar-se sobre o plano do poeta. Por outro lado, não é possível fixar o decreto apolíneo como a razão única dos atos de Orestes. É, certamente, o ponto determinante, mas não é uma razão única. Assim, “uma vez mais, recordamos que nas ações dos homens atua o destino decretado pelos deuses e a sua própria vontade”²⁵⁴.

Deveras: ao decreto de Apolo deve-se somar a inclinação humana de Orestes a comungar de tal desígnio. Consideraremos esta coadunação do jovem príncipe com a determinação de Lóxias²⁵⁵ como sendo fruto da inclinação humana a manifestar atitudes exacerbadas, ou seja, à *hybris*. A *hybris* na tragédia esquiliana é responsável pelo desencadeamento dos fatos porque maximiza a atuação dos homens diante do mundo. “O homem está debaixo do terrível imperativo de agir e sabe que esse agir será um crime. Mas, uma vez submetido ao imperativo, também põe na sua realização a sua vontade. Então, não só toma sobre si o ato, como deseja perpetrá-lo”²⁵⁶.

Nesse sentido a *hybris*, que desperta a necessidade da atuação eficiente e irremediável da Moira, não deve ser tomada como princípio de uma vontade humana consciente e autônoma; mesmo porque, considera-lo seria deixar o campo particular da tragédia antiga. É, antes, uma atuação humana que está além do que fora convencionalmente estabelecido pelos deuses; daí a acepção “desmedida”, ultrapassamento da linha limítrofe traçada pela divindade. E de forma nenhuma esta desmedida pode assumir o caráter de uma vontade no sentido moderno do termo. No pensamento do jovem Nietzsche, assumidamente inclinado aos

²⁵³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 152.

²⁵⁴ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 78.

²⁵⁵ Loxias: epíteto de Apolo, significando “oblíquo”, alusivo à obscuridade de seus oráculos. Ver a referida tradução de Mário da Gama Kury para a *Oréstia*. Ésquilo. *Oréstia*, p. 86.

²⁵⁶ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 279.

helenos e crítico ferrenho da sua época, a pretensão parece a mesma: não projetar no pensamento antigo uma valoração que ele não possui, mas valorar a modernidade a partir de uma reinterpretação da antiguidade. Portanto, “se é que há vontade, ela não seria uma vontade autônoma no sentido kantiano ou mesmo simplesmente tomista no termo, mas uma vontade amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo”²⁵⁷.

Considerando, então, que Orestes é dominado por um decreto ao qual pode obedecer, mas que dificilmente poderia negar, alcançamos a maior crítica erigida à concepção do trágico em Ésquilo. A dissipação do que modernamente definimos como vontade resultaria na subtração da possibilidade de escolha efetiva, prendendo o herói em uma privação aparentemente irremediável. Estas conclusões são verídicas, mas em nada prejudicam a poética esquiliana. Apesar de estar fechado em um círculo de fatos e consequências sobre as quais não tem qualquer controle, esse herói não é um homem inerte e é aí que se encontra a fundamentação da *hybris*. “No homem, agir é expor-se ao perigo e repetidamente conduz a uma situação sem saída, na qual a mesma ação significa necessidade, dever, mérito e, ao mesmo tempo, a maior culpa”²⁵⁸. O sentido essencial do trágico não é a vontade, o agir efetivo simplesmente, a escolha eficaz solitária, mas o estar preso à uma gama de eventos fomentados por um conflito entre tudo o que é humano, limitado, reduzido, patente e tudo o que é divino, ilimitado, extenso, latente; ou seja, nas antinomias que relacionam homens e deuses, quando toda ação humana pode ser combustível para as suas mazelas. Num dos primeiros momentos a lançar luz sobre a ideia do trágico, na obra *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche é incisivo:

O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco²⁵⁹.

O conhecimento ao qual Nietzsche se refere era supostamente comum entre os gregos, esses homens que, segundo interpreta o filósofo, estavam próximos da natureza o suficiente para reconhecer as limitações da condição humana como nenhum outro povo o poderia

²⁵⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, p. 106.

²⁵⁸ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 278.

²⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 53.

compreender²⁶⁰. Trata-se da já mencionada verdade silênica que, reconsiderando aqui, pode ser expressa na opressão sofrida por Orestes. “O conflito trágico é, pois uma luta travada contra o fatal, cabendo ao herói afirmar e mostrar em ato que o fatal não o é ou não o será sempre. O obstáculo a vencer é posto no seu caminho por força desconhecida sobre a qual não tem domínio e a que, desde então, chama divina”²⁶¹.

Especialmente no herói esquiliano o fato de estar privado de escolhas efetivas não o torna passivo. A compreensão deste posicionamento está na capacidade de compreender o significado do trágico. Na tragédia, principalmente na de Ésquilo, o problema central transcende as indagações do fazer ou não fazer, do agir ou não agir. A questão, *lato senso*, nem mesmo é agir ou deixar de agir, mas estar nessa circunstância, entre a *hybris* e a *moira*. O mais interessante neste quadro é destacar o significado atribuído pelos gregos à escolha, vontade e responsabilidade, que são analiticamente diferentes da acepção Moderna. É preciso destacar veementemente que, ainda que seja problemático e muito difícil reconstruir com suma veracidade o universo grego antigo, o homem helênico estava engajado na dinâmica do mundo não como um elemento particular, mas como mais um animal, repleto de instintos e impulsos. É este engajamento, esta relação íntima e autêntica entre o homem e o seu cosmo a característica que mais parece ter fascinado o jovem filólogo alemão.

O conflito trágico é, em si mesmo, produto desta relação e por isso a tragédia grega foi um evento único na História do pensamento ocidental. Das antinomias próprias dessa relação pode-se destacar a proximidade-distância que, no poema épico *Ilíada* é particularmente evidente: deuses e homem dividindo o mesmo espaço e o mesmo tempo e exercendo uma mútua influência. A ação divina no cotidiano humano é inquestionável, como aparece na guerra contra Troia, que toma dimensões de uma teomaquia e, também, na *Oréstia*, primeiro com o decreto apolíneo e depois com o deferimento de Palas Atena. E é igualmente inegável o interesse que os homens parecem despertar nos deuses. Além disso, ainda se pode considerar as antinomias favor-crueldade e arbitrariedade-justiça que tornam favoravelmente evidente a dinâmica do cosmo grego²⁶².

Esgotada a discussão acerca da relação entre Apolo e Orestes podemos concluir que, tendo atribuído ao jovem príncipe a necessidade da vingança, a influência do deus de Delfos é diluída e homogeneizada na inclinação do herói à desmedida. Ele está, portanto, decidido realmente a levar a cabo o desígnio que lhe fora revelado. Na peça não há ação real, o que nos

²⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

²⁶¹ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 159.

²⁶² LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 87-89.

pode levar a confirmar a asserção de que “a tragédia grega é mais a expressão de um sofrimento que de uma ação”²⁶³. Nietzsche garantiu que “a tragédia antiga era (...) pobre em ação e em tensão: pode-se mesmo dizer que, em seus graus de desenvolvimento mais primordiais, o drama não tinha absolutamente em vista o agir, mas o sofrer, o pathos”²⁶⁴. E nesse sentido, a interpretação ontológica nascida na modernidade e sugerida por Szondi é salutar²⁶⁵.

Numa formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, um drama estático. E os atores, que mais sofrem do que agem, não são somente humanos. Na poesia trágica dos gregos, os homens não se concebem divorciados dos deuses. Na verdade, a tragédia grega é fundamentalmente a luta entre os antigos e novos deuses. A trilogia de Ésquilo, intitulada *Oréstia*, é a disputa das divindades ctônicas e dos deuses olímpicos. E o mais importante é que o conflito dramático não se resolve lógica ou dialeticamente²⁶⁶.

Orestes experimenta o vórtice de sentimentos intensos que o passado, o presente e o futuro fazem convergir sobre ele. Como início de sua estratégia ele se apresenta a Clitemnestra, que há tempos não o via e não o podia reconhecer, como um andarilho da Fócida e anuncia a morte de seu filho, ou seja, a sua própria morte. A rainha lamenta o ocorrido, ainda que o fato a beneficie grandemente. Seu lamento não é um fingimento grosseiro, tal interpretação não abarcaria a complexidade de seu comportamento. Embora beneficiada pela suposta morte do infortunado filho, ela parece enxergar visivelmente que as inúmeras mortes que vão se acumulando sobre a casa dos Átridas são produto de uma infelicidade perpétua, incomensurável. Convida o andarilho a entrar e ordena que chamem Egisto. Talvez a partir desse momento se inicie factualmente a ação porque a volta do amante poderia determinar o malogro do plano. Ésquilo, porém, utiliza outro artifício para selar as explicações acerca do comportamento da rainha e seus sonhos premonitórios, bem como para evitar o fracasso do ardid do herói. Clitemnestra envia, para que lhe trouxesse Egisto, a ama que cuidara de Orestes na puerícia. O aparecimento da ama é um momento extremamente significativo da peça porque a intensidade e a veracidade de seu lamento diante da notícia da morte do príncipe formam um contraste em relação ao lamento da rainha.

Observando a sequência da trilogia percebemos que desde o início, desde o prólogo da

²⁶³ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*, p. 310.

²⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Drama Musical Grego*, p. 63.

²⁶⁵ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, p. 23.

²⁶⁶ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da Tragédia Grega*, p. 120.

sentinela, todo o palco está coberto pela neblina do imponderável destino buscando cega e vorazmente o seu quinhão na pequenez humana. Não há, até aqui, a visão de qualquer outra atmosfera. Mesmo o reencontro dos irmãos Orestes e Electra, diante da tumba do pai, por beleza que inspire, não escapa ao torpor de sofrimento e angústia. Aqueles que estão sob o jugo da maldição hereditária e que carregam consigo a determinação de um deus parecem tão afetados, atingidos, tão oprimidos, que os seus sentimentos, intensos que sejam ou pereçam, afiguram de forma precipitada, excessiva, exacerbada ao limite do exagero. Nesta ama, que tanta compaixão demonstra para com o herdeiro, a quem dera todos os cuidados necessários, reside a claridade indiferente à *hamartia* do géno.

O lamento de Clitemnestra é significativo, é verídico, mas só a comoção da ama é capaz de demover empatia do público. Ela representa uma visão autônoma em relação ao desenrolar dos fatos, concentrando sua atenção não nos prós e contras que estão em questão, mas na anterioridade dos efeitos da maldição. Muito embora a sua atuação seja diminuta, aparecendo apenas para sinalizar uma zona de luz nas trevas do destino dos Átridas, essa ama possui a chave para tornar creditáveis a pureza do herói e sua primeira chance real de absolvição, antes mesmo de perpetrar o crime estabelecido.

Quando Egisto sobe ao palco é morto imediatamente por Orestes, assinalando que sua morte não possuía nenhum significado importante para o vingador. Sua morte soa, antes, como a eliminação de um resíduo dispensável, algo que nenhuma dificuldade apresenta ao herói. Segue à morte do amante a exclamação de um criado, frase esta que é o sinal da ação reiniciada do destino, que se processa na *hybris* de Orestes como em Sófocles é cumprida na *hybris* de Édipo: “Digo que um morto mata uma pessoa viva!”²⁶⁷.

Matar Clitemnestra, todavia, é um esforço deveras sobre-humano. Ela deixa o palácio e se defronta com o filho empunhando ainda a espada que utilizara para matar Egisto. Suplica por sua vida, quer manifestar por ele o materno amor e isso faz com que o herói recue. O fato de que não é impulsivo e inconsequente, hesitando diante das súplicas da mãe, mesmo ameaçado pela ordem de Apolo e cômico do crime materno, demonstra que realmente não há inércia em Orestes, acabando assim a crítica quanto à possibilidade de as personagens esquilianas serem apenas joguetes do destino. Age pela influência enfática e inelutável do destino apontado pelos deuses, mas não deixa de sentir o peso que este ato passa a descarregar sobre seus ombros. Arguindo Pílates, seu íntimo amigo, quanto ao que fazer diante das súplicas maternas, quando sente que fraqueja, Orestes ouve apenas: “Que restaria de agora em diante, Orestes, do oráculo de Apolo, das proclamações de Pito, sua intérprete, da lealdade,

²⁶⁷ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 127.

penhor dos juramentos? Seria melhor obedecer aos deuses que a todos os homens”²⁶⁸.

Eis aqui a justificativa para a quase despercebida presença de Píladas. Apresentado desde o prólogo na tumba como um cândido rapaz, a hesitação de Orestes talvez fosse esperada; afinal, trata-se de um homem e os homens estão sempre dispostos às mais inesperadas fraquezas, aos mais intrigantes ânimos e para que não movesse para sobre si uma maldição lançada por Lóxias, pelo descumprimento de sua determinação, Píladas insufla em Orestes no momento de debilidade a convicção que lhe era necessária para não retroceder. Orestes não poderia deixar de cumprir o que lhe fora imposto, mesmo por necessidade de manter a credibilidade do deus solar. Se acaso hesitasse e não levasse à cabo a morte da mãe, uma determinação do deus délfico seria descumprida e isso significaria a perda da sua credibilidade como entidade ética, no sentido atribuído por Nietzsche. O temor do ódio divino, um pressuposto esquiliano por excelência, vence a debilidade do herói e Clitemnestra é assassinada pelo próprio filho.

A peça termina de forma muito similar a *Agamenon*: no mesmo lugar em que outrora jaziam os corpos do rei Átrida e da princesa troiana, cujas vidas foram ceifadas impiedosamente pela rainha vingativa, jaziam, sob os atormentados olhos de Orestes, maculado pelo sangue materno, os corpos de Clitemnestra e de seu amante Egisto. Assim Orestes encerra a determinação de Apolo e passa imediatamente a sentir o peso da nova maldição adquirida, uma *hamartia extraordinária*.

Diante dos cadáveres que apresenta ao povo, o príncipe quer justificar seu crime. Para que a ação alcance a dimensão que o poeta deseja, e para que a trilogia exerça deveras o efeito que pretende, é necessário que o público “sofra conjuntamente com” [*mitleiden*]²⁶⁹ o herói em seu desterro, no sentido apontado por Nietzsche. Daí a grande descarga emocional desencadeada no final de *Agamenon* e da mesma forma no final de *As Coéforas*.

Quando consideramos esse co-sofrer o sentido cresce diferentemente da acepção comum da *catarse* aristotélica. Esta agiria no sentido de purgar as emoções, com ênfase nos seus aspectos peculiares, o temor e a compaixão. O co-sofrer é, ainda mais enfaticamente do que uma mera purgação, um chamamento para que o público participe da ação e do sentimento do herói. O fato de que agiu pela ordem de um deus pode inocenta-lo; afinal, não cometera o crime por arbítrio próprio. Fê-lo baseado na somatória do desígnio com sua *hybris*. Orestes diz a Atena:

²⁶⁸ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 129.

²⁶⁹ Para a acepção dessa palavra preferimos a tradução de Márcio Pugliesi. Considerar: NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*, p. 74.

Após um longo exílio regresssei à pátria e matei minha mãe – não negarei o fato – para punir a morte de meu pai querido. Tão responsável quanto eu pelo homicídio é o próprio Apolo, cujo oráculo veraz para incitar meu coração mostrou-me as penas que eu sofreria se não quisesse cumprir as suas ordens para punir os culpados. Decide tu se meu ato foi justo ou não; estou em tuas mãos; haja o que houver comigo aceito resignadamente o veredito²⁷⁰.

Isso, no entanto, parece insuficiente para lhe subtrair a culpa. Para muito além da justiça que poderia desculpar seu crime e do direito que poderia sustentar a vingança do assassinio do pai, está o horror que sente pela *hamartia extraordinária* (crime cometido no interior de um *gênos* por parentes de sangue). O sangue em suas mãos, a mácula em sua vida, provinha daquela que lhe dera à luz. À afirmação do coro, segundo o qual “nada fizera de mal”, Orestes contrasta o horror que se agiganta, destruindo toda a justificativa, todo direito. É este horror que se apodera dele, esta angústia que o vai consumindo crescentemente, que coloca diante de seus olhos as terríveis Eríneas. Inicialmente apenas o infortunado as pode ver, numa clara referência aos delírios que seu horror pelo que fizera lhe causa, afastando-o rapidamente da sanidade. É ainda mais dramática a sua descrição: “Já as vejo ali, como se fossem Górgonas, com roupas negras, envoltas em muitas serpentes sinuosas! Não posso mais ficar aqui! Não posso mais”²⁷¹.

A juventude, a candura e beleza do príncipe que regressa ao seu reino para lamentar sobre o túmulo do pai sua malfadada sorte, bem no início da peça, acompanhada da reunião com Electra no momento de seu reconhecimento marcam um contraponto com o término da mesma. A loucura de Orestes, que o leva a fugir apressado do palco, temendo os males que lhe podem impingir as Eríneas, é a constatação última de que fracassara novamente o esforço do homem para se desvencilhar das amarras do destino. Continua, portanto, o destino a figurar como o amedrontador império do desconhecido, que parece sempre pronto a atacar os homens. Acerca desse fato pode-se considerar que “se o homem não pode já restaurar a sua liberdade, diminuída pelas faltas ancestrais, se não pode, mesmo apoiado na autoridade de Apolo, estendendo as suas mãos para o céu, encontrar os braços dos deuses, é porque o mundo divino aparece ainda aos homens como tragicamente dividido contra si mesmo”²⁷².

A terceira peça da trilogia é *As Eumênides* e, como desfecho de toda tragédia, contém todo o argumento esquiliano para a crença nos deuses e na justiça como objetivo último.

²⁷⁰ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 163-164.

²⁷¹ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 136.

²⁷² BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 178.

Perseguido pelas Eríneas e dominado pela loucura, Orestes se desloca de Argos para Delfos, local do mais importante oráculo do deus sol. Inicia-se a peça na pacífica paisagem de Delfos com a entrada de uma sacerdotisa no templo de Apolo. A isso se segue um regresso imediato desta, dominada pelo pavor. Prostrado sobre a pedra sagrada do deus adivinho, Orestes sustenta ainda a espada suja do sangue materno e em redor dele, adormecidas, estão as Eríneas. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo, as Eríneas²⁷³ eram monstros alados com cabelos entremeados de serpentes, com chicotes e tochas acesas nas mãos. Essas deusas violentas nasceram do sangue derramado dos testículos de Urano que foram decepados por Crono. São, portanto, divindades de um culto extremamente antigo, formadas de um mesmo princípio que os gigantes, as ninfas Mélias e também Afrodite. Sua função é vingar os crimes cometidos contra o próprio sangue e se relacionam diretamente à *hamartia extraordinária*.

No princípio eram apenas três: Aletó, Tiséfone e Megeira. Mas a proliferação e a mutação dos mitos aumentaram seu número, podendo mesmo, no presente caso, tratar-se de uma horda²⁷⁴. Os crimes de sangue no interior das famílias deveriam ser crescentes e o aspecto assustador dessas criaturas poderia ajudar na prevenção de tais fatos. O horror de Orestes, cercado por tais deusas malévolas, tinha a função clara de amedrontar o espectador, fazê-lo partilhar daquela angústia consumidora de se defrontar com tão pavorosas circunstâncias. Orestes se deslocara até ali para obter o favor de Apolo, baseado no fato de que agira sob o impulso do seu oráculo. E Apolo é solícito com o matricida; tendo sido a sua exigência de que a *hybris* de Clitemnestra fosse punida não poderia abandonar o vingador. “Desde Ésquilo imagina-se que foi Apolo pessoalmente quem executou a purificação pelo sangue de Orestes no templo de Delfos”²⁷⁵. Assim, Ordenara a Orestes, através de Hermes, o mensageiro, que fosse até Atenas e se ajoelhasse diante da antiga estátua da deusa para obter dela a interseção. Ainda no templo, o fantasma de Clitemnestra instiga as Eríneas a cumprirem a sua função:

Dormes profundamente! Qual a serventia de sonolentas como vós? Por vossa causa sou vilipendiada no mundo dos mortos, que não cessam de me humilhar qualificando-me injuriosamente de assassina, lá, vagando envergonhada em meio a tantas sombras! Sou acusada nas profundezas do inferno de um crime bárbaro e como se não bastasse, após a minha morte nas mãos de meu filho (destino atroz!) nenhum dos deuses se revolta e mostra sua cólera a favor da mãe!²⁷⁶.

²⁷³ HESÍODO. *Teogonia*, p. 113.

²⁷⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 207.

²⁷⁵ BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, p. 293.

²⁷⁶ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 147.

O deus sol afasta as sombras e protege Orestes, para que consiga alcançar Atenas. É importante considerar que Apolo é o antípoda natural das Eríneas. Descendente dos antigos deuses do culto solar, Céos e Febe, Apolo é, no governo de Zeus, o soberano do sol, da luz; sendo aquele que tudo é capaz de ver e que tudo pode revelar²⁷⁷. A luz é sempre tida como símbolo de pureza e daquilo que pende para o que é bom e correto, assim, Apolo se posiciona como protetor de Orestes: “Este mortal, de acordo com os sacros ritos, além de ser meu suplicante é um fiel sempre bem-vindo junto ao meu altar; fui eu quem o purificou do sangue derramado; estou aqui também como seu defensor e, mais ainda, como responsável máximo pelo crime de morte contra sua mãe”²⁷⁸.

Contrasta desta forma, com as Eríneas, que se originam da escuridão e cuja origem primeira é um crime inescrupuloso contra o próprio genitor. O cenário muda, mas a prostração de Orestes continua; em Delfos arqueara-se sobre o umbigo do mundo, a pedra sagrada de Apolo, e em Atenas curva-se, suplicante, à deusa da cidade. Está exposta nas maneiras do herói a plena submissão do homem à ordem divina, nada mais há que fazer senão aquebrantar-se e clamar. Ágeis as Eríneas não tardam a encontrá-lo e dançando em torno no herói arqueado entoam o canto de aprisionamento.

Ésquilo se aproveita da situação para, através das próprias Eríneas, ressaltar que o temor não é uma imperfeição, mas uma benção, um sentimento inerente à natureza dos homens que lhe é extremamente necessário. Sem que tema os deuses os homens se perdem em confrontos fatais. A ideia de temor divino soma-se perfeitamente à ideia de equilíbrio, que está no centro do pensamento grego. É o temor da vingança divina o fator que melhor pode influir sobre o homem para afastá-lo da desmedida. Esta questão ainda seria apontada por Palas Atena.

Enfim, Ésquilo alcança o apogeu da trilogia. Atena, invocada para solucionar o conflito do qual Orestes é o centro, institui o tribunal do Areópago. Quando Apolo, deus do novo culto, aparente causador do sofrimento do herói, envia-o até Atena para que esta interceda por sua sorte, está admitindo que a lei antiga não poderia mais alcançar o cumprimento de suas funções. É necessário que outro julgamento proceda sobre os atos humanos.

Apolo, filho de Zeus, representa um mundo divino mais jovem, que é um mundo patriarcal. Por isso, para ele pesa mais o assassinato de Agamenon e a ordem de

²⁷⁷ GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*, p. 44-45.

²⁷⁸ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 167.

vingança dada a Orestes, que o matricídio. Por outro lado, as Eríneas representam aquele poderoso mundo primitivo que é o regaço de todos os nascimentos e onde a mãe é tudo. Com uma intuição de força incomparável, Ésquilo soube extrair aqui da religião do seu povo poderes essenciais de ordenamento humano, e exalta-os à luz da sua poesia²⁷⁹.

Ésquilo esforçou-se durante toda a saga do herói por demonstrar o ordenamento consequencial existente entre deuses e homens, respectivamente e, chamando ao palco Atena, a protetora da cidade, sensata e justa, completa o que Hesíodo parece ter desejado, que Sólon sonhou e que agora ele, poeta, concede ao público ateniense: a transição da lei divina, Têmis, equidade, para a lei humana, Diké, a justiça; ou seja, o alcance da lei e da ordem em uma justiça que atenda a todos os cidadãos atenienses²⁸⁰. A lei antiga é a lei sobre a qual as Eríneas se levantaram para exigir de Orestes a morte da mãe, mas um crime não poderia ser punido com outro crime; esta alogia parecia esgotada no campo da *hamartia*. É sabido que, muito provavelmente até as reformas políticas de Drácon ou Sólon, famílias inteiras se exterminaram afim de cumprir o castigo da *hamartia* e do *génos*²⁸¹. Atena aponta para outra lei, que se baseie no julgamento por um tribunal e que se exerça através do debate acerca da culpa e da absolvição. Sozinhos, porém, os homens não poderiam sair do embate originado do empate de votos, como acontece na peça, mas podem buscar nos deuses o voto conciliador. Orestes estava dividido entre a culpa e a absolvição e foi o voto de Palas, muito notório, que lhe garantiu a restituição da liberdade.

Este tribunal é instituído por Palas Atena sobre o jugo se Zeus, o todo poderoso senhor do Olimpo, e é dele que provém o direito que é depositado nas mãos dos homens²⁸². Não há justiça verdadeira quando imperam de forma absoluta o rigor e a severidade implacáveis do destino e é por isso que ela precisa ser dividida entre os homens. Com esse ato inusitado, Atena termina a consolidação do trono de Zeus, colocando ao seu lado a Diké, algo que lhe permitira a vitória sobre quaisquer ameaças. Ésquilo deixa perceber em muitos momentos uma estreita relação entre o destino e a vontade dos deuses; isso não é, de forma nenhuma, estranho ou incoerente, ainda que o pareça. Na tragédia esquiliana, como afirma Jacqueline de

²⁷⁹ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 291.

²⁸⁰ “Quando aparecem como atores a *hybris*, a *Dike* e a *Ate*, quando a confiança num justo ordenamento do mundo se encontra aliada ao lamento pela situação dramática em que se acham os homens, já nos movemos no âmbito cultural da tragédia primitiva e reconhecemos em Sólon, que em mito é herdeiro de Hesíodo, o precursor cultural de Ésquilo”. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 152.

²⁸¹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 77.

²⁸² [...] a melhor condução de um povo é a que não lhe põe cadeias nem lhe concede uma liberdade excessiva. E novamente se vê a trajetória que leva de Sólon a outro grande ático: Ésquilo. É a mesma concepção que, nas *Eu menides*, Atena anuncia aos seus atenienses, quando institui o Areópago. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 153.

Romilly, os “deuses são múltiplos, mas não estão em desacordo entre si; eles se fundamentam quase sempre em uma grande força, única e soberana. Em sua maioria eles apenas representam Zeus. Mas ao mesmo tempo o poder deste último parece ilimitado”²⁸³.

O poeta dá incontáveis provas da sua religiosidade e devoção ao implementar de modo velado a estratégia de consolidação do universo outrora evidenciada por Hesíodo na *Teogonia*. O poema genealógico parte do caos inicial para a justiça, notadamente cifrada em Zeus. Ésquilo é iminentemente um continuador do plano hesiódico, prestando culto aos deuses e exaltando o fato de que o mundo mergulharia no desespero e na angústia se porventura a força divina não estivesse sob as estruturas da justiça. É nesse sentido que, instituído o tribunal do Areópago, Palas Atena termina a transposição da Têmis para a Diké.

Salvo no *Prometeu Acorrentado*, onde Zeus é apresentado de forma despótica e brutal, principalmente com a presença de Cratos e Bia, respectivamente, força e violência, o Zeus de Ésquilo, incontestavelmente, pende para o cumprimento da justiça. Ocorre muitas vezes de se considerar, nas polêmicas acerca do *Prometeu*, que esta peça apresenta outro aspecto do olimpiano. Isso não é necessariamente verdade. Cômicos de que o panteão grego não é formado por deuses de pura bondade e compaixão, podemos considerar a tirania do Zeus que ordenada o acorrentamento do titã como sendo uma demonstração de poder que o soberano pode exercer sobre os revoltosos. Não podemos considerar que as decisões difíceis e as retrações sejam episódios isolados ou inexistentes nos mitos e na poesia grega. Diz-se nas *Suplicantes*: “Zeus precipita os mortais do alto de suas esperanças soberbas ao nada, mas sem se armar de violência; nada custa esforço a um deus. Seu pensamento centra-se na culminância e de lá mesmo realiza seus desígnios, sem deixar seu trono sagrado”²⁸⁴.

Se compararmos *Prometeu Acorrentado* com a *Oréstia* teremos deveras um imenso contraste no modo como o poeta encaminha a formação do direito; a perspectiva segundo a qual Zeus e os novos deuses criam as condições para o exercício da justiça permanece, ainda que no *Prometeu* o crônida apareça de forma tirânica e despótica²⁸⁵. Na primeira tragédia, *Prometeu*, tido como “grande amigo dos homens”²⁸⁶, por Nietzsche e pelos estudiosos alemães do século XVIII, como Goethe, aparece como uma vítima incontestada diante da arrogância e da tirania de um deus que pretendia destruir a humanidade. Consideremos, porém, que a ideia de destruição não é, *lato senso*, um dado coerente nem no mito nem na poesia grega. É sabido que na própria guerra de Troia parece haver certo interesse do

²⁸³ ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos da Literatura Grega*, p. 80.

²⁸⁴ ÉSQUILO. *Oréstia*, p. 95-102.

²⁸⁵ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 112.

²⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 33.

olimpiano em ver a carnificina entre os homens. Para levar os homens à guerra teria Zeus influenciado Éris, a discórdia, a estimular a competição entre Atena, Hera e Afrodite, fazendo-as competir por um pomo. Não podendo, porém, alcançar um juízo último acerca de quem deveria ficar com o prêmio, que deveria ser entregue à mais bela entre elas, chamaram Páris Alexandre para decidir a questão e cada uma tentou persuadi-lo de uma forma. Atena ofereceu sabedoria; Hera ofereceu poder e Afrodite o amor de Helena de Esparta, a mais bela entre as mortais. É notório, a partir daí, como se sucederam os fatos. Mas Zeus, o Zeus troante de Homero, que não é diferente do governante supremo de Hesíodo, não agiu de forma despótica, mostrando-se justo e mesmo benevolente tanto com gregos quanto com troianos.

Quando, todavia, aparece em Ésquilo, na tragédia *Prometeu*, surge envolto em uma atmosfera que definitivamente não é a sua própria. Há, desde o início, a pressuposição de que o titã é um amigo íntimo e favorecedor da raça humana por ter roubado o fogo do Olimpo e tê-lo entregado aos homens. Ora, parece favorável a eles o fato de terem sido beneficiados por tal ato, mas este beneficiamento não torna o ato prometeico um crime menor. Consideramos, portanto, que Prometeu errou e por seu erro poderia ser certamente punido. Além disso, a posse do fogo altera a condição do homem no mundo, tornando a miséria da sua condição, contra o que sempre seria impotente, visível.

Além, todavia, deste crime, que o crônida deveria punir de qualquer forma, Prometeu carregava consigo um segredo sobre a sucessão divina que poderia pôr fim ao seu império, porque “seu trono não está firmado para sempre; o destino pode derrubá-lo, porque acima dele estão as Moiras”²⁸⁷. Esse segredo contribuiu muito para a construção da imagem impiedosa do grande deus porque no seguimento da peça o roubo do fogo, questão que parece fundamental, é deslocada visivelmente para um patamar secundário²⁸⁸. Importa considerar que a tirania de Zeus no *Prometeu Acorrentado* é legítima e não deve ser contestada, considerando de forma veemente que, este Zeus não é dissociável do Zeus da *Oréstia*, que triunfa na apoteose de *As Eumênides*, com a entronização da Diké no tribunal. Zeus representa o apogeu do desejo grego por alcançar a plena ordem do universo e nenhum ato de revolta, mesmo o aparentemente bem intencionado ato de Prometeu, poderia ser suportado.

A saga de Prometeu também esteve plasmada em uma trilogia e acompanhamos Lesky

²⁸⁷ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 112.

²⁸⁸ “Na obra subsistente, esse motivo passou a um plano acentuadamente secundário e, no grande relato de Prometeu às Oceânidas, cedeu lugar a uma extensa narração, que atribui a Prometeu a criação ou, como diziam os antigos, a invenção de praticamente todos os bens culturais humanos: construção de moradas, emprego dos animais domésticos, exploração de minérios, medicina, astrologia, tudo isso ele deu aos homens e assim os elevou de um estado em que vegetavam qual animais, a uma existência digna do homem”. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 113.

na sua asserção de que Prometeu fora libertado na última peça²⁸⁹. Essa libertação já estaria prevista no *Prometeu Acorrentado* com o aparecimento de Iô e o reconhecimento do fim do seu suplício, da mesma forma como poderíamos prever a absolvição de Orestes com a conclusão de que Apolo lhe impelira. É importante para Ésquilo conservar a bravura, o poder e a onipotência de Zeus, afinal, está concentrada nele a base do direito, na qual se erige a justiça. Alinhamos desta forma, as tragédias em questão, independente de seus contrastes particulares, dentro da perspectiva esquiliana da justiça. Na trilogia dedicada ao mito prometeico, campo predominantemente divino, Ésquilo resolve o problema da ordem na escala olímpica, e na *Oréstia* completa seu ordenamento outorgando aos homens os direitos e deveres de uma nova justiça.

Orestes é, portanto, absolvido pelo tribunal do Areópago e Atena é forçada a enfrentar a fúria das Eríneas. Vingadoras de Clitemnestra, o que essas criaturas pretendiam era a obtenção da vida do matricida; isso, porém, Palas garantiu com seu deferimento que não mais poderia ser feito. Dando mostra de como doravante deveria funcionar o tribunal, Atena lança mão de palavras brandas, compreensivas e amicais para convencer as deusas noturnas da impossibilidade de punir Orestes. Há, através dessa vitória da argumentação de Atena, a possibilidade da metamorfose da adversidade em esperança, ou, das Eríneas vingadoras, obscuras e horríveis, em Eumênides, criaturas benevolentes. É representativo que o drama saído originariamente de Argos, tendo passado por Delfos, vá ter fim em Atenas, cidade que permite a transformação da intolerância cega em justiça, no sentido mais largo que a circunstância poderia lhe dar.

Parece suficientemente correto afirmar doravante que, na poesia combatente do poeta fôcio, o destino está constantemente deslocando-se em direção à justiça, da mesma forma como o cosmo grego movimentava-se do caos para a ordem.

[...] com a tragédia de Ésquilo, é um deus justo e bom que começa a reinar sobre o mundo e as almas. Esse é aliás o grande problema de Ésquilo, o problema que torna trágica a sua tragédia. Para o poeta do *Prometeu* e da *Oréstia*, o mundo, depois de ter atravessado milênios em que só a força bruta reinava, entre os deuses como entre os homens, entrou numa idade em que lentamente se instalam no céu, nos comandos do universo, novos deuses que acederam enfim, eles próprios, à justiça e que amparam com sua ação justa o progresso das sociedades humanas²⁹⁰.

Sua poesia contém o substrato mais genuíno da tragédia ática por basear-se

²⁸⁹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 112.

²⁹⁰ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 156.

fundamentalmente no embate entre *hybris* e *moira*, sendo, portanto, uma tragédia do destino. Ésquilo combatera, ele mesmo, em nome da justiça e esta grande deusa, abençoada por Palas e querida por Zeus, representa aquilo para o que o poeta atenta de forma enfática: a *hybris* é a perdição do homem e a justiça o seu resgate. Alinham-se a *hybris*, *moira*, *tempo* e *justiça* para fazer do grande combatente poeta o maior entre os trágicos. Portanto, “a tragédia esquiliana pressupõe a fé numa ordem justa e grandiosa do mundo e sem esta ordem resulta inconcebível. O homem trilha seu caminho árduo e muitas vezes cruel, através da culpa e do sofrimento, mas é o caminho determinado pelo deus, a fim de levá-lo ao conhecimento de sua lei”²⁹¹. E, para completar a visão do divino na poesia de Ésquilo é necessário enfatizar que “Deus traz dentro de si o sentido do mundo e no seu conhecimento está encerrada toda sabedoria”²⁹².

Considerando a tragédia de Ésquilo compreendemos que, para Nietzsche a sua importância se dá segundo a sua proximidade em relação às odes corais mais antigas, aos primórdios da tragédia na sua acepção ritual no ditirambo²⁹³. Em Ésquilo ainda se cruzam de forma bem delineada a música do coro, herança direta dos primórdios, e os mitos, fechados ainda no hermetismo sagrado da tradição dos mistérios. Esse Ésquilo ainda cheio de uma inspiração sagrada, que lutara pela liberdade e pelo crescimento da *pólis* grega é o poeta que, mergulhando no profundo conflito entre o homem e os seus limites, firma nos deuses eternos a confiança de que, sob o jugo da justiça, apesar das muralhas altas e dos pântanos oblíquos do longo e árduo caminho que é a existência, a *hybris* pode ser vencida e a alegria alcançada para a afirmação plena da vida humana. Não menos do que pelo vislumbre desta expectativa, o jovem Nietzsche, que ainda ouvia ecoar os canhões da batalha de Wörth, enxergara em Ésquilo a mais alta manifestação do espírito trágico na antiguidade.

No §10 de *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche enaltece a asserção da tradição segundo a qual o assunto máximo da tragédia mais antiga e seu herói magno era Dioniso. Édipo, Prometeu e Orestes, as personagens mais singulares de Ésquilo e Sófocles, nesse sentido, seriam apenas máscaras desse herói primitivo. A idealização das figuras próceres da tragédia estaria alicerçada no divino que está à sorrelfa das limitações, das angústias e medos. Segundo Nietzsche a aversão manifesta aos indivíduos no palco trágico pelos gregos se baseia numa compreensão destes como indivíduos cômicos, logo, não trágicos²⁹⁴. Usando a máscara

²⁹¹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 116-117.

²⁹² LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 116-117.

²⁹³ “Ésquilo estava ainda muito mais próximo das origens ditirâmicas da tragédia”. NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 73.

²⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 66.

de um herói combatente e desvencilhado do individualismo, Dioniso apareceria em uma multiplicidade de figuras²⁹⁵. Quando assim aparece, fala e age como um indivíduo interpretando para o coro o seu estado de embriaguez através do efeito onírico. Esse herói é o Dioniso dos mistérios, aquele que sofre e é esquartejado. O esquartejamento, como sofrimento propriamente dionisíaco, em diferentes partes de um todo, é o símbolo máximo de uma aversão ao individualismo, como fonte e fundamento de todas as angústias. Forma-se, assim, o quadro de uma concepção pessimista e melancólica do mundo que, com a saga de Dioniso, suplanta a dor da individuação com o prazer do regresso, ainda que temporário, através do êxtase, à unidade primitiva. A saga do deus, como o conflito perpétuo que rege a existência, é recriada em Prometeu, Orestes e Édipo.

Os personagens trágicos de Ésquilo e Sófocles, afetados pela *hybris*, experimentam a dor da individuação nos seus conflitos com o mundo no qual estão inseridos e precisam passar pelos percalços e sofrimentos mais agudos, associados à ação das *Moiras*, para se livrar das anátemas surgidas da diferenciação para com a natureza. Assim como Dioniso, após o esquartejamento ritual, se unifica na natureza, também os heróis têm a sua oportunidade de redenção no êxtase ocasionado pelo canto do coro ditirâmico. Parte daí o conhecimento essencial da unidade de todo existente, a individualidade como combustível das inquietações e a arte, factualmente a arte trágica, na compreensão de Nietzsche a miscelânea de música e mito, como a esperança alegre de que as amarras da individualidade possam ser obliteradas e a unidade restabelecida. “A arte, na medida em que é entendida como arte *trágica*, torna-se o símbolo ontológico de Nietzsche”²⁹⁶.

²⁹⁵ A máscara entra aqui como artifício que, coadunando com a música ditirâmica, cheia de êxtase, é associada também às transformações vividas pelo iniciado. “A máscara não tem o objetivo do jogo, de iludir e representar, mas desempenha uma função simbólica essencial, a de apagar os traços e feições individuais, indicando, assim, que o mundo trágico não representa o mundo real-empírico, o mundo da aparência, mas o mundo simbolizado da realidade dionisíaca”. CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem e Nietzsche*, p. 106.

²⁹⁶ FINK, Eugen. *As Filosofias de Nietzsche*, p. 31-32.

CAPÍTULO III: O EPÍRITO DA MÚSICA COMO ESPÍRITO DA TRAGÉDIA

3.1: Do culto dionisíaco ao coro trágico.

Para Nietzsche, o coro trágico seria a semente da qual teria germinado a tragédia. Com tal asserção ele assume o mesmo ponto de vista atribuído à tradição²⁹⁷. “Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago”²⁹⁸.

O coro trágico, compreendido como uma forma de drama primitivo, teria como origem o culto a Dioniso, relacionando-se diretamente ao ditirambo. “O ditirambo cujo nome se subtraiu até ao presente a uma interpretação segura, e que provavelmente não é grego, era o canto ao serviço de Dioniso”²⁹⁹. Nas origens do teatro grego, esse ditirambo era um canto coral em honra do deus Dioniso. Era constituído por uma parte narrativa, em geral recitada por um cantor principal, conhecido como corifeu, e por outra parte, esta propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, tradicionalmente conhecidos como companheiros de Dioniso. É o culto primevo do deus do vinho que está em questão. O filósofo parece ter em vista a multidão báquica em êxtase no cortejo dionisíaco, bebendo e cantando em honra do deus. O ritual em redor desse culto requeria uma maior aproximação entre homem e natureza, uma entrega sem temores, já que Dioniso, no duplo assassinio que lhe fora imposto, mantém para com a terra uma relação estreita³⁰⁰. Dioniso fora dilacerado e lançado sobre a relva. Esse êxtase do coro ditirâmico é um êxtase singular que, considerando o mito do deus, incita também um dilaceramento, uma quebra das barreiras da individuação e um valor imediato à natureza na sua forma mais simples, mais plena.

O iniciado dionisíaco, o coreuta ditirâmico, no êxtase da sua música, deseja também que as amarras da civilização sejam rompidas, deseja o fim da individuação e um mergulho,

²⁹⁷ “No capítulo IV da *Poética* de Aristóteles, vemos que a tragédia teve sua origem nos cantores do ditirambo e, a seguir, ficamos sabendo que surgiu, mediante um processo de transformação, de peças satíricas, em cujo transcurso passou de assuntos menores aos maiores e foi abandonado o tom jocoso da linguagem”. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 50.

²⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

²⁹⁹ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 254.

³⁰⁰ Observar menção a esse assunto no Capítulo I.

sem escafandro, na vontade, na dor e no prazer que se conjugam no cerne do Uno-primordial³⁰¹. Para Nietzsche, toda a diferença e superioridade do coro de sátiros do culto dionisíaco estão nessa entrega sem precedentes porque no êxtase dessa comunhão com a natureza, o iniciado escala a muralha de pedra das superficialidades da civilização, expressa muitas vezes no conveniente véu de Maia, e, tendo alcançado o topo dessas ilusões, olha para baixo sem recorrer à imagética onírica. Simplesmente sobe até o ponto mais alto da existência, conduzido por uma miscelânea de dores e prazeres que se fundem e confundem e olha para baixo, para o abismo da existência e veem o que há de mais verídico para o homem. Considerando esse estado comum ao dionisíaco, Nietzsche esclarece:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda a vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado³⁰².

É singular que a referência ao coro primitivo seja feita com ênfase primordial nos sátiros porque esses seres representam, enquanto híbridos de homem e bode, a máxima intensificação da relação possível entre homem e natureza. Nietzsche acrescenta que, “o sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob sanção do mito e do culto”³⁰³.

O sátiro como um ser de natureza simboliza um outro plano da realidade, o plano da união entre a arte e a religião, diferenciado pelo filósofo da realidade empírica. O sátiro é uma ficção e um símbolo, pois indica a passagem a um outro plano da realidade, mas não constitui por isso, como ressalta Nietzsche, um mundo imaginário, oposto ao real, mas ‘um mundo tão real e digno de fé quanto o Olimpo e seus habitantes eram aos olhos do grego. A figura do sátiro nasceu, segundo Nietzsche, de uma profunda necessidade do homem de cultura. O sátiro, companheiro de Dioniso, simboliza uma realidade sancionada pelo mito e pelos cultos, ele é o próprio arquétipo de uma natureza intocada pela civilização. A

³⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 41.

³⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52-53.

³⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 51.

experiência dionisíaca torna prazerosa a supressão da individuação, na medida em que possibilita a vivência daquele estado indiferenciado de união com a natureza, do qual o homem teve de sair para se constituir enquanto ser de cultura. A experiência dionisíaca engendra o pensamento de “que a vida, apesar do caráter mutável dos fenômenos, é toda prazer em sua potência indestrutível”. O coro satírico é justamente símbolo e arquétipo desta sabedoria dos seres da natureza, “que vivem indestrutíveis por trás de toda civilização e permanecem eternamente os mesmos sob a variação das gerações e da história”³⁰⁴.

Segundo Nietzsche, o coro de sátiros “contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dioniso e é por isso eternamente o coro *servente*”³⁰⁵. Tal elemento, dionisíaco, é o promotor do sentimento de unidade com a natureza ao qual Nietzsche se prendeu. Além disso, “a interpretação da palavra tragédia como ‘canto de bodes’ continua a ser a mais provável”, estabelecendo-a como “canto no sacrifício do bode ou canto pelo prêmio do bode”³⁰⁶.

Na figura do sátiro dionisíaco, Nietzsche imagina encontrar uma realização de humanidade plenamente integrada às forças primordiais da natureza. O sátiro exprime uma natureza fecunda, rica e exuberante, e o coro de sátiros seria a imagem mais completa e intensa da existência. [...] O sátiro é, para Nietzsche, a figura poderosa em que a existência se revela em sua forma mais intensa e mais fascinante³⁰⁷.

A fonte de todo o encantamento do filósofo pelos gregos é, sem dúvida, a potência de sua imaginação e a inocência que os induz a lidar com o mundo e com a vida com um temor que não a ataca, mas a purifica e a enriquece. Do horror toda a luminosidade e do medo toda a alegria: eis o cerne da arte e da vida grega para o jovem Nietzsche. É nesse sentido que a autenticidade do coro grego aparece ao jovem Nietzsche como prova da superioridade do gênio grego.

Diante da profunda verdade revelada pela experiência dionisíaca manifesta pelo coro na música ditirâmbica, o homem poderia fitar o que há de mais horrível e absurdo na existência, compreendendo o significado que há sob a sabedoria silênica. Quando a verdade hostiliza o homem e a vontade pode ser negada, a arte se apresenta como salvadora, a detentora da cura, metamorfoseando tudo o que é horrível e absurdo em representações com

³⁰⁴ CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 215.

³⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 58.

³⁰⁶ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. 1995, p. 256. Também: ROBERT, Fernand. *A Religião Grega*, p. 98.

³⁰⁷ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 135.

que a vida pode comungar: o sublime e o cômico. É com essa proposta que Nietzsche acredita ter o coro satírico do ditirambo salvado a arte grega.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida³⁰⁸.

O sátiro e o pastor idílico da modernidade, se dirigem ao primevo e ao natural de uma forma muito diferente na compreensão de Nietzsche³⁰⁹. A modernidade conceberia tal relação de uma forma degenerada, em que os pastores idílicos se assemelham mais a caricaturas do que significaram para os gregos. No sátiro, para Nietzsche ainda não há os fatores problemáticos e influenciadores da cultura.

Ele [o grego] ficaria ofendido com o nosso enfeitado e falso pastor: sua vista passeava com sublime satisfação sobre os traços grandiosos da natureza, ainda não valados nem atrofiados; aqui a ilusão da cultura fora apagada da proto imagem do homem; aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus. Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura³¹⁰.

Ainda existia uma relação de proximidade entre homem e natureza, sem que esta estivesse atrelada a conceitos e apropriações que lhe retirassem o que possuía de mais autêntico. O sátiro agia e reagia, portanto, com impulsos mais genuínos³¹¹. Perante a veracidade com que o heleno vive esses impulsos naturais, representados na síntese satírica, o homem civilizado aparece sempre como uma caricatura, no sentido de que interpreta algo que lhe é estranho. O mais importante a se considerar é que, para Nietzsche, a figura do sátiro concentra a síntese do sublime e do divino, o que concede à ação por ele levada a efeito uma sacralidade que atingirá seu apogeu na ação trágica. O caráter híbrido dessa personagem permite o estreitamento entre o humano e o divino de uma forma singular porque ela carrega consigo todas as características animais que aproximam o homem da natureza, evidenciando desejos e necessidades inerentes à condição humana. De outro lado, manifesta a proximidade do divino, inclusive nas suas relações com Dioniso. Nascida do coro satírico, a tragédia

³⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52.

³⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 53.

³¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

³¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

preservaria essa relação estreita com o divino enquanto ainda era, em parte, o culto ao deus do êxtase. O sátiro, de uma forma muito particular, expressa o sentimento trágico de uma forma muito ampla porque está atrelado às limitações da sua condição animal e, ao mesmo tempo, se relaciona com a possibilidade do eterno e do infinito contidos no divino e na sua misteriosa proximidade. O sátiro, então,

[...] era a proto imagem do homem, a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções, enquanto exaltado entusiasta que a proximidade do deus extasia, enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro. O sátiro era algo sublime e divino: assim, devia parecer ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco³¹².

Para Nietzsche, o sátiro teria se originado do desejo inerente ao grego dionisíaco de obter a verdade e a natureza na sua forma suprema. O filósofo já suspeitava, desde esse período, que a cultura moderna, a civilização europeia, havia imergido em interpretações e valores que, capitaneados pelo impulso apolíneo, organizador, objetivo, socrático/alexandrino, não passava de um somatório de ilusões engessadas por um modo unilateral de ver e sentir que valeriam como verdade plena e indiscutível³¹³. Como há um contraste entre a verdade da natureza – “na qual ainda não laborava nenhum conhecimento, na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados”³¹⁴ – e a mentira da civilização, “a portar-se como a única realidade”³¹⁵, o simbolismo do coro satírico expressaria a relação primitiva da “coisa em si” com a aparência ou o fenômeno. Segundo Nietzsche, “assim como a tragédia, com seu consolo metafísico, aponta para a vida perene daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro trágico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno”³¹⁶.

Esse coro de sátiros cultua o deus Dioniso em seu cortejo de êxtase, revelando um fundo ritual em redor do qual a tragédia se equilibrara. “A tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico”³¹⁷. Mas a questão é: se

³¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

³¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

³¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

³¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54.

³¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 54-55.

³¹⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*, p. 09.

“a tragédia surgiu do coro trágico”³¹⁸, e este é compreendido como drama original, em que consiste, para o jovem Nietzsche, a relação entre o coro trágico e a turba satírica? Consiste na imitação: “A constituição ulterior do coro da tragédia, diz Nietzsche, é a imitação artística desse fenômeno natural”³¹⁹, a saber, o cortejo dionisíaco. Como observa Machado, “no momento em que é apenas coro, construído como uma armação suspensa de um fingido estado natural, com fingidos seres naturais, a tragédia reproduz, imita, espelha, simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca responsável pelo aniquilamento da individualidade e pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individuação: a medida e a consciência de si”³²⁰. O conhecimento da natureza transforma o seguidor dionisíaco em gênio da natureza, portanto, em sátiro, e a posterior configuração da tragédia foi a imitação desse fenômeno³²¹.

O centro produtivo do pensamento de Nietzsche por essa ocasião é a valorização da anterioridade do coro em relação ao drama. Para o pensador, nesse sentido, é do canto dionisíaco que nasce a arte trágica. No princípio havia apenas a vontade dionisíaca e sob esta vontade nascera o servidor ditirâmico que, pelo “aumento de suas aptidões simbólicas”, só poderia ser compreendido pelo seu semelhante³²². O fato é que o dionisíaco é o sentimento puro em relação à natureza, sem quaisquer formas de conceitualização prévia. O homem dionisíaco sente a verdade da natureza e apreende as formas da condição humana de uma forma singular e com o auxílio do seu opositor permite a representação de parte dessa verdade através do artifício apolíneo do sonho.

De toda forma, o coro ditirâmico em si mesmo, por mais que expressasse o que havia de mais dionisíaco no homem grego primevo, ainda não era ele mesmo a tragédia³²³. Há, nesse sentido, um recorrente esforço de Nietzsche para salientar a mútua dependência entre os princípios. Tanto Apolo precisava de Dioniso quanto Dioniso precisava de Apolo. O apolíneo, princípio das belas formas, precisava do dionisíaco para alimentar a sua produção de imagens; sem a energia impulsiva do dionisíaco não haveria com o que construir a imagem argentina e imponente do perímetro olímpico e sem o horror existente no abismo em redor do qual dançavam os coreutas ditirâmicos sob o êxtase do dionisíaco, não haveria por que esforçar-se por projetar sobre o mundo um véu de luminosidade. E o dionisíaco, com a sua terrificante

³¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

³¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 55.

³²⁰ MACHADO, Roberto. *O Nascimento da Tragédia: de Schiller a Nietzsche*, p. 228.

³²¹ “O coro trágico é a imitação artística do fenômeno natural do cortejo exaltado dos servos de Dioniso”.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 226.

³²² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 32.

³²³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

experiência da vontade, da contemplação sem eufemismos da verdade silênica, necessita do apolíneo, do seu véu da ilusão, para evitar uma extinção completa ocasionada pela entrega sem delongas ao Uno-primordial, um regresso completo e sem precedentes ao princípio.

Para Nietzsche o coro aparece como um dos elementos da tragédia com mais destacado valor por representar um aspecto de elevada autenticidade do grego com o mundo em que vivia, como “um terreno que se elevava muito acima das sendas reais do perambular dos mortais”³²⁴. Tanto em *Introdução à Tragédia de Sófocles* quanto em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* há alusões constantes ao contraste entre a utilização do coro pelos antigos e a sua retomada pelos modernos. Para estes a introdução do coro não ultrapassou o efeito da aquisição de um elemento novo para intensificar a ação, mantendo-o no palco com esta função e sem lhe destacar nenhum outro atributo na cena. O fato é que o espectador do moderno teatro europeu, visto por Nietzsche com suma reserva desde o início, é um espectador estático, inerte diante da obra de arte, como executor máximo de uma distinção entre vida e pensamento. O espectador teatral europeu moderno só de muito longe interage com a obra de arte e esta o atinge apenas enquanto pensamento, apenas enquanto parte do escopo cultural arregimentado sob o qual vivia. Diferentemente disso, o espectador grego não pensa a obra de arte em separado da vida, não como *conditio sine qua non* para interagir com ela. O coro trágico para o homem grego é a supressão das fronteiras entre a obra de arte e a vida, é o nível mais alto de uma dissolução completa da separação altercada pela civilização entre o público espectador e a ação encenada, demonstrando um patamar de sofisticação raramente atingido após o encerramento da tragédia clássica grega. Segundo Nietzsche, o coro da tragédia grega era “o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada”³²⁵.

Acerca do coro, essa parte constitutiva da tragédia que pode ser apontada como sendo a sua espinha dorsal, Nietzsche afasta as interpretações superficiais e inexatas. A interpretação aristotélica é a primeira compreensão a ser afastada, quando considera o coro como um dos atores, representando “o povo em face da região principesca da cena”³²⁶. Segundo as considerações de Roberto Machado, a rejeição de Nietzsche a interpretação é um afastamento da estética hegeliana, segundo a qual “o coro representava a sabedoria do povo, exprimia os pensamentos e os sentimentos coletivos em contraposição ao discurso individual”³²⁷. Nesse sentido, “as raízes puramente religiosas da tragédia excluem essa oposição do povo ao príncipe e que seria uma blasfêmia falar até mesmo de pressentimento de uma representação

³²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 51.

³²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 58.

³²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

³²⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 225.

constitucional do povo na Grécia antiga”³²⁸.

Em seguida, Nietzsche apresenta as considerações de August-Wilhelm Schlegel, “o qual nos aconselha encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores, como o ‘espectador ideal’”³²⁹. Entretanto, Nietzsche parecia acreditar ser impossível extrair do público o coro trágico por simples idealização, visto que o espectador teria sempre consciência de estar assistindo a uma obra de arte, enquanto o coro veria na cena figuras reais e não apenas um espetáculo³³⁰. O contraste apresentado por Nietzsche entre o teatro grego antigo e o teatro moderno europeu se concentraria nas interpretações para o coro, já que na modernidade ocorreu uma drástica redução da influência do coro, passando a possuir uma forma muito peculiar de relacionar espectador e espetáculo que nenhuma semelhança guarda para com o teatro dos antigos helenos. Assim, ainda que o “espectador ideal” de Schlegel, em um primeiro momento, parecesse um forte argumento para a compreensão do teatro grego, Nietzsche recorda que “o coro em si, sem o palco, ou seja, a configuração primitiva da tragédia, e aquele coro do espectador ideal não são compatíveis um com o outro”³³¹.

Das interpretações para o coro avaliadas por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, a mais profícua fora a de Friedrich Schiller que, no prefácio à *Noiva de Messina*, vê o coro como “uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética”³³². A muralha referida é vista como um artifício capaz de desprender a ação trágica de quaisquer formas de naturalismo, salvaguardando a ilusão poética e dramática. Machado acrescenta, na esteira da adoção pelo jovem Nietzsche das ideias de Schiller sobre o coro, que este se tornara mais importante para aquele quando outorgara à linguagem lírica uma elevação determinante para a linguagem da tragédia³³³. Assim,

[...] se Nietzsche dá importância à teoria schilleriana do coro [...] é porque, como ele esclarece no §24 de *O Nascimento da Tragédia*, “a arte não é apenas uma imitação da realidade natural, mas um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de ultrapassá-la”. Se, mesmo concebida como imitação, a arte trágica tem como finalidade uma “transfiguração metafísica” é porque ela imita não a realidade fenomenal, mas o que Schopenhauer chamou de vontade e Nietzsche de uno originário, a essência da natureza³³⁴.

³²⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 225.

³²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 49.

³³⁰ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 225.

³³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 50.

³³² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 51.

³³³ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 225.

³³⁴ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 227.

A tragédia, portanto, é um “terreno ideal”³³⁵ e nesse perímetro se deslocam as personagens de um mundo que conjuga recorrentemente o sublime e o divino.

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele aprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: ‘Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressentes tu o Criador, ó mundo?’³³⁶.

É preciso acrescentar que “havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisava permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas”³³⁷.

Somente do ponto de vista do *coro* é que se explica o prosaetônio e sua ação. Somente na medida em que o coro é simplesmente a representação da massa dionisíaca exaltada e somente na medida em que todo espectador se identifica com o coro é que existe um mundo de espectadores no teatro grego. A expressão de Schlegel do “espectador ideal” deve abrir-se-nos aqui num sentido profundo. O coro é o espectador idealizado, na medida em que é o único *observador*, o observador do mundo de visões do prosaetônio. Ele é o verdadeiro *produtor* desse mundo: nada é mais errôneo do que projetar nosso critério de público crítico-estetizante no teatro grego. A massa popular dionisíaca como a eterna matriz da aparição dionisíaca, e aqui o eternamente estéril; essa é a oposição. Schiller tem toda razão quando trata o coro como o fator poético mais importante da tragédia: e Aristóteles com sua utilização euripidiana e plana do coro não nos deve confundir³³⁸.

Assim, o coro é o elemento da tragédia que lhe permite criar para si um terreno particular habitado por seres adornados com características especiais. “O grego construiu para

³³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 51.

³³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 28.

³³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 50.

³³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Sabedoria para depois de amanhã*, p. 17.

esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*”³³⁹. Esses seres eram os sátiros, os membros do cortejo dionisíaco responsáveis pelo coro ditirâmico.

3.2: Música e Tragédia.

Visto que o coro trágico é uma imitação do cortejo dionisíaco e do coro ditirâmico, a possibilidade dessa imitação, como observa Machado, reside na música. O coro, no percurso do seu desenvolvimento, desde as odes entusiásticas repletas de furor e ousadia até a ação dramática, com toda a sua plasticidade e efervescência linguística, é todo ele uma forte música que se descarrega em sucessivos quadros imagéticos. O drama, a encenação, se origina do sonho; todavia, ultrapassa os limites da aparência apolínea e representa a cisão do indivíduo lado a sua reunificação com o Ser primordial. É uma arte que joga, que conjuga os diferentes impulsos, e que se distingue da epopeia, cara ao apolíneo, por representar a sensibilidade apolínea, plástica, objetiva, desdobrando-se para lidar com os efeitos do dionisíaco.

Nietzsche asseverava que primitivamente cena e ação eram imaginadas de forma conjunta, como uma visão³⁴⁰. O coro seria a única realidade de onde proviria a visão e que falaria desta com todo o simbolismo da dança, do som e da palavra.

[...] esse coro dos gregos havia de ser mais antigo, mais original e até mais importante do que a “ação” propriamente dita – como nos transmitia com tanta clareza a tradição – enquanto nós antes não podíamos, por outro lado, conciliar essa suma importância e esse caráter primordial de que nos fala o testemunho transmitido pelo fato de o coro ter sido composto apenas de seres servis e baixos, sim, de início apenas de sátiros caprinos, enquanto para nós, antes, a orquestra diante da cena sempre permanecia um enigma, 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. Esse coro contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dioniso 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*³⁴¹.

O coro é um elemento do culto grego e forma, com o mito, a tríade sobre a qual se erigiu a tragédia. Doravante é preciso reiterar que o coro primitivo somente não era a tragédia;

³³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 51.

³⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 58.

³⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 258.

esta só aparece quando o coro, a música dionisíaca, se associa à encenação, ou seja, quando a música é atrelada à cena, às ondulações do véu apolíneo que se desdobra para converter em imagem e palavra a embriaguez dionisíaca, sintoma da vontade pura. Para o coro, Dioniso não estava presente de veras, mas era representado como se estivesse³⁴². O drama nasce quando Dioniso passa a frequentar a ação, quando é parte factual da encenação, não lhe bastando uma mera representação distante. O deus passa a ser mostrado como algo real e é representado de forma glorificante entre os sátiros do seu suntuoso cortejo de transformados. A partir dessa aparição de Dioniso entre os seus, o coro precisa excitar o público para que, através do êxtase, tomem a representação do deus como uma visão, como manifestação real. A realidade comum é, como já se acentuou, dissolvida na realidade atmosférica da encenação e é nessa dissolução que se dá a ação do sonho apolíneo, drenando a energia dionisíaca para a projeção de um outro mundo.

Ainda aqui sobressai a eterna complementaridade: de um lado o lirismo dionisíaco do coro, imerso no pleno êxtase da música e da dança, e de outro as paredes ilusórias do apolíneo mundo de sonhos. A conclusão desse enlace, que permeia o advento da tragédia, é o notório fato de que Dioniso, até então apenas expresso pelo êxtase que lhe é característico, ganha a máscara do herói trágico e como tal passa a ser representado. Daí que, para o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, o Prometeu e o Orestes de Ésquilo, assim como o Édipo e a Antígona, de Sófocles, só podem ser compreendidos com a plena exatidão que a sua profundidade exige, se são vislumbrados como máscaras do deus do êxtase e do vinho, cujo mais destacado feito é a mescla e a não dissociação entre a dor e o prazer como elementos irrefutáveis da existência³⁴³.

O sátiro, enquanto ser dionisíaco, plenamente integrado com a natureza e gozador de todas as vicissitudes provenientes dela, aparece ao jovem Nietzsche como condição de possibilidade da existência de toda civilização. Servidor dionisíaco, coreuta ditirâmico, o sátiro não escapa à imagética apolínea, permitindo a passagem, portanto, do canto coral primitivo, ao drama que traduz o mito épico na máxima elevação do mito, como mito trágico. É assim que, segundo Nietzsche “o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”³⁴⁴. Para Nietzsche, há uma consequência imediata para a reconciliação entre o apolíneo da imagem e o dionisíaco da

³⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 59.

³⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 66.

³⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52.

música que faz parte desse almejado sentimento de unidade que é visto como objetivo último da tragédia. Essa consequência se faz através do coro ditirâmico; só é possível através dele. Trata-se da consolação metafísica.

O consolo metafísico – com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por detrás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos³⁴⁵.

É preciso considerar que, em *O Nascimento da Tragédia*, o que Nietzsche chama de consolação, como afirma Machado, é sinônimo de alegria e prazer. “E se o adjetivo ‘metafísico’ é empregado para qualifica-los é porque eles dizem respeito ao aniquilamento do indivíduo e à identificação momentânea do espectador com o ser primordial, o uno originário, a vontade universal”³⁴⁶. No advento de redação da obra é esta consolação o elemento que oferece um significado acabado à dinâmica da relação entre música e mito, que é a expressão mais evidente da tragédia como “epifania do dionisíaco”³⁴⁷, traduzida com os caracteres plásticos do apolíneo.

O efeito da consolação metafísica, como produto último da tragédia, é, portanto, “fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade”³⁴⁸.

A música, para Nietzsche, enquanto parte fundamental da consolação metafísica, é a mais elevada forma de arte porque, como aprendera outrora com Schopenhauer, “o compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão”³⁴⁹, ou seja, a música é “uma reprodução da vontade”³⁵⁰. Como representação do instinto mais profundo e irascível da existência, a música dionisíaca é uma força que impele e domina o homem ao extremo de sua condição.

³⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52.

³⁴⁶ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 239.

³⁴⁷ LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* p. 356.

³⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 237-238.

³⁴⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*, p. 233.

³⁵⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 271.

“Fundada na música, a tragédia não apenas dá o conhecimento da vontade, como também proporciona a afirmação da vontade”³⁵¹.

A tragédia nos persuade do prazer eterno da existência com a condição de procurarmos este prazer não nos fenômenos, no turbilhão das formas mutantes, que nascem e morrem, mas atrás deles. Além disso, acrescenta que, pela arte dionisíaca, nós somos, momentaneamente, o próprio ser primordial, sentimos seu desejo e seu prazer de existir. A felicidade que a tragédia proporciona diz respeito ao vivente único com o qual nos confundimos³⁵².

É para aplacar o desmensurado que há por detrás dessa força que Dioniso precisa de Apolo. Então, “se Dioniso é a raiz selvagem da tragédia grega, a arte grega permanece, não obstante, colocada sob a proteção de Apolo”³⁵³. Toda a energia do dionisíaco e a sua verdade, a sua intensidade e impetuosidade, como vimos, é traduzida em aspectos plásticos, comuns ao mundo apolíneo da forma, para que sejam suportados pelo homem. É essa relação de intrínseca dependência, que pressupõe um combate interrompido apenas por momentânea concórdia, o que sustenta a tragédia grega e o que a torna uma experiência única de afirmação da vida que se faz sobre toda a adversidade e obscuridade da condição humana.

Precisamente, a consolação metafísica é a certeza de que, em detrimento do sofrimento engendrado pela casualidade do fenômeno, sofrimento este que a vida suporta o tempo todo como um pressuposto necessário, decorrente do rompimento dos laços com o Uno-primordial, há um prazer último, uma alegria fundamental que provem do próprio conhecimento da dor porque ambos, dor e prazer, são faces da mesma realidade³⁵⁴.

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante³⁵⁵.

³⁵¹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 238.

³⁵² MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 238.

³⁵³ LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* p. 361.

³⁵⁴ “O próprio prazer é uma cadência de pequenas dores”. COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*, p. 140.

³⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 106.

A alegria do heleno, que pouca ou nenhuma razão de ser possui, se baseia no enfrentamento do mundo assim como ele é, da vida nas suas minúcias, incluindo a dor e a sofreguidão. Saber sorrir, apesar da dor; almejar a alegria, apesar do sofrimento: é isso o que a consolação metafísica presente no jovem Nietzsche pretende. Por isso, “quase toda a obra de Nietzsche deveria ser invocada para ilustrar essa aliança secreta, selada por Nietzsche desde *O Nascimento da Tragédia*, entre a infelicidade e a felicidade, o trágico e o jubiloso, a experiência da dor e a afirmação da alegria”³⁵⁶.

No cerne da pretendida unidade com a natureza o homem ático experimentara uma expectativa de alegria e robustez oriunda de uma profunda afirmação da vida. Nietzsche considerara que esse conforto salvara o heleno, sempre tão propínquo à dor por enxergar as agruras do mundo, como as antevistas nas duras e já referidas palavras de Sileno; e esse mesmo conforto metafísico o livrara da inclinação por negar a vontade: “Ele é salvo pela arte, e pela arte salva-se nele – a vida”³⁵⁷.

O tema da consolação metafísica é um dos aspectos de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* que, reavaliado por Nietzsche no *Ensaio de Autocrítica*, de 1886, recebe uma das mais severas admoestações. A avaliação posterior seguia as novas perspectivas abertas pelo pensador em um processo de negação da identidade romântica, sob a qual se formara, e a intensificação crescente da crítica dos ideais metafísicos capitaneados pela filosofia platônica e pelo cristianismo.

3.3: Música dionisíaca e vontade

É emblemático que Nietzsche, ao pretender se aproximar do universo dos antigos gregos, na tentativa de captura do cerne do seu luminoso e hilariante espírito, tenha se utilizado especialmente dos impulsos apolíneo e dionisíaco. “Apolo e Dioniso são, portanto, tomados em primeiro lugar apenas por metáforas dos instintos estéticos antagônicos dos gregos, o antagonismo entre a plástica e a música. A fim de tornar explícita a oposição desses instintos estéticos, Nietzsche menciona uma antítese ‘fisiológica’ da vida humana; ele passa bruscamente à psicologia. No sonho e na embriaguez regressa a antítese”³⁵⁸.

Compreendidas as características elencadas, sob as quais movemo-nos, pode-se

³⁵⁶ ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*, p. 42.

³⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 52.

³⁵⁸ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 23.

afirmar que a arte é um campo de atuação tanto dionisíaco quanto apolíneo, estabelecendo entre esses princípios uma ligação singular, que sustenta a riqueza da vida autenticamente grega. O conflito entre Apolo e Dioniso está no cerne da produção artística grega e, portanto, é desta oposição que se alimenta seu imaginário. A música, em particular, é associada no mito grego tanto a Apolo quanto a Dioniso³⁵⁹; e destaca que Apolo, com seu poder e persuasão, conseguiu de Hermes seu instrumento musical³⁶⁰.

Em Nietzsche, a oposição entre os dois impulsos estéticos da natureza sustenta a diferença entre a música propriamente apolínea e a música dionisíaca. “Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos”³⁶¹. Nietzsche concebe a música apolínea como “arquitetura dórica em sons”³⁶², especificando a intenção da mesma e a sua ação sobre o mundo helênico. Essa “arquitetura dórica em sons” seria uma música caracterizada pela ausência de excessos, pela sobriedade e simplicidade, ou seja, pelo predomínio do equilíbrio e da ordem.

Da música de Apolo brota, a ressoar, um conhecimento divino. Em tudo visa e alcança a forma. O caótico deve tomar forma, o impetuoso deve marchar segundo o compasso, o contraditório deve equilibrar-se na harmonia. Assim, a música é a grande educadora, a origem e o símbolo de toda a ordem do mundo e da vida humana. Apolo, o músico, é o mesmo instituidor da ordem, o conhecedor do justo, do necessário e do vindouro³⁶³.

Não apenas ritmo, de um ponto de vista objetivo e puramente reprodutor de imagens, como a música da cítara que acompanhava o canto homérico³⁶⁴, revela a música dionisíaca, cuja marca reside no fato de que “inteiramente isenta de imagem, é um reflexo do ser primordial”³⁶⁵. Caracteriza a música dionisíaca a relação com a embriaguez, uma reação constante à unificação do ritmo puro, ou seja, da elevada harmonia, que é querida e

³⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

³⁶⁰ Hermes, filho de Maia, roubou doze vacas, cem novilhos e um touro do rebanho de Admeto, sob a temporária guarda de Apolo. Levou o fruto do seu roubo até Pilos de Messênia, imolando dois novilhos, cortados em doze partes, uma para cada divindade. Após tê-lo feito voltou à sua gruta para descansar. Entrando na gruta, encontrou uma tartaruga; pegou-a, esvaziou-a e esticou sobre a cavidade cordas fabricadas com os intestinos das vítimas que acabara de sacrificar. Desse modo inventara a lira. Quando Apolo o foi procurar, Maia mostrou-lhe o jovem deus adormecido, envolto em fraldas. Apolo recorreu a Zeus para reaver os animais roubados, mas resolveu a questão fazendo um acordo com Hermes: em troca do instrumento, deu-lhe o rebanho. GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*, p. 54.

³⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

³⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

³⁶³ OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*, p. 68.

³⁶⁴ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 229.

³⁶⁵ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 229.

alimentada pela música de seu antípoda³⁶⁶. A música dionisíaca se contrapõe de forma imediata à música de Apolo porque ultrapassava as limitações da ordem estabelecida objetivando a harmonização; ela é, ao mesmo tempo, canto e mímica³⁶⁷. Evidente que, diante da harmonia e beleza nutridas pelo apolíneo, aos gregos causava espanto a espontaneidade e desmedida do seu opositor. Nietzsche atenta para esse espanto para estabelecer o grau do conflito entre eles, evidenciando a característica procura pela ordem e o equilíbrio de um lado e a falta de regras e impetuosidade de outro. Assim, a música que acompanhava o coro dionisíaco causava temor pelo contraste com as pretensões rítmicas da música dórica³⁶⁸.

Nietzsche imaginava, sob a influência poderosa da filosofia de Schopenhauer, uma música independente dos quadros de imagens, que envolvesse melodia, harmonia, ritmo e dança, exatamente como a exaltação desmedida das coreutas de *As Bacantes*, de Eurípedes; precisamente porque o que o coro intencionava era a imitação do estado dionisíaco e tal coisa só seria possível através da música³⁶⁹. O dionisíaco nesse jovem Nietzsche é o equivalente ao que Schopenhauer chama de vontade³⁷⁰, no Livro II de sua obra capital³⁷¹, por reservas que já existem em relação à filosofia do velho mestre: “... é o objeto mais imediato da sua consciência, que constitui a essência íntima do seu próprio fenômeno, que manifesta como representação, tanto pelas suas ações como pelo seu substrato permanente, o corpo”; e ainda “... a substância íntima, o núcleo tanto de toda coisa particular, como do conjunto; é ela que se manifesta na força natural cega...”³⁷². Em suma, é a “força que eternamente quer, deseja e aspira”³⁷³. Seguindo a caracterização da vontade, na sua metafísica do belo, no Livro III de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer estabelece sobre a música:

³⁶⁶ “Na música de Apolo ressoa o espírito de todas as formações viventes. Ouvem-na com deleite os amantes do mundo claro e bem formado, regido pelo excelso pensamento de Zeus; mas para todos os seres desmedidos e monstruosos ela soa estranha e adversa”. OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*, p. 64.

³⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

³⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 31.

³⁶⁹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 228.

³⁷⁰ [...] a referência essencial de Nietzsche para interpretar a mitologia e a arte gregas é, como sempre nessa época, Schopenhauer. E, se *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* se baseia em *O Mundo como Vontade e Representação*, isso significa principalmente que os conceitos mais abrangentes da análise nietzschiana da tragédia, o dionisíaco e o apolíneo, são pensados a partir dos conceitos schopenhauerianos de vontade e representação, transformados, na linguagem nietzschiana, em uno originário e aparência. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 216.

³⁷¹ “A vontade, a essência do Mundo, será atingida por meio de uma analogia com o ser humano. O homem, submetido como tudo o que vive ao império da Vontade, é o lugar em que a vontade se objetiva e se revela. O homem descobre, em seu corpo, a imagem de uma vontade cega que compartilha com os outros seres vivos. Essa força obscura vital é o aspecto do mundo que não pode ser reduzido à representação, é o mundo enquanto coisa-em-si, o mundo enquanto vontade”. BRUM, José Thomaz. *O Pessimismo e suas Vontades: Schopenhauer e Nietzsche*, p. 23.

³⁷² SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*, §21, p. 119.

³⁷³ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 218.

Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da ideia do ser tal como ele se manifesta no mundo; e, por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma linguagem universal que não é inferior em clareza à própria intuição!³⁷⁴

É seguindo o precedente interpretativo elaborado pelo pensamento de Schopenhauer que Nietzsche “vê a música como arte essencialmente dionisíaca, que, não se restringindo ao mundo do fenômeno³⁷⁵, estabelece uma relação imediata com a vontade”³⁷⁶. É assim que, para Nietzsche “entendemos [...] a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade”³⁷⁷.

Mas a música, que vai para além das ideias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo continuar a existir, na altura em que o universo não existisse; não se pode dizer o mesmo das outras artes. A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda vontade como o mundo o é, como o são as próprias ideias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das ideias, mas uma reprodução da vontade como as próprias ideias. É por isso que a influência da música é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto que ela fala do ser. E como é a mesma vontade que se objetiva na ideia e na música, embora diferentemente em cada uma das duas, deve existir não uma semelhança direta, mas, no entanto, um paralelismo, uma analogia entre a música e as ideias, cujos fenômenos múltiplos e imperfeitos formam o mundo visível³⁷⁸.

A questão que ocupa Nietzsche acerca da relação possível entre apolíneo e dionisíaco, quando aquele dá passagem através da representação aos impulsos naturais deste, gira em redor da imagem e da palavra. Apolo, cujos mitos apontam-no como acompanhante das musas, privilegia a imagem e as palavras, na construção do seu “belo mundo da fantasia interior”. Diz-se a partir daí que “Apolo, deus da luz, é também o da harmonia. Inventou a música e a poesia para encantamento dos homens. Pratica-as e ama-as acima de todas as

³⁷⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*, §52, p. 269.

³⁷⁵ “Ora, como nosso mundo nada mais é do que o fenômeno das Ideias na pluralidade, mediante sua entrada no *principium individuationis* (forma de conhecimento do indivíduo), a música, visto que vai além das Ideias, é também por inteiro independente do mundo fenomênico, ignora-o absolutamente e poderia, por assim dizer, existir mesmo que ele não existisse, algo que não se pode dizer das outras artes. De fato, a música é uma cópia e objetividade *imediate* de toda a Vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as Ideias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares. A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas cópia da própria Vontade, da qual as Ideias também são a objetividade”. SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*, p. 229-230.

³⁷⁶ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 229.

³⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 98.

³⁷⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, §52, p. 271.

coisas. O melhor meio de alcançar os favores deste deus, distante, mas benévolo, é oferecer-lhe festas em que coros de rapazes e raparigas cantam e dançam em volta dos seus altares”³⁷⁹.

Diferentemente disso, Dioniso é o deus de uma música que prescinde das palavras e das imagens porque, para Nietzsche, a música dionisíaca é fundamentalmente expressão da vontade e, sendo a vontade o “inestético em si”³⁸⁰, a música é a expressão do próprio uno-primordial.

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. 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 harmonia³⁸¹.

O que deveras parece um destaque nas considerações de Nietzsche sobre a diferenciação entre as músicas de Apolo e Dioniso é que, assim como temos acompanhado o processo de detecção das diferenças entre os princípios, enquanto a música apolínea erige um edifício de belas imagens e belas palavras para prender o homem ao seu véu onírico, a música dionisíaca é, forçosamente, uma música que privilegia a vida, sem véus, sem eufemismos.

Em Nietzsche, encontra-se a anterioridade de um *estado de ânimo musical*³⁸² em relação à formação de quaisquer imagens correspondentes. Recorrendo aos grandes da tradição alemã naquilo que lhe parecia produtivo e aproveitável, Nietzsche recorda Schiller, quando este afirma que a disposição musical do espírito antecederia a própria poesia:

Acerca do processo de seu poetar, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical (“O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética”)³⁸³.

³⁷⁹ BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 147.

³⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 47.

³⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 32.

³⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 40.

³⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 41.

Consiste em um dos pontos de mais destacado valor em *O Nascimento da Tragédia* a anterioridade e independência da música em relação à poesia, porque segundo Nietzsche a supremacia se concentra sempre na primeira, sendo ela a fonte e o fomento para a efetiva existência da segunda. A poesia, carente do ritmo, deve à música as suas vicissitudes, visto que é através dela que esta se torna, ao menos para Nietzsche, representativa e digna de atenção.

A música deveria apoiar a poesia, deveria reforçar a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, sem interromper a ação ou a perturbar com ornamentos inúteis. Ela deveria ser para a poesia o mesmo que a vivacidade das cores e uma feliz mistura de sombras e luz são para um desenho sem falhas e bem ordenado: essas não servem senão para animar as figuras sem destruir os contornos. Portanto, a música é empregada completamente só como meio para um fim: sua tarefa era a de converter o padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, mas para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolvê-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte³⁸⁴.

Enquanto as palavras constituem o jogo de imagens através do qual o mundo apolíneo se faz, a música seria o elemento dionisíaco que, não sendo ela própria vontade, aparece como tal. Desta forma, é preciso destacar como se tornaria possível, na compreensão de Nietzsche, que a música aparecesse no mundo das imagens e dos conceitos.

Ela aparece como vontade, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade. Aqui se distingue agora, tão incisivamente quanto possível, o conceito da essência do da aparência; pois é impossível que a música, segundo a sua essência, seja vontade, já que ela, como tal, deveria ser completamente banida do domínio da arte – porquanto a vontade é em si o inestético; porém aparece como vontade. Com efeito, a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes de paixão, desde o sussurrar da propensão até o trovejar do delírio; sob esse impulso, para falar da música em símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno querente, cobiçante, andante. Mas na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calma da contemplação apolínea, por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo *médium* da música, esteja em movimento impetuoso e arrebatador³⁸⁵.

³⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Drama Musical Grego*, p. 65-66.

³⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 47.

Há uma importante distinção entre música e vontade. A música não pode, segundo Nietzsche, ser entendida como vontade porque esta, seguindo as proposições schopenhauerianas que a associam à coisa em si kantiana, não pode ser confundida com o fenômeno, não pode ser confundida com a representação. É, como se considerou anteriormente, o que Nietzsche avalia como sendo o “inestético em si”³⁸⁶. A música não é a vontade, mas pode aparecer como tal enquanto reflexo do dionisíaco, que se manifesta como vestígio da dor primitiva e contradição³⁸⁷ do Uno-primordial.

A música é capaz de expressar o domínio mais indiferenciado, sem forma ou conceito, da sensação. É este domínio que o poeta experimenta no estado de embriaguez dionisíaco e procura expressar através de imagens simbólicas. O poeta luta para interpretar em imagens a música, mas como a expressão nunca esgota o que ela tem de inabarcável, precisa recorrer a uma linguagem impregnada de símbolos, muitas vezes contraditória e ambígua. A palavra jamais chega a expressar com precisão tudo o que é experimentado na música. Nesse sentido, a palavra é sempre superficial e circunscrita, em relação ao que na melodia é profundo e ilimitado³⁸⁸.

Assim, o fato é que a palavra não pode exprimir todo o simbolismo da música; capta apenas o simbólico dos fenômenos e interage com o espírito da música apenas exteriormente. Justamente por isso, “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”³⁸⁹.

O que irá tornar esse simbolismo mais estável é o fato de a música poder ser descrita como uma estrutura dinâmica sem um fundo semântico passível de ser plenamente codificado, um atributo que se deixa entrever, em especial, no seguinte aceite: “A música é uma linguagem que detém uma capacidade de explicitação infinita”. Assim como entre dois tons haveria sempre, em princípio, uma infinidade de microtons, ficando vedada a possibilidade de um sistema sonoro perfeitamente temperado, as relações sonoras serviriam de contracânon frente à linguagem rigorosamente denotativa, que se baseia em unidades estáveis e distintas marcas construtivas. E, não por acaso, lê-se: “Com a linguagem é impossível alcançar de modo exaustivo o simbolismo universal da música” (NT §6). Em contrapartida, a visão fundada na ideia de que os sons têm o dever de intermediar significados propriamente ditos decorreria, a bem dizer, de uma perspectiva antimusical e

³⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 47.

³⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 41.

³⁸⁸ CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, p. 209.

³⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 48.

amansadora, porquanto a palavra justa visaria a reduzir sonoridades que cuidam de si mesmas a limites bem mais estreitos³⁹⁰.

Dioniso é o deus que conhece o sofrimento da vida e o ultrapassa para atingir uma alegria mais genuína. Tal alegria é a compreensão do caráter factual da vida, como misto de dor e prazer, como impossibilidade de dissociar as mazelas da existência de uma felicidade última, mais intensa e mais imediata. Dioniso, portanto, é o deus da alegria no sofrimento e a sua música, na compreensão de Nietzsche, é a arte que manifesta a validade da vida enquanto fenômeno não teleológico que se basta. A música, em Nietzsche, portanto, faz parte de um esforço destemido para uma constante afirmação da vida, para uma recorrente afirmação do valor e da alegria da vida, em detrimento do sofrimento que necessariamente lhe acompanha. “Nietzsche pensa a música como arte dionisíaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer”³⁹¹. É uma experiência, em suma, de excelsa afirmação da vida.

A música pertence ao domínio do extraordinário; a atmosfera que cria e o encantamento que permite estão relacionados ao que há de mais íntimo e mais profundo no espírito humano, algo que ultrapassa as designações rasteiras e as caracterizações conceituais. Daí a inclinação de Nietzsche à forma como Schopenhauer havia enaltecido a música como “a linguagem do sentimento e da paixão”³⁹², porque o jovem professor compreende o mundo e tudo o que a ele se refere como uma relação de consonância e dissonância. “O verdadeiro mundo é música. A música é o Inaudito. Quando a ouvimos, pertencemos ao Ser. Assim Nietzsche a vivenciava. Era tudo para ele. Não deveria cessar nunca”³⁹³. É pensando tal arte com tamanha relevância que Nietzsche acredita ter vislumbrado o que faltara aos estudiosos alemães que o precederam para atingir de fato o essencial para a compreensão da tragédia antiga: o elemento musical com a determinante centralidade. É esse elemento que conjuga a equação coro-mito-culto, fundamental para uma aproximação profícua com a verdadeira tragédia ática. No sentido da música para o homem grego é interessante considerar que “o homem nasceu num mundo repleto de sons. O trovão, amedrontando-o, tornou-se símbolo dos poderes celestiais. No ulular dos ventos percebia, ele a voz dos demônios. Os habitantes do litoral conheciam o mau ou bom humor dos deuses pelo bramir das águas. Os ecos eram oráculos e as vozes dos animais, revelações. Religião e música mantiveram-se

³⁹⁰ BARROS, Fernando de Moraes. *O Pensamento musical de Nietzsche*, p. 56-57.

³⁹¹ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 39.

³⁹² SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*, p. 232.

³⁹³ SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*, p. 13.

inseparavelmente ligadas nos antigos tempos da humanidade”³⁹⁴.

É a peculiaridade de cantar o que há no âmago do espírito humano, revelando sentimentos que são alheios à probabilidade de a palavra capturá-los, que torna a música uma arte que preenche, tanto na tragédia quanto no pensamento de Nietzsche, a lacuna da insuficiência, ocasionada pelas suspeitas em redor da possibilidade de deveras conhecer algo sobre o homem e o mundo. “A música, portanto, expressa a essência verdadeira de todas as possíveis aspirações e disposições humanas, a, por assim dizer, alma interior delas”³⁹⁵. Esse caráter de veracidade, de intensidade e creditável profundidade é o que constrói a percepção de Nietzsche acerca da importância e destaque da música entre as outras artes. Para o filósofo, portanto, “a música seria a voz da natureza, a voz da realidade interior da vida”³⁹⁶.

³⁹⁴ PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*, p. 14.

³⁹⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*, p. 234.

³⁹⁶ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 151.

CAPÍTULO IV: MORTE DA TRAGÉDIA E RENASCIMENTO DO TRÁGICO

4.1: Morte do mito e aniquilamento do coro: Eurípedes e a decadência da tragédia.

Para Nietzsche, como mostramos anteriormente, o que torna a tragédia grega uma forma de arte superior, dionisíaca, nas penas de Ésquilo e Sófocles, é a interação inexpugnável entre a música, na ode coral, e o mito, na forma plástica das imagens, que se sustenta ainda sobre a fundação do culto, já que a tragédia “era, ainda em parte, um culto”³⁹⁷.

É inegável o fato de que o momento mais rutilante desta forma artística se encontrava, já em Ésquilo, perdida para sempre, compreendendo que o próprio poeta, apontado por Nietzsche como representante destacado, fora o responsável por mudanças que desequilibraram o conflito entre Dioniso e Apolo. “Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo. A introdução de um terceiro ator e do cenário foi obra de Sófocles”³⁹⁸. Sófocles, enaltecendo o sofrimento do herói na sua postura gloriosa diante do destino triunfante, enquanto enfatiza as características dos seus personagens – destacando-os na sua humildade –, abrindo espaço para uma reflexão mais intensiva acerca deles, também foi responsável pela nova característica que a arte de Dioniso tomara.

Na sua avaliação do processo que leva à decadência da tragédia, Nietzsche não desconsidera que é em Sófocles que se deve buscar a raiz, “ele que podia jactar-se, perante Ésquilo, de fazer o correto e de fazê-lo, na verdade, por *saber* o que era correto”³⁹⁹; o que confirma a sua ideia de que já havia um socratismo – que abordaremos a seguir – antes de Sócrates: “sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo”⁴⁰⁰. Ideia que se baseia na afirmação de que os impulsos apolíneo e dionisíaco, por ele avaliados, ocupavam igual espaço no espírito do homem grego, distinguindo-se um ou outro, de tempo em tempo, através do combate⁴⁰¹.

³⁹⁷ COSTA, Lígia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*, p. 38.

³⁹⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, IV, p. 41. Ainda: “No princípio de sua criação, Ésquilo não dispunha de mais de um ator, e significou um grande progresso acrescentar um segundo. Aristóteles, na *Poética*, testifica o mérito desta inovação e afirma que reduziu a participação do coro, dando o primeiro lugar à palavra falada. Um longo percurso separava a peça coral, com alguns discursos intercalares, da maravilhosa construção trilogica da *Oréstia*. Com base nas novas descobertas, atrevemo-nos a defender com maior segurança que a continuidade de conteúdo das três tragédias representadas de nenhum modo remontava aos princípios, mas era sim a coroação do esforço de Ésquilo para estruturar a tragédia”. LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 274.

³⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 82.

⁴⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 87.

⁴⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 24.

É Sófocles, na sua irrefreada arguição acerca da condição humana, quem começa o deslocamento da cosmologia, ainda pulsante em Ésquilo pela sua ligação com Hesíodo, para a antropologia. Aos poucos se passa do *Édipo Rei* “o grande drama da vulnerabilidade da existência humana”⁴⁰², onde a glória do destino se configura sobre a maldição hereditária, colocada em curso pela *hybris* da personagem, para a *Antígona*, onde o sentimento de devoção e piedade, inspirado na luta pelas “leis eternas e imutáveis dos deuses, que nenhum ato de autoridade humana pode confundir”⁴⁰³, superam as sanções e o degredo; até o *Édipo em Colono*, a “exaltação do homem que sofreu”⁴⁰⁴, quando a miséria da condição humana é apaziguada e se apresenta de forma ardente a superioridade das forças insondáveis. Em tudo na tragédia de Sófocles o homem é a medida; ainda que os deuses se insinuem de forma onipotente e onipresente.

De Sófocles até Eurípedes há uma sofisticação dessa mudança e o alargamento irrefutável do abismo. Se deveras foram rivais, outro motivo não há senão o fato de que não há inimigo maior que aquele que se faz na nossa própria arte. O diálogo cresce para responder às indagações cada vez mais calorosas das personagens, para delinear seus sentimentos, seu caráter, os motivos por que devem ou não agir, dessa ou daquela forma. E com esse crescimento, com o destaque para tudo aquilo que é humano, o coro se desarticula, perde a sua centralidade. E com ele, a música. Há, no interior de toda essa mudança de perspectiva, uma importante luta em curso entre Apolo e Dioniso; e da supremacia do deus sol sobre o embriagante Dioniso surge a aurora de um novo tempo, enquanto ecoa o último canto do coro trágico.

O aumento e a sofisticação dos diálogos⁴⁰⁵, com o maior espaço para os atores e o destaque para a arte interpretativa representaram um decréscimo dos efeitos terrificantes que o ditirambo exercera anteriormente. A música, que cria a poesia de si⁴⁰⁶, que engendra o mito, começa a perder espaço e se antes “era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava, agora é o pensamento”⁴⁰⁷. Em relação às mudanças acentuadas que levaram da tragédia lírica até o drama Nietzsche considerou que

[...] o significado do coro em Ésquilo se modificou completamente. Ele não é mais protagonista. O que é ele então? Em Ésquilo o coro mostra uma oscilação em seu significado; em Sófocles, ganha uma posição inteiramente *nova*, tornando-se um

⁴⁰² LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 27.

⁴⁰³ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 310.

⁴⁰⁴ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 323.

⁴⁰⁵ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 333.

⁴⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 42.

⁴⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 83.

curador que não age. Ele traz tranquilidade à obra, impede o arrebatamento absoluto por meio do forte efeito dos virtuosos: não devemos, como diz Schiller, nos misturar com os temas. O elemento do pensamento, que em Ésquilo se estende sobre toda a tetralogia, em Sófocles foi direcionado para o coro. Ele *depura* o poema dramático, na medida em que separa a reflexão das personagens em ação. Nas partes lírico-musicais, o coro deveria agora baixar a voz, tornando-se mais suave, mais brando, mais doce: daí derivam os nomes *glykys* (doce, agradável, delicioso) e *mélissa* (mel), o que não se legitima de modo algum a partir dos dramas e da visão de mundo de Sófocles do que é *trágico*, que, em relação a Ésquilo e Eurípedes, é uma visão infinitamente mais áspera⁴⁰⁸.

É com Eurípedes, o mais jovem entre os três grandes trágicos áticos, que a tragédia vai atingir o seu ocaso enquanto arte e vai se sufocar no furor de sua própria crise de sentido. Nele “um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento”⁴⁰⁹, e sua tragédia que carrega consigo o estigma de um elo perdido com a estrutura que a fundamentava. Em Eurípedes, segundo o interpreta Nietzsche, convergem as crises mais latentes da sua época, encabeçadas por Sócrates e pela sofística. Na sua tragédia, a tríade mito-culto-coro é dissolvida, a música é desvalorizada em favor da palavra, o coro adquire formas caricaturadas e os deuses são, se não desacreditados, certamente legados a um canto do palco em que a sua glória e luminosidade não exercem o mesmo efeito tremendo que exerceram antes.

Como consideramos anteriormente, para Nietzsche, Dioniso era o único assunto da tragédia mais antiga, bem como por demasiado tempo foi seu único herói⁴¹⁰; com Eurípedes as máscaras deste deus deixaram de ser o vórtice em redor do qual a produção trágica se dava e um novíssimo núcleo – o personagem cotidiano – passa a representar o fomento básico para a ação. Assim como se diz que Sócrates fez a filosofia descer do céu para a terra, Eurípedes completa o deslocamento, iniciado por Sófocles, em que a força motriz da tragédia ática deixa de se concentrar na figura imponente e onipotente dos deuses, sobretudo na impiedosa ação das Moiras, e passa a valorizar de forma cabal a existência humana, seu caráter e suas ações. Por esta razão, quando começa a considerar a influência que a produção de Eurípedes exerceu sobre a tragédia, Nietzsche afirma que “a tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte”⁴¹¹.

⁴⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 85-86.

⁴⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 91.

⁴¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 66

⁴¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 69.

Um dos mais problemáticos e determinantes feitos de Eurípedes, apontados por Nietzsche, foi ter o poeta estabelecido uma nova relação com o espectador e o ter levado ao palco trágico, transformando motivos dos mais comuns em matéria-prima para a ação. Este espectador que Eurípedes privilegia, todavia, não possui a mesma envergadura que o espectador prometeico, que inspirara toda a tragédia anterior. É o espectador comum, vulgar, que nada possui de semelhante ao outro, grandioso e audaz. O poeta passa, portanto, a mostrar uma lealdade escrupulosa para com esse público e as suas condições, olhando para a natureza e mostrando, sobretudo, seus matizes malogrados. Segundo Nietzsche

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza. Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do *graeculus*, que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático⁴¹².

Essa inclinação aos modelos comuns é o que transforma Eurípedes em um ponto de referência para a nova comédia ática⁴¹³. Nas considerações de Nietzsche, o que assemelha Menandro, Filemon - os principais poetas da Comédia Nova - e Eurípedes é a utilização desse espectador comum como personagem⁴¹⁴.

[...] o que Eurípedes tem em comum com Menandro e Filemon e o que exercia sobre estes um efeito tão exemplar deixa-se condensar da maneira mais breve possível na fórmula de que eles tinham trazido o espectador para o palco. Antes de Eurípedes havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se

⁴¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 71.

⁴¹³ A nota de Jacó Guinsburg na sua tradução de “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música” oferece informações importantes sobre esse assunto. Nesse sentido, é interessante reproduzi-la aqui: “A evolução do gênero cômico, entre os gregos, é dividida, em termos da produção dramática, em três fases consecutivas, a saber, a Comédia Antiga, cujo nome exponencial é Aristófanes (448-380 a. C.), a Comédia Intermediária, representada por Antífanos e Aléxis, e a Comédia Nova. Esta começou a prevalecer por volta de 336 a. C.; seus traços característicos encontram-se na representação da vida contemporânea por meio de pessoas imaginárias dela extraídas, no desenvolvimento do enredo e das personagens, na substituição do lance de espírito pelo humor e na introdução temática do amor romântico. Assemelha-se à tragédia de Eurípedes (o *Íon*, por exemplo) mais do que à comédia de Aristófanes. Do coro, só resta um bando de músicos e dançarinos cujas apresentações pontuam os intervalos da peça. A Comédia Nova é de fato um progenitor óbvio do drama moderno. Mas o seu padrão moral é surpreendentemente baixo... Filemon e Menandro foram os principais poetas da Comédia Nova. O primeiro (c. 366-263 a. C.) nasceu em Soloi, na Cilícia, mas veio jovem para Atenas. Algumas de suas peças, das quais nenhuma se preservou, foram utilizadas por Plauto... Menandro (c. 342-292 a. C.) tornou-se o mais famoso autor da Comédia Nova. Escreveu mais de cem peças. Subsistem apenas fragmentos maiores ou menores desse comediógrafo, somando perto de 5500 versos de diferentes textos, sendo que somente *O discóbolo* se aproxima da íntegra (*The Oxford companion to classical literature* e *The Oxford companion to the theatre*). Nota do tradutor: NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 148.

⁴¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 72-73.

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 Eurípedes 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. O traje de gala tornava-se de certa maneira mais transparente, a máscara tornava-se meia máscara: as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência⁴¹⁵.

Eurípedes conduz o espectador ao palco substituindo o homem heroico visto até então, como o “Odisseu, o heleno típico da arte antiga”, pelas figuras medíocres do cotidiano, “o escravo doméstico, bonachão e espertalhão”⁴¹⁶. Eles eram desprovidos, certamente, daquela atmosfera maravilhosa com a qual Ésquilo e Sófocles cercaram Orestes e Édipo. Exploram, portanto, exatamente aquilo que a grande tragédia preferira ignorar: “... o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza”⁴¹⁷.

Ter herdado da tragédia as características de seu período de crise explicaria a opção da nova comédia pela figura de Eurípedes, em detrimento dos dois outros trágicos. Esse Eurípedes, segundo a interpretação da comédia aristofânica⁴¹⁸, com o ter dado voz ao espectador simplório, ressaltando a sua forma de pensar e agir, acreditava ter beneficiado com o dom da palavra, do saber falar – propriamente argumentar, no sentido sofisticado do termo – aqueles que outrora não tinham voz ou qualquer direito de expressão sob o jugo de uma arte que falava a língua do maravilhoso, aparentemente sem se importar com a inteligibilidade do que estava no palco. É dessa justificativa que se poderia retirar o argumento para defender Eurípedes na querela aristofânica⁴¹⁹ contra Ésquilo. A tragédia euripídiana teria maior relevância, seria, portanto, mais completa, por outorgar ao povo a capacidade de observar, discutir e tirar satisfações; de modo que assim, dando o poder de observação e discernimento, Eurípedes pretendia ter contribuído para a formação do povo. Fazendo do espectador vulgar o

⁴¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 72-73.

⁴¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 71.

⁴¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 71.

⁴¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 71.

⁴¹⁹ Na comédia “As Rãs”, Aristófanes apresenta uma Atenas desprovida de poetas trágicos. Coloca Dioniso no palco e o conduz até o Hades para resgatar Eurípedes. No Hades, entretanto, Dioniso encontra também Ésquilo e a partir daí ocorre uma disputa entre Ésquilo e Eurípedes a fim de saber qual deles seria o melhor trágico e qual deles deveria ser resgatado pelo deus do teatro. ARISTÓFANES. *As Rãs*. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 71; *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 80.

assunto da ação trágica, havia uma multidão preparada para o advento da nova comédia, que sucederia Eurípedes, no mais das vezes caricaturando-os. Com tais eventualidades há o abandono progressivo da crença na imortalidade. As divindades foram paulatinamente substituídas pela leviandade, o capricho e o cotidiano; é o que Nietzsche identifica quando afirma que, a partir de Eurípedes passa a predominar a classe e o caráter do escravo⁴²⁰.

O instante, o chiste, a irreflexão, o capricho são suas deidades supremas; o quinto estado, o do escravo ou, pelo menos, a sua mentalidade, chega agora ao poder; e se em geral ainda se pode falar em “serenojovialidade grega”, trata-se da serenojovialidade do escravo, que não sabe responsabilizar-se por nada de grave, nem aspirar a nada de grande nem valorizar nada do passado e do futuro mais do que do presente⁴²¹.

É assim que a antiga alegria grega, com a qual o sátiro se diverte no cortejo dionisíaco e com a qual Prometeu e Édipo erguem a face após o longo e terrível martírio, é substituída por uma nova alegria, baseada no ridículo que se homizia no homem comum, vulgar e ridículo, a mesma alegria rasteira e efêmera que só agrada ao que é hodierno e que é inapta às ambições difíceis e elevadas. Nietzsche, que acerca do cristianismo mantivera um silêncio impetuoso em quase todo o livro, aponta para a reação, nos primeiros séculos do cristianismo, a essa metamorfose do ideal grego, gerada e nutrida pela pena de Eurípedes⁴²².

Essa aparência da “serenojovialidade grega” foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos do cristianismo: a elas, essa fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhe não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã. E cabe atribuir à sua influência o fato de a visão da antiguidade grega subsistente durante séculos reter com tenacidade quase invencível aquela cor rosada da serenojovialidade – como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu nascimento da tragédia, com os seus mistérios, com o seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época, as quais no entanto – cada uma por si – não podem explicar-se de modo algum como se brotadas do solo de uma tal serenojovialidade e de um tal prazer de viver senil e de natureza servil, apontando para uma consideração do mundo inteiramente outra como seu fundamento da existência⁴²³.

As escolhas de Eurípedes e os caminhos que a sua tragédia trilhou não apenas marcaram o início de um drama diferente do que fora visto até então como, também, lançaram

⁴²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 72.

⁴²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p.72.

⁴²² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 72.

⁴²³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 72-73.

certa obscuridade acerca das obras que lhe precederam. Levar ao palco personagens cotidianos, minimizar a ação do coro e tratar com liberalidade o mito fez com que as peças de Eurípedes ganhassem uma atmosfera toda nova, que, em certa medida, refletiam as condições do pensamento grego e as perspectivas para as quais apontava. Após esse teatro guiado pelo pensamento, o instinto, que Nietzsche destacara em *Ésquilo*⁴²⁴, já não possui a mesma relevância.

A severa reserva que Nietzsche manifesta para com Eurípedes se baseia na desconfiança de que o estratagema da utilização do espectador como assunto tinha como ponto de referência não a verídica inclinação do poeta aos homens comuns, mas a sua pretensa superioridade em relação a eles. “... nenhum artista grego, no curso de uma longa vida, tratou o seu público com maior audácia e autossuficiência do que precisamente Eurípedes”⁴²⁵.

Eurípedes aparece ao jovem Nietzsche não inteiramente como um poeta, mas como pensador⁴²⁶; sendo a sua produtividade artística originada secundariamente em relação ao seu poder crítico. “Dele se poderia dizer que a extraordinária abundância de seu talento crítico [...] se não gerou, pelo menos fecundou continuamente um produtivo impulso artístico”⁴²⁷. Investido, portanto, nessa atmosfera crítica, Eurípedes foi ao teatro ático para tentar compreender seus antecessores e deparou-se com algo que não podia compreender, algo com o que a sua criatividade racionalista/racionalizante não podia coadunar.

Nas tragédias de *Ésquilo* e *Sófocles* se ergue um mundo repleto do maravilhoso, profundamente inspirado nos mistérios insondáveis, carregando consigo algo de incomensurável, que a tudo escapa e que tudo abarca. Há algo de oculto, nas personagens do teatro que precedera Eurípedes, algo que a sua mente sofisticada, seu esquematismo filosófico não pode apreender. A escuridão que percebe cobrir essas enigmáticas figuras assemelha-se à obscuridade que envolve a construção do drama primitivo, o êxtase do ditirambo e a magia enervante do coro de sátiros.

Eurípedes, tão escravo de seu tempo como *Ésquilo* e *Sófocles* o foram, cada qual deles vergados sob as emergências e atribuições de sua época, impossibilitado de dançar com Dioniso sobre o abismo, faz da sua capacidade crítica sua arma e questionou as aparentes falhas de seus antecessores. Na impossibilidade de compartilhar dos mistérios, na impossibilidade sentir a música dionisíaca, Eurípedes critica, nos trágicos que o antecedem, a

⁴²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 83.

⁴²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 73.

⁴²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 91.

⁴²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 74.

irregularidade na distribuição da felicidade e da justiça, as soluções apontadas para as questões de fundo ético e as formas de tratamento do mito⁴²⁸. A razão aparece como fator distintivo para a poesia do último grande trágico e é através do seu uso que ele pretendia uma tragédia que se diferenciava daquelas que lhe antecederam.

Das inovações empreendidas por Eurípedes a forma como construiu seus prólogos chama particularmente a atenção de Nietzsche, para quem esse prólogo apareceria como produto de um “penetrante processo crítico”⁴²⁹. Nos seus prólogos Eurípedes não teme apresentar as suas personagens de uma forma imediata, permitindo que as mesmas entreguem aos espectadores informações cruciais sobre o desenrolar da ação. O interesse do poeta ultrapassa a tensão possível pelo desenrolar dos fatos no palco. Para Eurípedes, segundo Nietzsche, “o efeito da tragédia jamais repousava sobre a tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio. Tudo predisponha para o *pathos* e não para a ação, e aquilo que não predisponha ao *pathos* era considerado reprovável”⁴³⁰.

Um primeiro exemplo destas inovações aparece na tragédia *Alceste*, apontada por especialistas como a mais antiga das peças que chegaram até a contemporaneidade e a única anterior à guerra do Peloponeso⁴³¹. Albin Lesky, na sua *História da Literatura Grega*, chamou atenção para o fato de que, devido às hipóteses erigidas em redor das interpretações para esta tragédia, ela muito provavelmente seria a quarta parte de uma tetralogia, “o que quer dizer que ocupava o lugar onde estamos acostumados a encontrar uma peça satírica”⁴³². Todavia, é possível perceber que esse caráter de aparente subversão da ordem das partes da composição não é um caso isolado. Espanta que, em lugar de uma peça satírica, Eurípedes tenha deixado uma tragédia com desfecho favorável, mas, talvez a ideia do poeta se encaminhasse para muito além das mudanças de ordem e da inovação do final feliz.

Eurípedes, em *Alceste*, não muda apenas a ordem da tetralogia; muda a apoteose da tragédia e a própria estrutura principal do mito. Cômico de que anteriormente Frínico⁴³³ também tratara do tema, o poeta introduz no drama um fator novo que, sem dessacralizar o mito, investe-o de uma aparência toda nova.

⁴²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 75.

⁴²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 78.

⁴³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 79.

⁴³¹ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 394.

⁴³² LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 394.

⁴³³ Frínico: viveu provavelmente entre os séculos VI e V a. C., e é considerado um dos criadores da tragédia. Foi o maior poeta trágico anterior a Ésquilo.

Alceste é a heroína da tragédia, aquela que aceita se sacrificar em lugar do marido Admeto. Essencialmente trata-se de um mito de sacrifício, onde uma pessoa assume a responsabilidade interina por se imolar em benefício de outrem. Dos conflitos aí presentes há destaque para a opção incorruptível da mulher amante que escolhe a morte em favor do marido e a luta entre o homem e a insaciável impiedade da morte. Este contraste está figurativamente sugerido no início da peça com as presenças de Apolo e Thanatos. Ao que parece, esse jogo de luz e sombra, claridade e escuridão, é o ponto de partida da tragédia.

Alceste se oferece em sacrifício pelo prolongamento dos dias do marido enquanto este aceita resignadamente o oferecimento da esposa. Aqui podemos esclarecer o fator introduzido pelo poeta. No mito original, o tempo que separa o casamento de Admeto e Alceste do sacrifício da heroína é reduzido. Inovadoramente, Eurípedes alonga o tempo entre a declaração da promessa e a sua consumação. Notadamente o poeta não assume semelhante posição impensadamente. Trata-se de um artifício introduzido por ele para alargar o seu campo de trabalho, sem com isso modificar de forma determinante a estrutura convencional do mito que manipula. Este artifício tem por objetivo a possibilidade de, munido de argúcia e profícua destreza, penetrar profunda e incansavelmente no cerne mais íntimo dos pensamentos e dos sentimentos humanos.

O desejo de Alceste é cumprido e Thanatos sai vencedor. Seguidamente à morte de Alceste, recebe Admeto em sua residência a visita de Hércules, que peregrina guiado por suas aventuras. Dá-se, nesse momento, um daqueles episódios de extraordinária força e imponência do caráter grego. Admeto, para poder acolher de forma afável o seu visitante, oculta-lhe a morte da esposa e o seu sofrimento, colocando os seus deveres para com a hospitalidade acima da própria dor. Certamente esse episódio diz algo sobre o caráter de Admeto e responde, desde aqui, algumas das questões que surgem diante da promessa da esposa e da resignada aceitação do marido diante do sacrifício.

A cena que envolve as preparações do cortejo fúnebre traz outro elemento interessante da poesia de Eurípedes. Há uma disputa entre Admeto e o pai, Feres, acerca do episódio da morte de Alceste, que deixa muito óbvia a influência exercida pela sofística no pensamento do poeta. Nos discursos proferidos durante esta disputa sobressai o interesse pelo valor da vida, já que antes Feres recusara-se a sacrificar-se pelo filho e é censurado por isso. O interessante a notar é a forma como o poeta transformou o mito do sacrifício em uma profunda discussão acerca do caráter, fazendo com que a aceitação de Admeto termine por lhe imputar um sentimento de egoísmo que não lhe é próprio.

É preciso considerar que, apesar das referências incisivas que Nietzsche a Eurípedes “*como pensador*”⁴³⁴, este não aderira de fato a nenhuma corrente de pensamento. Sendo assim, no ponto em que a discussão sobre o caráter do homem é a questão central do poeta, é importante refletir sobre a sua relação com a sofística e com as inquietações de seu tempo:

Uma luta incessante, uma busca apaixonada percorre a obra do poeta, e precisamente no fato de que para ele a tradição perde o valor quando se trata de enfrentar uma nova questão, e de que muitas vezes em suas cavilações, em lugar de um claro conhecimento, se lhe evidenciam os aspectos contraditórios das coisas, é ele na verdade discípulo dos sofistas, sem que por isso seja mero divulgador de seus ensinamentos. No homem, e só no homem, foi que eles situaram todo o conhecimento e toda a decisão. No seu mundo, afora o sentir e pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo. Os deuses, se é que existem de alguma forma e em algum lugar, são despojados dessa função determinante⁴³⁵.

Se considerarmos que apenas egoísmo não explica a atitude de Admeto, avançamos alguns passos na compreensão do contraste inicial entre Apolo e Thanatos. Mais acertada que a hipótese de um ego geometricamente grande é a de um homem amedrontado, talvez acovardado diante de um tão grande desafio como o pode ser a morte. Sabemos que “Thanatos não tem um mito propriamente seu” e que é, do ponto de vista simbólico, “o aspecto perecível e destruidor da vida”⁴³⁶. Assim, não é precipitado considerar que Admeto represente, no duelo entre Apolo e Thanatos, o apego ardoroso à vida e o medo da escuridão e do desconhecido, enquanto Alceste, de outra forma, manifesta a serenidade acerca do que é perecível, principalmente pela certeza dos seus atos.

Enquanto se fazia o cortejo de Alceste, em casa de Admeto o seu hóspede gozava alegremente as prerrogativas da hospedagem, quando um dos criados informa-o dos fatos verídicos. Dá-se, a partir daí a gratidão pela atitude honrada de Admeto, que não fora planejada e que muda o rumo dos fatos. Hércules, de todo modo consternado pelo tratamento gentilíssimo do dono da casa, resolve ir disputar com Thanatos a sua presa mais recente. A vitória pende em favor do herói e antes de devolver Alceste, Hércules põe à prova a fidelidade do marido fazendo com que a esposa passe por estrangeira. Superado com sucesso o teste, o casal se reúne e a partir de então iniciam nova vida.

⁴³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 74.

⁴³⁵ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 163.

⁴³⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*, p. 226.

Portanto, é possível considerar que “*Alceste* nos coloca o problema fundamental da tragédia de Eurípedes. Não é necessário insistir muito no fato de os deuses já não significarem o mesmo que em Ésquilo e no Sófocles dos *Dramas de Édipo*. Os homens, com as suas misérias e temores, as suas esperanças e projetos, ocupam o centro da tragédia”⁴³⁷.

O que há de inovador na tragédia de Eurípedes, nesse caso, é a máxima intensificação do sentimento da personagem. Alceste prometera sacrificar-se por Admeto e, na tragédia eurípidiana este sacrifício não é imediato porque do tempo decorrido após a promessa é que se percebe a nobreza do caráter de Alceste. Estrategicamente, Eurípedes concede a Alceste todo o sentido da vida, a felicidade plena no casamento consumado e a maternidade. O que em um primeiro momento parece estranho na pena de um trágico, na verdade não o é. Quando prometeu o seu próprio sacrifício, Alceste sacrificara-se por algo que não vivera completamente; talvez um amor que não levara até o ponto mais elevado, que não amadurecera e que não frutificara. Fica evidente que o sacrifício imediato não seria, de forma nenhuma, o mais pleno porque ela não ofereceria tudo o que poderia. Mais dramático do que despedir-se da vida sem conhecê-la profundamente, seria amá-la intensamente e ter com ela toda a sorte de ricas relações para só então abdicar da luz dos vivos.

A atitude de Alceste denota uma consciência plena da renúncia que fazia; antes, mesmo não sendo um ato menor, não teria a mesma intensidade. Eurípedes certamente queria fazer abundar a vida em redor dela para só então leva-la a abdicar de tudo. É o caso de ter de fato algo importante para abandonar em favor de algo ainda maior. Com esse artifício construiu uma cena trágica radicalmente alheia à cena anterior. Em seus antecessores, a *Moira* e *Ate*, como representantes da fúria divina contra a *hybris*, cerceavam os heróis de todas as formas, transformando em abismo todos os seus caminhos. O que torna Alceste um ícone da tragédia de Eurípedes, e que a confronta com todas as personagens da tragédia anterior, é o fato de que ela tem plena consciência da escolha que fizera e se porta, não como uma vítima, mas como quem escolheu seu próprio caminho. Em Ésquilo tal conjuntura é impensável; em Sófocles, apesar da valorização do sentimento humano, ainda há demasiados resquícios do temor divino para tal feito.

Única peça anterior ao conflito do Peloponeso, Alceste já possui algumas características fundamentais da produção de Eurípedes. Jacqueline de Romilly aponta como características marcantes o patético e o realismo⁴³⁸ e, por estas mesmas características, é possível atingir o mais vertiginoso ponto dos estudos sobre o poeta, a psicologia. Em toda

⁴³⁷ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 395.

⁴³⁸ ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos da Literatura Grega*, p. 310.

Alceste fica suficientemente claro que todas as atenções se voltam para o homem e, mais especificamente, para a construção de caracteres individuais, tendo o poeta trágico dado muita ênfase ao sentimento das personagens e suas reverberações. É nesse sentido que “seria preciso levar em conta uma evolução que, desde Ésquilo até Eurípedes, tende a ‘psicologizar’” a tragédia, a sublinhar os sentimentos do protagonista. Em Ésquilo, “a ação trágica compromete as forças superiores do homem; e, diante dessas forças, os caracteres individuais se apagam, parecem secundários. Ao contrário, para Eurípedes toda atenção se volta a esses caracteres individuais”⁴³⁹. E acrescenta:

Essas diferenças de tom devem ser notadas. Parece-nos, entretanto que, ao longo de todo o século V, a tragédia ática apresenta da ação humana um modelo característico que propriamente lhe pertence e que a define como gênero literário específico. Enquanto permanece vivo o veio trágico, esse modelo conserva no essencial os mesmos traços. Nesse sentido, a tragédia corresponde a um estado particular de elaboração das categorias da ação e do agente. Marca uma etapa e como que uma virada na história dos avanços do homem grego antigo na direção da vontade⁴⁴⁰.

É razoável considerar que o que se pode definir como sendo um processo de psicologização é o esforço de Eurípedes em deslocar o eixo da tragédia das grandes forças cósmicas que imperavam sobre a existência para a mente, o julgamento, o sentimento e as ações consequentes, pura e estreitamente humanas. Partindo de Ésquilo, ocorreu um aumento acentuado e irreversível do interesse que o homem, enquanto agente do mundo, era capaz de despertar. Sófocles, anteriormente a Eurípedes, já apontava para o público a importância do pensamento e do sentimento dos homens. Dessas diferenças podemos assinalar que, “enquanto em Sófocles se trata sempre da totalidade de um caráter, frequentemente Eurípedes parece explorar até o mais ínfimo pormenor o sentimento de uma personagem determinada numa determinada cena”⁴⁴¹. Esse processo deveu-se, certamente, à complexificação da cena e dos motivos da tragédia. Quando o trágico era fruto imediato do conflito entre *hybris* e *Moirá*, dando largo respaldo ao poder divino, o sentimento e o pensamento dos personagens estavam indissoluvelmente ligados à ação norteadas pela desmedida e pelo castigo dos deuses. A tragédia ática pode ser descrita pela colisão entre mundo humano e mundo divino: em Ésquilo a esfera do divino é mais importante que a do humano e absorve toda a ação; em Sófocles aumenta o interesse pela ação do homem, mas o poder divino ainda é o principal eixo de

⁴³⁹ VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, p. 50.

⁴⁴⁰ VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, p. 50.

⁴⁴¹ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 396-397.

fomento do conflito. Apenas em Eurípedes ocorre um deslocamento definitivo em direção ao humano. O que não quer dizer que o poeta tenha renegado os deuses ou subtraído terminantemente os seus poderes⁴⁴².

A questão, doravante, é apreender de forma lúcida o divino no pensamento do poeta. Em *Medéia*, alguns pontos suscitados na nova perspectiva inaugurada por Eurípedes ficam explícitos. O poeta se inspirou nos mitos que cerceiam o ciclo heroico dos Argonautas. Segundo a descendência do herói tessálico Jasão, seu sangue o remete ao poderoso titã Prometeu. Este gerou Deucalião e seu irmão Epimeteu, junto com Pandora, gerou Pirra. De Pirra e Deucalião nascera Heleno, que teve Éolo como filho. Por sua vez Éolo gerou Salmoneu e este a Tiro que, com Creteu, gerou Esão e Feres. Enquanto Feres engendrou Admeto, Esão engendrou Jasão. O mito em redor do desterro do herói, sua criação por Quíron, os desafios do regresso e a conquista dos almeçados objetivos é semelhante a todos os outros heróis. Para recuperar o reino de Iolcos das mãos de Pélias, meio irmão de Esão, Jasão sai à caça do velocino de ouro. A expedição dos argonautas é a narrativa de uma busca fantástica por um objeto que poderia devolver ao seu caçador algo de ainda mais valioso que lhe fora tirado⁴⁴³.

O velocino estava na corte de Etes, na Cólquida. Apesar de não se ter recusado dar o velocino ao viajante, Etes estipulou provas ao herói. Para vencer a segunda delas, a sementeira dos dentes do dragão de Ares, Jasão contou com a ajuda de Medéia, filha do rei Etes, tomada de amores pelo herói. A ajuda de Medéia, à partir de então, se torna necessária ao sucesso de Jasão. São os encantamentos de Medéia que permitem aos argonautas o retorno a Iolcos. É interessante observar que traços particulares da personalidade de Medéia já estão inquestionavelmente presentes na narrativa básica do mito. A sua desmensurada paixão por Jasão faz com que ajude, em detrimento dos interesses do próprio pai e, mais surpreendente,

⁴⁴² [...] brota também para Eurípedes a crítica das figuras transmitidas pela fé, sem que por isso, no entanto, chegue à negação ateuista dos poderes superiores. Estes existem e, inescrutáveis ao conhecimento humano, tecem destinos, mas ainda assim, para Eurípedes, inteiramente dentro do espírito da sofística, o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem. As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmo ético, e justamente aí é que entra no maior contraste concebível, face a Ésquilo. Se para este o destino humano era apenas o cenário da preservação paradigmática de uma ordem superior, para Eurípedes esse destino, em dramas como *Medéia* e *Hipólito*, nasce do próprio homem, do poder de suas paixões, ao qual já não recebe mais, no sentido esquiliano, a ajuda de um deus, que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento. Mas onde quer que, como em algumas das peças posteriores, da classe de *Helena*, o destino humano surge em sua dependência de forças extra-humanas, a direção metódica dos antigos deuses é substituída crescentemente pelo poder do acaso, mais tarde denominado *tyche*. Este, a fortuna, mistura a sorte humana e produz aqueles jogos variegados que encontram sua continuação em outro gênero, na comédia de um Menandro. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, p. 163-164.

⁴⁴³ GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*, p. 66.

fugindo com seu amado, Medéia não hesita em levar consigo o irmão Apsirtos, que assassina impiedosamente e espalha seus membros pelo mar para atrasar a perseguição paterna.

Eurípedes trabalhara com um fragmento destacado do mito de Jasão e Medéia. Depois de voltar a Iolcos com a missão cumprida, a trajetória do herói é reiniciada, desta vez com um crime. Medéia decidiu se vingar de Pélias e para isso convence suas filhas de que, através de um encanto, o poderia rejuvenescer. Convencidas de que Medéia deveras as poderia auxiliar, despedaçaram o corpo do pai e o fizeram ferver. Com este crime Jasão e Medéia acabaram banidos de Iolcos, indo parar em Corinto. Segue-se um período de vida muito provavelmente equilibrado, com o casamento das personagens e a chegada dos rebentos. Todavia, acontece que o rei de Corinto desejava casar sua filha com o herói, despertando o ciúme de Medéia. Inicialmente ela finge consentir que se faça o casamento, mas, na verdade, perder Jasão era algo inimaginável. Aparentemente muito doura na arte do convencimento e da perfídia, Medéia presenteia a pretendente de Jasão com um vestido embebido em venenos, que queimou a princesa e todo seu palácio. Ainda não satisfeita, Medéia quis vingar-se de Jasão e acaba por matar os filhos que lhe dera. Não há um castigo imediato ou demonstrações lacrimosas de evidente dor ou remorso. Em um carro voador, ela foge e no fim da vida volta à Cólquida para restituir o reino de Etes, usurpado por Perses, seu irmão.

Apesar de o mito ter entrado em um irreversível processo de descrédito com a ascensão do pensamento filosófico, não se pode duvidar de que este, como tradição, se perpetuou para muito além das pressões exercidas pela instauração de um modo racional de avaliar o mundo. Um poeta, ao trabalhar com determinado mito, manipula-o dentro dos padrões da obra de arte, apresentando uma variação. É o que fica evidente na apropriação que os três trágicos fazem do mito. Ésquilo, na sua poesia, ainda que se tenha mantido fiel à religiosidade instituída, manipulou também o mito de forma a inserir na sua produção apenas o que imaginava salutar para a representação da justiça como apogeu do reino de Zeus. Assim, “o dever do poeta, diz Ésquilo a respeito do mito de Fedra, é ocultar o vício, não propagá-lo e trazê-lo à cena. Com efeito, se para as crianças o educador modelo é o professor, para os jovens sempre o são os poetas. Temos o dever imperioso de dizer somente coisas honestas”⁴⁴⁴.

Eurípedes faz um tipo de utilização do mito para o qual devemos dar larga atenção. É preciso lembrar que em *Alceste* há um estratagema do poeta que lhe permite aprofundar o seu campo de trabalho sem alterar a integridade do mito. Isso acontece com o aumento do tempo

⁴⁴⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: origem e evolução*, p. 46.

que separa a promessa da sua consumação. Em *Medéia* há, também, uma utilização muito interessante. A ação que formará o corpo da tragédia se dá na última parte do mito, no momento em que a personagem foi abandonada por Jasão, o que lhe permite, como em *Alceste*, trabalhar todo o sentimento que se manifesta na mulher apaixonada que é abandonada pelo pai de seus filhos.

Na *Oréstia*, de Ésquilo, nos deparamos com o sofrimento de Orestes para cumprir os desígnios divinos e vingar o pai com a morte da mãe. No *Édipo Rei*, de Sófocles, vemo-nos diante do horror de um filho que se reconhece assassino do próprio pai, amante da própria mãe e por isso continuador e propagador de uma anátema. Em *Medéia*, de Eurípedes, surpreendemo-nos diante de um aspecto inédito, interessante e de suma importância: Medéia é motivada pela paixão.

Se outrora pesou o desígnio da *Moira*, agora importava a força de um sentimento essencialmente humano; toda a tragédia está alicerçada na flutuação dos sentimentos mais íntimos de Medéia e o agravante para seus crimes talvez não seja a brutalidade com que os executa, mas, diferentemente, a minuciosidade com que os planeja. Em *Édipo* há uma nebulosa credulidade para com o seu próprio ato. Ao que parece o herói encarna, em certo sentido, a ideia aristotélica segundo a qual não cometera o mal por livre arbítrio mas, alhures, malgrado seu. No caso da heroína Medéia, ela possui plena consciência do que faz e o faz premeditadamente. Ao dar aos filhos o presente para a filha de Creonte, ela sabia que estariam, desde que cumprido o pedido, perdidos. Ainda assim, ela o fez. Com este seu ato todo o plano estava potencialmente realizado. A pretendente de Jasão morreria envenenada e o envolvimento dos filhos, já que fê-lo seu cúmplice, dava-lhe um motivo para o crime seguinte. Jasão perderia a esposa prometida e, igualmente, os filhos. O assassinato dos filhos, por ser um crime execrável, poderia transformar Medéia em um monstro de egoísmo e impiedade. Todavia, e nisso consiste a riqueza do trabalho de Eurípedes, o crime que ceifa brutalmente a vida dos filhos de Jasão não é levado a efeito sem que a mãe hesite e sofra. Medéia sofre e este seu sofrimento é o eco de algumas das páginas mais sublimes de toda a literatura grega.

Não conhecemos outra tragédia grega, com exceção do *Hipólito*, que esteja a tal ponto agitada pelos poderes que surgem da alma humana para realizar atos demoníacos. Nesta, mais que em nenhuma outra tragédia, Eurípedes, por meio do monólogo, desvenda a alma como cenário de forças antagônicas. Isto acontece em três discursos sobre os quais se pode falar duma atitude monológica apesar duma ocasional referência ao coro, pois não lhe interessa tanto comunicar alguma coisa, como revelar o próprio pensamento e a própria luta. O segundo destes três

episódios está repleto da mais profunda emoção e não tem paralelo na tragédia grega. Quatro vezes muda de direção a vontade de Medéia: o atroz desejo de vingança, o amor aos filhos, a consciência da catástrofe segura no palácio e as suas conseqüências, entrechocam-se no campo de batalha desta alma. Triunfa a convicção de que, e todos os casos, os filhos estão perdidos, mas nas palavras finais, Medéia põe a descoberto os poderes que, no choque entre si, originam o conflito: o coração ardente e o pensamento reflexivo, cuja derrota equivale às maiores desgraças para o homem⁴⁴⁵.

Durante toda a tragédia, o poeta parece ter se esforçado para que o conflito na alma de Medéia passasse a ser também o conflito dos seus espectadores. Eurípedes queria fazer do teatro em gigantesco espelho que refletisse a alma dos homens e é nesse sentido que a sua obra acompanha o itinerário intelectual de Sócrates, o pensador da ágora grega. Entretanto, se o seu efeito lógico-discursivo coaduna com a sofística e com o bastião da filosofia de Sócrates, ironicamente o término da ação é espantoso. Após demover a empatia dos espectadores, retratando com tanta perspicácia os conflitos na alma de Medéia, Eurípedes a retira do palco em um carro voador, carro de Hélio, seu antepassado, e de sobre ele institui o culto aos seus filhos. Era o recurso do *Deus ex Machina*, que marca a obra de Eurípedes de forma singular, principalmente porque dissolve toda a simpatia conquistada do público. Nesse sentido, Nietzsche parece iminentemente correto ao afirmar que Eurípedes “sentia-se muito acima da massa” e tinha maior respeito por si mesmo, enquanto pensador⁴⁴⁶. “O caso é típico, pois com suma frequência os dramas de Eurípedes, depois de elaborar o tema com toda a liberdade, voltam a vincular-se, no final, com os cultos existentes, como se o único objetivo tivesse sido o de explicar a origem destes”⁴⁴⁷.

Percebe-se que a sua utilização da pintura da paixão mais fremente, consolidada em um profundo realismo, abre-lhe um leque de possibilidades, sendo que, indiscutivelmente, o poeta insiste na fraqueza do homem. A lupa que a pena de Eurípedes erige sobre o homem revela nas máscaras do teatro ático algumas das maiores preocupações do homem acerca de si mesmo e, uma vez maximizados os sentimentos humanos, ou ainda mais explicitamente, uma vez descido o teatro para o meio dos homens, e cada vez mais para o seu interior, a tragédia não mais poderia ser a mesma.

Segundo Nietzsche, a tragédia de Eurípedes subtraiu o componente dionisíaco que antes proporcionara ao gênero o seu ponto de máximo êxito. “Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre

⁴⁴⁵ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 399.

⁴⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 74.

⁴⁴⁷ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, p. 400.

uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíaca – tal é a tendência de Eurípedes que agora se nos revela em luz meridiana”⁴⁴⁸. A preocupação do poeta com as inquietações da alma humana, o exame meticuloso que faz dos motivos envoltos nos desejos e ações de seus heróis, a tendência ao racionalismo e à justiça poética acompanhavam as tendências de sua época, uma época que observava o mito com suma reserva e que iniciava uma crítica ácida à religião instituída. Como promotor da decadência de um gênero, para o qual também ofereceu uma contribuição representativa, o fato é que Eurípedes está em um vértice, entre o ensombramento da religião antiga e seus desdobramentos e as primeiras horas de luminosidade de uma época que privilegiara o bom, o belo e o verdadeiro sob o culto da clareza e do pensamento racional.

Com Eurípedes há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípedes, que de início, como Sócrates, volta-se contra a simpatia popular e, no final, a conquista. A tragédia de Eurípedes 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 Ésquilo⁴⁴⁹.

4.2: Socratismo estético e a tragédia sem música.

Eurípedes, como Prometeu e Édipo no palco trágico, também usaria uma máscara, mas não a dionisíaca nem apolínea: “... a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates”⁴⁵⁰. Sócrates é o responsável por concentrar as características que, unidas, deram fim à tragédia ática e ao pensamento trágico. “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”⁴⁵¹. É por esse “conflito insolúvel”, entre o dionisíaco e o socrático que, segundo Nietzsche, a tragédia morreu tragicamente, por suicídio. “A Tragédia sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs

⁴⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 76.

⁴⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 91.

⁴⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 76.

⁴⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 76-77.

mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte”⁴⁵².

A pena de Eurípedes, assim como mostramos anteriormente, já não seguiria a mesma diretriz que as penas de Ésquilo e Sófocles, porque cerceia o seu pensamento e a feitura de sua arte ao que Nietzsche identifica como sendo o “*socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’”⁴⁵³. Armado com esse novo cânone, Eurípedes reestrutura o palco trágico e sua ambição por clareza e verdade ultrapassa de muitas formas o desejo ardoroso de Ésquilo pela justiça e a busca de Sófocles pela apreensão da *hybris* humana.

Para solidificar a estreita afinidade entre o filósofo e o poeta, Nietzsche acrescenta que Sócrates, como adversário da arte trágica, jamais frequentava as representações da tragédia, salvo para assistir as peças de Eurípedes. Certamente porque nelas o êxtase da música fora rebaixado, o coro perdera o destaque que a origem lírica da tragédia lhe garantira e o mito fora caricaturado, perdendo de forma definitiva a atmosfera de sacralidade que sustentara até então.

A sabedoria atribuída a Sócrates pelo oráculo, sabedoria que alinha, segundo Nietzsche, Sófocles e Eurípedes⁴⁵⁴, reside na asserção de que nada sabe, significando que a confissão da peremptória ignorância é o princípio da verdadeira possibilidade de se conhecer. É justamente esse otimismo socrático em relação ao conhecimento que incomoda o jovem Nietzsche. “Aqui o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*: como em Eurípedes, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas”⁴⁵⁵.

O esquematismo lógico de Sócrates, assim como o foi com Eurípedes, é uma tendência apolínea fortemente elaborada e perfeitamente endossada pela juventude ateniense, sufocando o dionisíaco ao afeiçoar-se com o naturalismo. A figura de Sócrates, como herói dialético que abomina a cena trágica e o furor do dionisíaco, se assemelha à figura emblemática do herói de Eurípedes, que está sempre a manipular a defesa de suas ações com

⁴⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 69-70.

⁴⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 78.

⁴⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 82.

⁴⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 86.

contra razões e, com isso, não acessa a dimensão do sofrimento conjunto⁴⁵⁶ como resquício do Uno-primordial nem é capaz de permitir que flua o legítimo instinto da natureza, para o qual, certamente, o estreitamento lógico e o esquematismo racionalista do mundo é uma estagnação.

Nietzsche assinala que o fim da tragédia, mais precisamente, seu suicídio, se dá na expressão do otimismo socrático, esboçado em máximas que elevam a inteligência como uma virtude e a felicidade como consequência desta. Como a cicuta servida à antiga tragédia, Eurípedes assume tal otimismo e o manifesta na sua cena, assumindo a asserção do socratismo segundo a qual “tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido”⁴⁵⁷. E motivado por tal incitação, ensinando o povo a falar, falando a voz do povo e ensinando-os a filosofar, esgota todas as possibilidades para o sofrimento e a dor humana, excedendo-as e enfatizando-as na face de suas Medéias e Alcestes.

Na exaustão, no extravio das forças e das oportunidades do herói trágico, Eurípedes ainda demonstra uma última, mas não menos importante, ligação com o socratismo. Medéia, cujo drama delinea os meandros da alma humana, na conclusão dos seus feitos é socorrida no palco por um carro voador. É a manifestação da *ironia socrática*, com a qual Eurípedes demonstra a sua verdadeira relação com o público⁴⁵⁸. A tragédia de Eurípedes quer ser um espelho do cotidiano e nisso a ironia socrática coaduna perfeitamente com as suas intenções.

Para Nietzsche, “em Eurípedes, a perspectiva é de que o nó deve estar tão apertado que não possa ser rompido; agora apenas um milagre pode salvar. O milagre é um efeito muito mais forte do que a solução psicológica”⁴⁵⁹. A justiça de Ésquilo, erigida sobre um foro transcendental rutilantemente arregimentado, em Eurípedes cede espaço para outra justiça, maquinada de forma insolente e superficial na justiça poética do seu *deus ex machina*.

[...] o deus *ex machina* de Eurípedes 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. A Conexão entre ambos é importante: Sócrates como colaborador filosófico, Sócrates como espectador das tragédias de Eurípedes. Sócrates, o mais sábio ao lado de Eurípedes⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 79.

⁴⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 94.

⁴⁵⁸ “Ironia significa, em geral, dissimulação e, no nosso caso específico, indica o jogo múltiplo e variado de disfarces e fingimentos que Sócrates punha em ato para forçar o interlocutor a dar conta de si”. REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*, p. 309.

⁴⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 93.

⁴⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 93-94.

Diante de toda essa visão socrática que aparece na tragédia de Eurípedes, o coro trágico, que representava essa relação amistosa e central com a natureza e as formas elementares da vida, conseqüentemente, adquire uma casualidade tacanha, passando simplesmente como elemento menor diante dos conflitos de um herói que se debate contra si mesmo à caça de uma justificativa para a sua existência; reduz, portanto, a sua importância e lhe confere o que se poderia chamar de “postura apolínea”, com interesses objetivos em relação ao drama⁴⁶¹. Para Nietzsche, a dialética otimista com seus silogismos “expulsa a música da tragédia”, e assim “destrói a essência da tragédia”⁴⁶², sem a qual o trágico não pode existir⁴⁶³.

E é nesse sentido que, na disputa entre os impulsos apolíneo e dionisíaco como cerne da cultura grega, com a ascensão da figura burlesca de Sócrates, a tragédia se enfraquece e caminha para seu suicídio, já que ela depende – essa é a visão de Nietzsche sobre a poesia trágica – do consórcio de ambos os princípios. A ausência de um equivale à debilidade do outro e a impossibilidade de existência da tragédia. Abrindo espaço para o socratismo, a ligação entre Apolo e Dioniso é dissolvida. Atrelado a esse socratismo, Eurípedes é abandonado pelos dois impulsos estéticos: “E porque abandonaste Dioniso, por isso Apolo também te abandonou”⁴⁶⁴.

A tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimistas: isso quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música. O socratismo que penetrou na tragédia impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo: ainda que na tragédia de Ésquilo a música tivesse feito o prenúncio mais bem sucedido para isso. Por sua vez, foi uma consequência o fato de que a música, cada vez mais limitada, de mais a mais encerrada em limites mais estreitos, não se sentisse mais em casa na tragédia, mas se desenvolvesse fora dela como arte absoluta. É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos⁴⁶⁵.

Anteriormente a apoteose da tragédia era coroada pelo “consolo metafísico”, que explicaria o prazer derivado do encerramento da exibição trágica. Tal consolo está

⁴⁶¹ MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. Nietzsche's works and their themes. In: MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. (Ed.). *The Cambridge Companion To Nietzsche*, p. 23.

⁴⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 87.

⁴⁶³ “A natureza lógica de Sócrates, essa figura histórica do racionalismo grego, obriga a música a submeter-se à dialética, e assim o homem trágico é substituído pelo homem teórico, que opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, postula a vida como algo que deve ser julgado e introduz ‘a crença inabalável de que o pensamento, seguindo o fio da causalidade, pode atingir os abismos mais longínquos do ser e que ele não apenas é capaz de conhecer o ser, mas ainda de corrigi-lo’”. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 75.

⁴⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 69.

⁴⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 92.

relacionado ao poder embriagante da música, que manifesta a própria ação do dionisíaco. Extinguindo-se com Eurípedes e Sócrates esse poder, não é possível alcançar o consolo, restando apenas uma compensação para o sofrimento.

Não podendo comungar da música, Sócrates não poderia também compreender a tragédia. Para Sócrates, segundo Nietzsche, a arte de Dioniso lhe pareceria “algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeito e com efeitos que pareciam não ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada...”⁴⁶⁶. A sua preocupação em relação à inclinação do grego à tragédia reside no fato de que via nela uma influência danosa para o espírito sensível e excitável, o espírito da juventude. Em contraposição a esta arte que o velho e feio Sócrates é incapaz de apreender na sua inteireza, Nietzsche revela que a única arte poética compreendida pelo olhar ciclópico do arauto da lógica e da dialética seria a fábula esópica, ou seja, uma narrativa metafórica composta por personagens animais com um fundo moralizante⁴⁶⁷.

A arte trágica não deveria interessar ao filósofo principalmente por dois motivos: “nunca ‘diz a verdade’”⁴⁶⁸, e dirige-se a homens de inteligência mediana. Considerando, então, que essa arte pertencia ao jugo dos aduladores, representante, portanto, do agradável e não do útil, os filósofos deveriam se abster de comungar dela. O exemplo ilustrativo dessa instrução aparece na figura de Platão, “típico jovem heleno”⁴⁶⁹, “poeta trágico”⁴⁷⁰, que, inicialmente alheio a Sócrates em tudo, sorve dele os ensinamentos e, prostrando-se diante do *logos*, abandona a poesia e perpetua a si mesmo e a Sócrates ao engrandecer a superioridade do pensamento filosófico.

A principal das acusações elaboradas por Platão à arte trágica é “a de ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico”⁴⁷¹, o que a tornaria irreparavelmente inferior. A partir de Platão, “a literatura grega é principalmente *sageza, ciência, filosofia*. O filósofo, o sábio, não o poeta, é o educador dos indivíduos e das cidades”⁴⁷². Nietzsche, ao contrário, percebe a importância da poesia grega, corroborando o fato de que “a obra de arte antiga torna-se chave de uma mundivisão antiga”⁴⁷³. Ou seja, uma compreensão de mundo que, na carência de algum livro sagrado, obtido por revelação divina, permitiu ao grego colocar as obras de Homero e

⁴⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 84.

⁴⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 85.

⁴⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 85.

⁴⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 84.

⁴⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 85.

⁴⁷¹ PLATÃO. *A República*, p. 391.

⁴⁷² BONNARD, André. *A Civilização Grega*, p. 521.

⁴⁷³ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 23.

Hesíodo como baluarte da sua sociedade. Quando rejeitam o instinto que fomenta a arte helênica e depreciam a poesia como imitação, é contra os elementos, que até então foram o cerne do homem grego, que Sócrates e Platão levantam armas; por isso o jovem professor enxerga Sócrates como “o negador da essência grega, o negador de Homero, Píndaro, Ésquilo, Fídias, Péricles, Pítia e Dioniso”⁴⁷⁴.

O ponto fundamental do questionamento socrático reside no fato de que todo o conhecimento que o homem grego possuía, até então, baseava-se apenas e tão somente no seu instinto. Atacando a inclinação grega de apreensão do mundo através dos instintos, “o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e detestabilidade do existente”⁴⁷⁵.

No predomínio do instinto, Sócrates reconhece a falta de compreensão e o poder demasiado forte e incontrolável da imaginação. “O socratismo despreza o instinto e, com isso, a arte. Ele nega a sabedoria justamente onde ela está em seu reino mais próprio”⁴⁷⁶. Para o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, que considera a imaginação e a relação estreita do heleno com a natureza a pedra fundamental da grandeza desse povo, Sócrates lhe surge como questionador e antípoda de todo o mundo e ideais gregos, oriundos de Homero e Hesíodo e vigentes até o momento de produção da grande tragédia ática. Em Sócrates a sabedoria instintiva⁴⁷⁷ aparece como opositora do conhecimento consciente e o homem grego até ali teria se alimentado apenas dos arroubos da sua imaginação e dos instintos que a natureza nele sobrevalorizara. Sócrates exigia a clareza de raciocínio e procurava se afastar da impregnante inclinação grega pelo instinto. “A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, obstanto-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 – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*”⁴⁷⁸.

Nietzsche vê em Sócrates a redução da tendência apolínea presente no mundo grego a um mero esquematismo lógico. Essa tendência, como se observou, arquitetou a morada dos deuses e sua glória, eternizando-os na epopeia homérica. Na época de Sócrates, quando Atenas mergulha em um período de crise, o apolíneo aparece travestido na proposta de um

⁴⁷⁴ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 30.

⁴⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 78.

⁴⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Sócrates e a Tragédia*, p. 83.

⁴⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 83.

⁴⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 83.

pensamento científico que abomina tudo quanto não pode compreender. Na pessoa de Sócrates estrearia no mundo grego, e através dele reverberaria por toda a história do pensamento ocidental, uma portentosa e ilusória representação, segundo a qual o pensamento humano seria capaz de ir ao mais profundo abismo do ser, reconhecendo-o e até mesmo corrigindo-o⁴⁷⁹. É a esta capacidade, para a qual já não há mistérios, que Nietzsche chama de *otimismo teórico*; é em torno dela que se erigem os mecanismos do pensamento lógico-dialético, para fundamentar a ciência e esclarecer o destino dela: tornar a existência compreensível, corrigindo-a se necessário⁴⁸⁰.

De acordo com as transformações que o *logos* operava no pensamento grego, Nietzsche assegura que Platão, compilador dos discursos socráticos e seu mais destacado discípulo, passa à posteridade como o protótipo do artista novo, dando aos princípios do romance a estrutura de uma fábula esópica aumentada, relegando à poesia um patamar também inferior nessa hierarquia, num conflito árduo com a filosofia dialética, da mesma forma como essa filosofia confrontaria a teologia⁴⁸¹. A partir daí a filosofia prendeu-se à dialética, ultrapassando a arte e obrigando-a a se submeter também aos ditames do pensamento lógico-dialético. O que quer dizer que não apenas o instinto, mas também o coro e a arte poética eram degradados. Com a ascensão do otimismo teórico em Sócrates, Eurípedes e Platão, é outra forma de pensar que se estabelece, enrijecida e convencida da possibilidade de obtenção de um conhecimento seguro acerca do mundo e do homem. Possibilidade esta que exclui, ou como Platão o menciona na *República*, retira da *pólis*, quaisquer tipos de conhecimento que não tenham prestado o devido culto à razão, à medida e ao autoconhecimento. Nasce assim a sociedade que Nietzsche denomina socrático/alexandrina⁴⁸², para quem a ciência é o protótipo de uma civilização madura e autossuficiente. Por excelência, tudo nessa civilização é contrário ao dionisíaco.

Nietzsche acentua que a ingenuidade dos gregos mais antigos – aquela relação mais próxima e mais autêntica entre homem e natureza⁴⁸³ –, fruto da estreita relação entre apolíneo e dionisíaco, ou a beleza que surge do sofrimento, é substituída por essa nova “alegria”, essa alegria do homem teórico⁴⁸⁴ que se baseia no conhecimento da natureza e no emprego desse conhecimento para a satisfação do egoísmo que prende o homem a um círculo pequeno e fechado de problemas para o qual crê sempre poder obter uma resposta a contento.

⁴⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 82.

⁴⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 82.

⁴⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 86.

⁴⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 106.

⁴⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 35.

⁴⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 106.

[...] ela exhibe os mesmos signos característicos que acabo de derivar do espírito não dionisíaco – que ela combate a sabedoria e a arte dionisíacas, que ela trata de dissolver o mito, que ela substitui uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, o deus das máquinas e crises, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialmente para a vida: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida”⁴⁸⁵.

Esse homem teórico enxerga a vida como um evento que deve ser conhecido, muito mais do que vivido verdadeiramente. Desponta daí a grande crítica de Nietzsche aos homens que assumem o pensamento socrático. Apesar de Sócrates ter se destacado por volver a atenção dos pensadores para o mundo humano, valorizando-o como a pedra fundamental do pensamento filosófico, a obsessão dele pelo conhecimento que distingue o homem, tornando-o virtuoso para assim torná-lo feliz, faz com que o conhecimento seja centralizado, esquecendo-se do homem no comum dos seus instintos, o homem gozando da máxima estreiteza para com a natureza, o homem simplesmente entregue ao mundo da vida.

Que o homem precise da mentira para não morrer da verdade parece uma hipótese sem par; o que realmente incomodava ao Nietzsche jovem era a forma como esse processo se dava no interior das sociedades, gerando verdades incontestáveis como se fossem reais quando a grande questão ainda era a possibilidade de o conhecimento real existir de veras. Para o jovem Nietzsche, o homem teórico, fundador da visão de mundo e da sociedade de cultura alexandrina, a única preocupação verdadeiramente humana seria a imersão na razão e a separação entre o conhecimento verdadeiro e o erro, entendendo por erro o desconhecimento da verdade. “Todos os nossos meios educativos têm originalmente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta”⁴⁸⁶. É dessa elevação da verdade como consequência lógica e imediata do uso da razão que se origina, para Nietzsche, os mecanismos conceituais, que apreendem o sentido do pensamento racional – logo verdadeiro – diante do qual se inclina toda a história da filosofia.

⁴⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 105.

⁴⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 106.

4.3: O redespertar do trágico na música alemã.

A morte da tragédia é ocasionada pela supressão da música do jogo trágico; sem a música o mito grego não é elevado ao status de mito trágico – aquele que aguça as potencialidades humanas ao seu extremo, aquele que fala através do conhecimento dionisíaco⁴⁸⁷ – nem se atinge a consolação metafísica. Nietzsche acreditava que sem a música a tragédia perdera aquele elemento basilar que, derivado do êxtase dionisíaco, permitia ao grego acessar o cerne da sua condição, restaurando a unidade perdida e vislumbrando de forma singular o enigmático abismo que existe sob a existência humana.

O jovem filósofo é categórico no início do §16 da obra *O Nascimento da Tragédia* ao afirmar que a tragédia morre com o desaparecimento do espírito da música, da mesma forma como pode nascer por intermédio desse mesmo espírito: “... a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente”⁴⁸⁸.

O §16 representa uma mudança no direcionamento dos esforços empreendidos pelo filósofo até aqui. Parte das considerações feitas aos gregos e ao seu teatro trágico para uma avaliação audaciosa do presente e das condições culturais de seu tempo – a modernidade – em particular, uma análise de sua própria sociedade – a Alemanha na segunda metade do século XIX –, e da forma como esta lidava com a problemática da obra de arte.

Desde que a filosofia socrática se transformara no centro do pensamento grego, Apolo havia sobrepujado o poder de Dioniso⁴⁸⁹. A história do pensamento ocidental mais não seria, aos olhos de Nietzsche, do que o império do apolíneo sobre o dionisíaco, da medida sobre a desmedida, do autoconhecimento racionalizante sobre o êxtase dos instintos naturais. O argumento de Nietzsche é que esse impulso organizador, agregador, lógico-dialético, foi se enfraquecendo ao longo dos séculos e, na modernidade, ocorria a falência do mesmo. Nietzsche compreendeu muito bem que “o homem moderno descobre que seus valores são inúteis, que sua vida não terá qualquer finalidade e que seus prazeres não lhe darão

⁴⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 99.

⁴⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 94.

⁴⁸⁹ Nesse sentido, Machado recorda que a “dimensão estética da beleza está intrinsecamente ligada a uma dimensão ética. Nesse sentido, beleza é calma, jovialidade, serenidade, sábia tranquilidade, limitação mensurada, liberdade com relação às emoções. Apolo, deus da aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites [...]. A serenidade apolínea é o emblema da perfeição individual. E para que os limites apolíneos sejam mantidos, Apolo exige do indivíduo o conhecimento de si. Junto com o “nada em demasia”, “nada em excesso”, o outro princípio sagrado inscrito no templo de Apolo é “conhece-te a ti mesmo”. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 209.

felicidade”⁴⁹⁰. Por isso Nietzsche evoca a necessidade da arte trágica. Tal necessidade nasce da experiência trágica, no coração da modernidade, em que “a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica”⁴⁹¹.

Ter a modernidade tomado consciência, através primeiro de Immanuel Kant e em seguida de Arthur Schopenhauer, das limitações da ciência e da lógica, da razão e do conhecimento, desnudando assim a fraqueza do deus resplandecente⁴⁹², faz irromper “a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico”⁴⁹³. Como enfatiza Nietzsche, “a enorme bravura e sabedoria de Kant e de Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura”⁴⁹⁴. Assim como consideramos anteriormente, para Nietzsche o fundamento da cultura⁴⁹⁵ europeia estaria concentrado no otimismo derivado da dialética socrática e este otimismo perde fôlego com o incisivo criticismo kantiano que, usando a égide da própria ciência, questiona a ideia de que o conhecimento é irrestrito e de que a essência do mundo pode ser inteiramente apreendida pela razão humana. O introspectivo filósofo de Königsberg, intencionando dar à filosofia, à ciência e à metafísica o seu justo e coerente campo de atuação, considerou que as leis até então deduzidas para a elaboração do conhecimento apenas maximizavam o predomínio do fenômeno, nada revelando de válido sobre a coisa em si. Assim, apenas o fenômeno pode ser conhecido e manipulado pela razão humana; só ele poderia ser inquirido e só através dele se poderia fazer ciência. O reconhecimento da

⁴⁹⁰“Modern man finds that his values are worthless, that his ends do not give his life any purpose, and that his pleasures do not give him happiness”. KAUFMANN, Walter. *The Development of Nietzsche's Thought*. In: KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, p.122.

⁴⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 93.

⁴⁹²“O estudo sobre a tragédia via explicitamente na música de Wagner, mas, antes, na Filosofia de Kant e Schopenhauer, os sinais de um renascimento do dionisíaco; desse modo, colocava-se conscientemente em um momento de crise e pretendia participar ativamente da luta pela volta de uma civilização trágica”. VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche*, p. 199.

⁴⁹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 93.

⁴⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 108.

⁴⁹⁵ A progressão da discussão de Nietzsche sobre a tragédia, avaliando as condições de seu possível renascimento, estabelece como problemática a sociedade de ordem socrático/alexandrina. Afim de esclarecer essa discussão é interessante considerar o conceito de cultura utilizado por Nietzsche que possui em Jacob Burckhardt um grande referencial. Desta forma, “cultura é, antes de tudo, unidade de estilo em todas as expressões da vida de um povo. Cultura é, em outras palavras, uma obra de arte orgânica e coletiva, e este é, eu diria, o conceito de cultura (Kultur als Kunstwerk) que Nietzsche ‘herda’ de Burckhardt. Rigorosamente dizendo, cultura é uma meta-obra de arte que engloba todas as outras formas díspares de arte e as transcende. Cultura, se assim quiser, é – como a própria vida – um patrimônio emergente, exceto que ela não é um patrimônio; cultura não é, tal como os bens materiais, algo que se possui ou que pode ser adquirido, é aquilo que se é (e sem ter conhecimento disso – uma cultura auto reflexiva é uma contradição em termos). Foi isso que os alemães irremediavelmente confundiram: toda a problemática de Nietzsche a propósito do ‘filistinismo cultural’ (Bildungsphilisterthum) é que quando nos vangloriamos de nossa cultura e acreditamos sermos ‘cultos’, precisamente não o somos”. LARGE, Duncan. *Nosso maior mestre: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura*, p. 21.

impossibilidade de efetivamente conhecer algo da essência das coisas outorga ao conhecimento a limitação ao fenômeno e inibe a possibilidade de um conhecer último, mais verdadeiro acerca da natureza do mundo. Esse é, basicamente, o panorama da modernidade, que vocifera ao homem otimista e convicto da verdade que o mundo é a sua representação, apenas fenômeno, e que “a vida é sonho”⁴⁹⁶.

Essa experiência trágica do limite, na aurora da modernidade, faz surgir uma cultura trágica cujo alvo supremo, na visão do jovem Nietzsche, não é mais a ciência e sim a sabedoria trágica.

Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor do olhar, com esse heroico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de “viver resolutamente” na completude e na plenitude⁴⁹⁷.

Nietzsche enxerga as denúncias de Kant e Schopenhauer acerca da validade dos juízos sobre as limitações da possibilidade de conhecer como a oportunidade oferecida ao homem moderno de suplantar essas deficiências com o conhecimento trágico, que o atingiria exatamente no ponto em que a ciência falha⁴⁹⁸. A filosofia de Kant e Schopenhauer, ao destruir “o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites”, introduziu um “modo” de pensar “as questões éticas e a arte” designada, em *O nascimento da tragédia*, “como sabedoria dionisíaca expressa em conceitos”⁴⁹⁹. Essa “nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico”, diz Nietzsche, “precisa da arte como meio de proteção e remédio”⁵⁰⁰. Arte, nesse sentido, compreendida “como meio de proteção”⁵⁰¹, como “feiticeira da salvação e da cura”⁵⁰². Tal arte, trágica e dionisíaca, é a música. Do “mesmo fundo dionisíaco do espírito alemão”, de onde brotaram a filosofia de Kant e Schopenhauer, emerge – numa correlação essencial – “a música alemã, tal como nos cumpre

⁴⁹⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 24. LA BARCA, Calderón de. *A vida é sonho*.

⁴⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 108-109.

⁴⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 117.

⁴⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 117.

⁵⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 93.

⁵⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 93.

⁵⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 53.

entendê-la, sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner”⁵⁰³.

O curso solar de que Nietzsche fala tão acaloradamente pode ser compreendido como os movimentos arredios que Dioniso perpetra para romper as amarras do seu contrário e isso ocorre na música como na filosofia, revelando uma “unidade entre a música alemã e a filosofia alemã” que o filósofo afirma só poder compreender através de “analogias helênicas”⁵⁰⁴. Tais analogias certamente se referem a uma não dissociação entre a obra de arte e a vida, a não distinção entre a arte e a filosofia, visto que o grande anseio do autor nesse período parece ser a possibilidade de reaver um tempo perdido em que a unidade de todas as coisas tornava a existência um fenômeno plausível.

Johann Sebastian Bach, no jogo de contrastes da música barroca, fora a luminosidade grandiosa e dissipadora que despontara sobre o silêncio passivo e amedrontador, subjungando a escuridão do espírito e permitindo o vislumbre do caminho a ser feito. Assim, também Lutero, na Reforma, despontou como um espírito arejado que abominava a frieza e obliquidade de uma sociedade submissa a valores formalistas e escusos, diante da qual se apresentara como “primeiro chamariz dionisíaco”⁵⁰⁵. Beethoven é o sol do meio-dia, a luz mais intensa, o momento mais resplandecente da marcha solar. Nele a música alemã alcança a sua mais completa sofisticação. Wagner, na trajetória proposta por Nietzsche, é a apoteose, o momento mais determinante para a música alemã, a manifestação máxima do dionisíaco: o sublime.

É bastante notório o fato de que Nietzsche manifestou por Richard Wagner um sentimento de intensa devoção e solicitude. Isso se deve ao grande impacto que a música wagneriana exercia sobre a juventude alemã da época e, em especial, sobre o espírito tão musical do filólogo⁵⁰⁶. Nos momentos anteriores, mostramos que a grande contribuição de Nietzsche para as considerações sobre a tragédia grega está no aproximar-se dela enaltecendo a peculiaridade da música como expressão da vontade: “a música verdadeiramente dionisíaca” é “um espelho da vontade do mundo”⁵⁰⁷. Doravante, enquanto reflete sobre a modernidade alemã, Nietzsche busca na figura do músico de Leipzig um ponto referencial através do qual descrever o ressurgimento do dionisíaco sobre a falência do socratismo.

⁵⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 116.

⁵⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 117.

⁵⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 134.

⁵⁰⁶ “O que cativou o jovem Nietzsche no homem Richard Wagner e em sua obra foi esse arrebatamento que impelia para o todo a partir da embriaguez. No entanto, isso só foi possível porque algo no próprio Nietzsche veio ao encontro desse arrebatamento, aquilo que Nietzsche então denominou dionisíaco. Todavia, como Wagner só buscava a mera intensificação do dionisíaco e a auto dissipação em seu elemento, enquanto Nietzsche buscava agrupar as suas forças e conformá-lo, a fissura entre os dois também já estava previamente determinada”. HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, p. 81.

⁵⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 103.

Ora, pensando no espírito da tragédia antiga, Nietzsche enxergara na ascensão gloriosa da música de Wagner a possibilidade de o mesmo espírito que outrora, grandioso e intenso, fez irromper na Grécia o poder do trágico, estivesse despertando no seio da sua sociedade, com o ímpeto e a profundidade da sua música. É isso o que deseja fixar quando trabalha com a possibilidade de um enfraquecimento no interior da sociedade socrático/alexandrina, apontando o fato de que perdia paulatinamente o seu fôlego digladiando-se com a incapacidade de cumprir o seu intento. Ao ideal do homem cujo conhecimento possibilitaria a virtude e esta, por sua vez, a felicidade, finalidade do pensamento socrático, para o qual o *logos* conduz à elevação da condição humana, a modernidade, como culminância dessa aspiração, contrastou um homem infeliz, que tateando no labirinto de uma razão enciclopédica, não apenas esqueceu-se da vida como arquitetou e fomentou a criação de ideais cuja realização não pôde garantir. O homem teórico ignorara seus instintos e depositara todas as suas expectativas na razão para descobrir, não sem o assombro que o lançou na ignominiosa insegurança de tudo, que esta era insuficiente. A descoberta trágica da modernidade, que Nietzsche reconhece enquanto acusa e condena o homem socrático/alexandrino, é a insuficiência de tudo e os obstáculos a uma certeza última. Tanto para Nietzsche quanto para Wagner, nesse caso, “a decadência dos valores gregos é [...] a principal causa da superficialidade e da improdutividade da época moderna”⁵⁰⁸.

O que o jovem professor de filologia clássica desejava deveras era contrastar a vida verdadeira, nos seus aspectos mais íntimos, a uma vida falsa e superficial, baseada em conceitos e ideais de difícil ou improvável realização, nutridos pelo otimismo teórico; é, portanto, o caráter de oposição diante do mundo moderno que aproxima Nietzsche e Wagner, afunilando os seus mútuos interesses em direção aos gregos⁵⁰⁹. O fato é que “a cultura trágica ensina, a duras penas, a aceitação do destino”⁵¹⁰; almeja a aceitação da vida em todos os seus matizes, sem se submeter a nenhum princípio exclusivista ou se basear em verdades indelévels; aceita o destino no sentido de uma clareza sem temores em relação ao que o mundo é e ao que o próprio homem é, ou seja, conhece de forma plena aquilo que aceita e confronta tal coisa a ponto de dominá-la. Na busca pela compreensão dos problemas dessa sociedade, que nega o furor e a espontaneidade de seus impulsos peculiares, Nietzsche define a ópera como sendo o centro de tal cultura, porque nela todo o conteúdo da sociedade socrático/alexandrina estaria retratado⁵¹¹.

⁵⁰⁸ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a Época Trágica dos Gregos*, p. 02.

⁵⁰⁹ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a Época Trágica dos Gregos*, p. 02.

⁵¹⁰ CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos*, p. 101.

⁵¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 110.

Para Nietzsche uma das características mais marcantes do homem teórico é a sua incapacidade para entender a arte. Nada haveria de mais estranho na história da arte que o aparecimento de uma forma de arte a partir de um homem avesso a tudo o que é artístico. Ele considera que essa criação só é possível porque ouvidos pouco musicais necessitam de uma arte que privilegie a palavra, o diálogo, em detrimento da música. Baseando-se nessa concepção, a ligação entre a música, a imagem e a palavra foi trabalhada, no surgimento da ópera, de forma a sustentar as diferenças e manter a prerrogativa à palavra, que coadunaria perfeitamente com a representação. Segundo Nietzsche, é assim que quem nada sabe sobre arte, cria para si uma arte; “a ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista”⁵¹². O que outrora fora a profundidade e a impetuosidade do impulso dionisíaco é substituído por pura retórica; a palavra suplanta a música e a intensidade é negada em favor da frivolidade. Portanto, na modernidade, monta-se um mundo não artístico para mostrar uma arte que não é arte.

É nesse sentido que a ópera é entendida por Nietzsche como uma agregação de diferentes estilos que se conjugam para tentar satisfazer a carência de compreensão artística própria do homem teórico. Parece bastante evidente para Nietzsche que a ópera nascera sob uma equivocada consideração⁵¹³ segundo a qual, através do *stilo rappresentativo* e do *recitativo*, poderia se relacionar com a música antiga, como um ressurgimento desta⁵¹⁴. Esta hipótese, entretanto, não logra quaisquer êxitos exatamente por se basear numa concepção da música e da arte antiga vislumbrada pela “nostalgia do idílio, e a crença em uma existência arque-primitiva do homem artístico e bom”⁵¹⁵. Nasce a ópera, portanto, marcada pela necessidade teórico/crítica de reafirmar o otimismo e sempre bem-dizer o homem primitivo como um homem bom e artisticamente capaz. Carregando consigo as características do homem teórico, a ópera processa uma relação de superioridade da palavra em relação à música, porque é naquela que se vai buscar a justificação recorrente para o otimismo, enquanto nesta abre-se o caminho para o instinto e a vontade. É partindo de tal constatação que “as palavras são mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre que o corpo”⁵¹⁶. Avaliando o quadro de uma arte tão inspirada nas necessidades

⁵¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 112.

⁵¹³ “O que hoje chamamos de *ópera*, a caricatura do drama musical antigo, surgiu por meio da imitação simiesca direta da Antiguidade: sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata, ela se portou, tal como um homúnculo engendrado artificialmente, como o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical”. NIETZSCHE, Friedrich. *O Drama Musical Grego*, p. 48.

⁵¹⁴ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 86.

⁵¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 112.

⁵¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 113.

da cultura alexandrina, Nietzsche forçosamente questiona a perda das noções antigas que fomentaram uma forma artística elevada.

O que será das sempiternas verdades do dionisíaco e do apolíneo numa tal mistura de estilos, como eu a expus na essência do *stilo rappresentativo*, onde a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor, onde a música é comparada ao corpo e a palavra do texto a alma, onde, no melhor dos casos, o mais alto desígnio estará dirigido para uma pintura sonora transcritiva, similarmente ao que ocorreu outrora no novo ditirambo ático, onde a música é inteiramente alheada de sua verdadeira dignidade, a de ser espelho dionisíaco do mundo, de tal modo que só lhe resta, como escrava da aparência, arremedar a essência formal desta e, no jogo das linhas e proporções, provocar uma diversão externa?⁵¹⁷.

Não apenas a sociedade socrático/alexandrina é pobre, como permite imaginar a estreiteza do olhar ciclópico de seu fundador⁵¹⁸, como também empobrece tudo quanto toca ou gera; é exatamente isso o que acontece com a ópera, essa arte burguesa *par excellence*. O jovem Nietzsche, em tudo ainda um romântico, acompanha a perspectiva dos eruditos alemães de períodos precedentes que, aproximando a Alemanha e a Grécia Antiga, não apenas manifestavam a nostalgia da sociedade ideal perdida como enxergavam no espírito alemão resquícios do poderoso espírito grego⁵¹⁹. O alemão carregaria consigo, desta forma, a mais genuína herança da antiguidade clássica, expressa nas suas letras e na sua música; algo que contrastaria as preocupações teóricas peculiares ao socrático com o esfuziante espírito dionisíaco. De modo que, ao longo da modernidade, enquanto o socratismo se debilitava com a perda paulatina da confiança nas ideias de verdade última que alimentavam seu otimismo, o dionisíaco presente no cerne do espírito alemão despertava. Nietzsche nada via de extraordinário nesse redespertar, porque “vive em nós a sensação de que o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio”⁵²⁰. E é seguindo essa afirmação que o jovem filólogo enxerga em Richard Wagner a ascensão do princípio que rompe o ostracismo com ainda maior e mais imponente poder.

Nesse momento da vida e da obra de Nietzsche, Wagner representa a possibilidade de ultrapassar as limitações até então impostas à arte pela falta de tato do socrático, permitindo

⁵¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 115.

⁵¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 84.

⁵¹⁹ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e o renascimento do trágico*, p. 175.

⁵²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 117.

imaginar que algo do que fora a helênica interpretação trágica da vida e da arte poderia ser resgatada de forma vantajosa.

Nietzsche acredita que a tragédia grega se opõe essencialmente a essa arte operística superficial. Inspirados na Filosofia de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner imaginaram que, na tragédia, o espectador-artista alcança uma esfera além da beleza, alcança uma realização estética que supera o terror e absurdo e realiza-se a si mesmo através da noção de sublime. O sublime é a perspectiva que dá à arte trágica sua conotação metafísica, seu fundamento místico⁵²¹.

Pensando em Wagner, Nietzsche “considerava-o o artista capaz de restituir à ópera o *espírito trágico*, perdido há muito tempo”⁵²², precisamente porque sua composição vivia a perspectiva da mais elevada beleza em face da terrível decadência da época. Wagner representava, de forma acabada, o espírito imediato do seu tempo porque nele e em suas obras convergem as mais instantes preocupações e emergências. Da miscelânea de preocupações do músico se poderia presumir não apenas um olhar cuidadoso para com a história da arte⁵²³; também se ocupara e se permitira influenciar por pensadores de grandeza reconhecida⁵²⁴, através dos quais, certamente, a sua arte foi lapidada, atingindo a sofisticação e a profundidade que atraem o jovem Friedrich Nietzsche. De Hegel a Schopenhauer, passando por uma profunda consideração acerca do pensamento de Ludwig Feuerbach⁵²⁵, o intelectual Wagner constrói o caminho de leitura e interpretação do pensamento moderno, encaixando-se perfeitamente, enquanto crítico ardoroso, ao movimento de represália do dionisíaco contra os excessos do socratismo.

“O papel de Wagner na Filosofia nietzschiana chegou ao ponto que chegou porque Wagner era o poeta, o músico, o dramaturgo ditirâmico que exprimia mais transparentemente, para Nietzsche, o ideal de artista schopenhaueriano”⁵²⁶. Tal ideal se concentra no fato de que o músico encontrava na estética de Schopenhauer “um meio de explicar o predomínio da música entre os elementos de sua nova forma de arte sintética (apesar de Schopenhauer haver desprezado a ópera como um gênero fraco precisamente porque implicava uma fusão de meios)”⁵²⁷. O que torna Wagner uma figura de destaque para Nietzsche, portanto, é, sem dúvida, a forma como estabelece na sua composição uma relação

⁵²¹ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 154.

⁵²² CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos*, p. 89.

⁵²³ SPENCER, Stewart. *Gostos literários*, p. 167.

⁵²⁴ HOLLINRAKE, Roger. *Perspectivas Filosóficas*, p. 160.

⁵²⁵ HOLLINRAKE, Roger. *Perspectivas Filosóficas*, p. 160-161.

⁵²⁶ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 151.

⁵²⁷ HOLLINRAKE, Roger. *Perspectivas Filosóficas*, p. 162.

íntima entre a música e a palavra. A superioridade da primeira em relação à segunda é inquestionável. O substrato da tese fundamental do livro de Nietzsche é a reconciliação entre os princípios em conflito recorrente, o que os torna dependentes, permitindo a música traduzir-se, como outrora na tragédia antiga permitiu-se traduzir em imagens. “É, sem dúvida, a articulação entre música e palavra (ou entre o ‘audível’ e o ‘visível’, segundo a denominação nietzschiana), além da própria qualidade da música e da poesia, que torna Wagner superior a todos os outros músicos, inclusive a Beethoven, ao olhar do primeiro Nietzsche”⁵²⁸. O que Nietzsche quer ver no polêmico músico é um “novo Ésquilo”⁵²⁹, um artista que reflete as urgências de seu tempo e para o qual a obra de arte, em Wagner como em Schopenhauer, visa “interpretar a existência humana”⁵³⁰.

O Wagner que a juventude de Nietzsche enxerga é o Wagner para quem a música tem predominância ainda sobre a palavra; ela é o elemento de maior destaque no drama e por isso o filósofo associa a empreitada da obra wagneriana ao espírito dionisíaco⁵³¹. Essa poderosa música alemã é a contraposição à fraqueza que se estendera, na modernidade, sobre as potencialidades da palavra, que já não permitia ao homem qualquer forma eficiente de comunicação⁵³². Impregnado pelas ideias de Schopenhauer, o Wagner diante do qual Nietzsche se apresenta estabelece que “a música expressa a essência mais íntima dos gestos de um modo tão imediatamente inteligível que, quando estamos inteiramente tomados pela música, até mesmo nossa capacidade de perceber intensivamente os gestos perde a sua força até que, enfim, somos capazes de compreender sem realmente ver”⁵³³.

E para a mais enfática satisfação do jovem Nietzsche, admite “que é na música que a própria ideia do mundo se revela, assim o músico inspirado está, ele mesmo, contido nessa ideia, e o que ele expressa não é sua visão do mundo, mas o próprio mundo no qual se alternam sofrimento e alegria, felicidade e dor”⁵³⁴. É possível compreender que, é a tentativa de unificar a vida e a obra de arte, no sentido schopenhaueriano de que esta decifre aquela tanto quanto no antevisto sentido grego da homogeneidade entre homem e mundo, o mais latente dos laços que ligam o filólogo de Röcken ao músico de Leipzig. “A relação entre

⁵²⁸ CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos*, p. 91.

⁵²⁹ HALÉVY, Daniel. *Nietzsche*, p. 67. Ainda: “Existe assim entre Kant e os Eleatas, entre Schopenhauer e Empédocles, entre Ésquilo e Wagner aproximações e afinidades tais que somos levados a sentir de modo quase tangível a essência muito relativa de todos os conceitos de tempo: é como se certas coisas estivessem estreitamente relacionadas e o tempo fosse somente uma nuvem que dificulta que nossos olhos vejam essa relação”. Nietzsche, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 59.

⁵³⁰ HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, p. 75.

⁵³¹ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 89.

⁵³² NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 69-70.

⁵³³ WAGNER, Richard. *Beethoven*, p. 31.

⁵³⁴ WAGNER, Richard. *Beethoven*, p. 65.

música e vida não é somente a de um tipo de linguagem com outro tipo de linguagem, é também a relação do mundo completo dos sons com o conjunto do mundo visual”⁵³⁵. Vista a debilidade da imagem apolínea na modernidade, imagem tantas vezes apontada na acusação do fracasso do otimismo socrático, Nietzsche percebera na música de Wagner a expectativa do despertar do dionisíaco, o restabelecimento das ligações afáveis com a vida, afirmando-a e desejando-a tanto no riso de Dioniso quanto em suas lágrimas. “Essa música é um retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a purificação e metamorfose da natureza; pois foi na alma dos homens mais amorosos que nasceu a necessidade desse retorno, e *na sua arte ressoa a natureza metamorfoseada em amor*”⁵³⁶.

Reiteramos: Nietzsche compreendeu a tragédia grega como o coro dionisíaco que se descarrega em um mundo de imagens apolíneo. É assim que interpretou a tragédia de Édipo⁵³⁷: observando a forma como a música ditirâmbica do coro alça o mito grego a um elevado patamar de sabedoria dionisíaca, ou seja, o quanto a força da música é capaz de transformar as superficiais miragens apolíneas em profunda sabedoria através do vertiginoso êxtase dionisíaco. Wagner, tido pelo jovem Nietzsche como “dramaturgo ditirâmbico”, aquele que é “o maior encantador e o maior benfeitor entre os mortais”⁵³⁸, produziria na sua obra o despertar do princípio que, na visão de Nietzsche, sopraria um fôlego rejuvenescido sobre a putrefata sociedade socrático/alexandrina.

A perspectiva de Wagner era a de um enaltecimento à arte tão intenso e tão profundo que negava o desejo néscio dos espectadores vulgares por uma arte do simples entretenimento exatamente porque, “ao contrário da maior parte da arte contemporânea, a tragédia não era simplesmente um divertimento, mas um ritual religioso”⁵³⁹. Diante de tão sagrada arte, “era preciso antes de tudo dar fim ao comércio dos prazeres”⁵⁴⁰. E acompanhando a ideia de Schopenhauer, segundo o qual todas as formas de arte dramática visam interpretar a existência, quem sobe ao palco wagneriano não é apenas a música como a linguagem da natureza; é também a música como linguagem do *pathos*⁵⁴¹, que recebe na reconstrução do mito germânico a sua legitimação. Reconstruindo os mitos de origem germânica, Wagner exalta algo do que é mais caro e mais elevado ao espírito alemão e evoca antinomias que, como na Grécia antiga, relacionam homens e deuses em um jogo perpétuo de crime e

⁵³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 71-72.

⁵³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 71.

⁵³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 66-69

⁵³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 92.

⁵³⁹ LLOYD-JONES, Hugh. *Wagner e os Gregos*, p. 180.

⁵⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*, p. 76.

⁵⁴¹ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 96.

punição⁵⁴². Para Nietzsche, a reconstrução do mito germânico feita por Wagner teria o poder de realizar uma fusão nova entre os princípios apolíneo e dionisíaco, com efeitos redentores sobre a cultura alemã⁵⁴³.

Trazer o mito para o centro das representações dramáticas, organizar festivais onde esses mitos fossem celebrados, transformar o auditório em anfiteatro superando a distinção econômica das salas tradicionais e proporcionando a cada espectador um contato direto com o palco, reduzir da iluminação e ocultar a orquestra, para que o público se concentrasse apenas no espetáculo, e muitas outras pequenas, mas significativas, mudanças caracterizam um projeto amplo de resgate de um sentido mais nobre para a arte. Um projeto claramente inspirado no que havia de essencial na cultura grega, sobretudo no que diz respeito ao vínculo entre mito, música e drama e à relação do público com a obra de arte⁵⁴⁴.

A relação de totalidade pretendida pela arte wagneriana aporta numa compreensão da arte grega em que há uma ampla homogeneidade entre a arte e a vida, expressa na simbiose entre os mais diversos tipos de expressão. A música do coro ditirâmico coaduna com a encenação e a fala dos atores, o cenário e o público espectador. O que se expressa num palco trágico ático é a própria essência da vida helênica, um fenômeno espetacular em que a música, o mito e o drama interagem de forma única com todas as outras instâncias de sua vida, como a religião⁵⁴⁵, a política e a filosofia. “Nos gregos, a grande arte e a grande Filosofia corriam, a princípio, paralelamente”⁵⁴⁶. Esta interação não tem equivalente na modernidade, que fragmenta, especializa ao extremo, empobrecendo e estreitando as possibilidades⁵⁴⁷. Na antiguidade as barreiras ainda não tinham sido erigidas, então o poeta podia ser um pensador religioso, podia ser um educador, podia ser um astuto observador político. A tragédia grega representa, em suma, o jogo da vida. Essa autenticidade exemplar só é possível porque o

⁵⁴² Para alguns estudiosos do drama wagneriano, a influência dos gregos, particularmente de Ésquilo, parece incontestável na sua produção madura. Alguma variação nessas considerações se deve à opção pelas tragédias esquilianas que mais exerceram influência sobre Wagner e em que período. Sobre isso é bastante interessante o comentário de Lloyd-Jones. LLOYD-JONES, Hugh. *Wagner e os Gregos*, p. 178-179.

⁵⁴³ “Nietzsche believed that Wagner’s operatic embodiments of Germanic myths had the potential to effect a new merger of the Apollonian and Dionysian principles, with redemptive effects on German culture”. MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. Nietzsche’s works and their themes. In: MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. (Ed.). *The Cambridge Companion To Nietzsche*, p. 24.

⁵⁴⁴ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 105.

⁵⁴⁵ “De fato, a tragédia grega [...] é – pela sua origem, a sua função social, como pelos assuntos – essencialmente religiosa e esse hieratismo que a caracteriza e que Nietzsche admira nela...”. BERVEILLER, Michel. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*, p. 15.

⁵⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*, p. 74.

⁵⁴⁷ “... goza de um universal apreço o princípio estético de que uma ligação de duas ou mais artes não pode produzir um aumento do gozo estético, mas é antes um desvio bárbaro do gosto. Esse princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc”. NIETZSCHE, Friedrich. *O Drama Musical Grego*, p. 51.

heleno ainda não foi capturado pela idiosincrasia da civilização, daí o efeito profilático⁵⁴⁸ da tragédia ser tão profundo e irresistível. Wagner, na sua reconstrução do mito, na sua experiência da música como uma arte que expressa a vontade, como aprendera de Schopenhauer, objetiva alcançar esse efeito profilático, mencionado por Nietzsche, através do qual insuflaria fôlego novo ao enrijecido espírito alemão, herdeiro do dionisíaco.

A tragédia era uma celebração religiosa e a religião era o reencontro do grego consigo mesmo, com a sua humanidade mais elevada e com sua nacionalidade. A Grécia, através da arte trágica, revelou a possibilidade de uma obra de arte total que unia poesia, dança, música e artes plásticas, uma arte mítica, intrinsecamente humana, que se celebrava enquanto religião. Mas, para Wagner, a unidade da tragédia não se resumia à comunhão entre as diversas manifestações artísticas, estende-se também à comunhão entre as artes, a religião e o mito e, conseqüentemente, gera uma integração entre o artista e o público, entre a arte e a política⁵⁴⁹.

O interesse de Wagner era tão audacioso quanto seria grandiosa a sua obra. Nas pegadas de Beethoven, músico que louvou com um escrito comemorativo no advento de seu centenário, Wagner acreditava que, como o protótipo de um artista superior, acabado, ele teria aberto “a possibilidade de uma arte que revela essencialmente a verdade do mundo”⁵⁵⁰ e toda a sua produção poderia ser descrita como a incessante procura por essa verdade. A música, no sentido schopenhaueriano, caro a Wagner como a Nietzsche, é exatamente esta chave que rompe a trave sobre os olhos e permite enxergar mais profundamente o mundo assim como ele é; permite, portanto, que se acesse o dionisíaco no âmago da natureza. É nesse sentido que “a religião (no sentido grego), a metafísica e a arte eram vistas como maneiras de acesso ao coração do mundo, infinitamente superiores a toda ciência; o helenismo, Schopenhauer e Wagner representam para o jovem Nietzsche a trindade da compreensão essencial”⁵⁵¹.

Percebe-se que são as preocupações acerca dos gregos e da importância de sua cultura o que unira Wagner e Nietzsche⁵⁵². Essa união, conquanto tendesse à instabilidade, outorgava ao jovem professor da Basileia a chance de aclamar a presença do Dioniso despertando no cerne da sociedade alexandrina. As óperas de Wagner carregariam consigo, desta forma, as

⁵⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 122.

⁵⁴⁹ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 55.

⁵⁵⁰ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 42.

⁵⁵¹ FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 47.

⁵⁵² “Na época em que trabalhava no libreto do *Anel*, Wagner estava empenhado em escrever suas obras teóricas, nas quais a arte grega desempenha um papel importante. A história da arte, afirmava Wagner, consiste em uma cadeia de elos independentes e, uma vez que a arte grega representara o primeiro elo da cadeia, o progresso na arte moderna é impossível, a não ser que reflitamos sobre nossa posição em relação aos gregos”. LLOYD-JONES, Hugh. *Wagner e os Gregos*, p. 180.

problemáticas que envolviam esse redespertar: desde a descoberta pelo homem das suas insuficiências em relação ao mundo e a si mesmo, passando pelas suas faltas e pelas punições provenientes delas, até, finalmente, a descoberta da solidão ontológica, com a saída dos deuses do jogo do mundo⁵⁵³. A tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, uma das mais célebres óperas do compositor, canta precisamente o enigmático conflito entre a fraqueza humana e a onipotência dos deuses, revelando o jogo eterno entre crime e punição, semelhante ao que aparece na tragédia grega, mas cujo término demonstra um mundo abandonado pela potência divina e permeado pelas mazelas da inconstante natureza humana.

Wagner tentou fazer uma ponte entre os mitos de origem germânica e os mitos de proveniência grega não apenas legitimando a ideia de que o alemão era herdeiro da Hélade, mas baseando-se no fato de que a falta, a punição, a insuficiência humana e a subtração dos deuses do mundo, seria algo inerente à própria condição do homem, particularmente o europeu. Assim como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes retrataram em suas peças as características elementares do homem ático, maximizando-as com a ênfase do mito e tornando a problemática que os envolvia um documento ontológico acerca do estado em que se encontrava o homem no mundo, Wagner documentara a decadência da cultura socrático/alexandrina, a falência dos seus ideais e o vazio deixado pelo recuo dos deuses. A obra de Nietzsche, asseveramos, coloca-se na mesma posição, lançando sobre a problemática do trágico uma interpretação que, em muitos aspectos, resume as características do mundo de sua época, do homem seu contemporâneo e, não menos, permite certo vislumbre acerca da periclitante situação da humanidade europeia no século XX.

A crítica de Nietzsche a Eurípedes, nas suas considerações sobre a tragédia grega, enfatizam o abandono na música e a inclinação à lógica e à dialética⁵⁵⁴ que, maximizando ideais de improvável realização, estavam fadadas a degenerar. Para Nietzsche a sentença da morte da tragédia em Eurípedes se dá porque este abandonara Dioniso e exatamente por tê-lo feito também Apolo o abandonou⁵⁵⁵. Wagner, para o jovem Nietzsche, é um representante da corrente dionisíaca porque manifestaria a superioridade da música sobre a palavra; enquanto esta superioridade parece clara ao filósofo, o músico será compreendido como corifeu de uma era dominada pelo dionisíaco e sua influência sobre a decadência geraria “a cura mediante a música”⁵⁵⁶.

⁵⁵³ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*, p. 88-114.

⁵⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 91.

⁵⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 69.

⁵⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, p. 31.

Entretanto, quando Nietzsche percebeu o deslocamento de Wagner em direção à palavra, ou seja, uma valorização acentuada da técnica teatral sobre quaisquer manifestações musicais, esse preciosismo em relação ao músico desaparecera. Certamente Nietzsche considerara que Wagner cometera a mesma falha em relação ao espírito da música que Eurípedes, permitindo que preocupações apolíneas obliterassem a atmosfera circumspecta do dionisíaco. Esse abandono, por parte de Wagner, da exaltação da música, equivale a um recrudescimento na forma como se relacionava com os gregos. Perdendo o caráter da música como manifestação da vontade, perde também a proximidade para com os gregos; se algo perdura em Wagner da relação com a vontade, não mais se trata de uma afirmação, mas de uma contrita negação. A autenticidade da relação entre o grego e a totalidade de seu cosmo deixa de ter um espelho na produção wagneriana e abre espaço não mais para uma manifestação trágica da existência e sim, para uma resignação diante do sofrimento, uma aceitação passiva e inerte da vida. O Wagner que se afastou e que subjugou a música em favor do teatro, é o Wagner que, na percepção do filósofo, substituiu o dionisíaco pelo cristianismo.

4.4: A música como afirmação da vida: o trágico no jovem Nietzsche.

A vida é trágica. Trágico, para o jovem Nietzsche, é o conflito perpétuo no qual o mundo busca seus alicerces, um conflito de todas as coisas contra todas as coisas. A existência está fundada no conflito, nas contradições, principalmente na antinomia prazer-sofrimento. Tal antinomia é o fundamento de uma visão dionisíaca da existência, que tem na lei da oposição o seu núcleo⁵⁵⁷.

A visão trágica que Nietzsche privilegia fora capturada aos filósofos pré-socráticos, como Heráclito de Éfeso, para o qual a filosofia seria, na interpretação do filólogo, a experimentação do mundo na sua forma mais cândida. Tal visão baseava-se a ideia de que a origem do mundo deve ser buscada no conflito de todas as coisas contra todas as coisas e que este movimento é o próprio sentido da existência. Esses filósofos

[...] souberam começar no momento certo, de sorte que, quando se faz necessário dar início ao filosofar, eles ensinam essa lição mais claramente do que qualquer outro povo. Não como algo que se dá, em primeiro lugar, na adversidade: tal como presumem, com efeito, aqueles que derivam a Filosofia da aflição, mas, sim, na

⁵⁵⁷ LUCCHESI, Bárbara. *Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito*, p. 55.

felicidade, numa puberdade madura, no interior da serenidade flamejante de um momento de vida vitorioso e corajoso⁵⁵⁸.

Neles, como nos poetas trágicos, o dinamismo e a veracidade das condições de permanência do homem no mundo ainda lhe pareciam confiáveis, porque reconheciam toda a ambiguidade das forças que regem o funcionamento desse mundo, vivem sob o horror do desconhecido e do inexplicado, mas lidam com essa hostilidade do espaço circunvizinho com a inocência capaz de locupletar toda a sua interpretação da vida, todas as condições de possibilidade para a existência.

A vida, portanto, é um movimento ininterrupto que intercala dor e prazer, alegria e sofrimento, luz e sombra, construção e destruição; é o jogo em que tudo se move e se transforma o tempo todo. O mundo, para Nietzsche, é o campo de Marte em que se desenrola a experiência da vida, como irreconciliável conflito de onde todas as coisas se originam. “Nesse mundo, 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”⁵⁵⁹.

O enigma dos gregos se transporta para o núcleo do pensamento do jovem Nietzsche: diante da inexorável transitoriedade da vida, que tudo transforma, tudo gera e tudo consome, como manter o caráter afirmativo das relações entre o homem e o mundo em que vive? Os gregos responderam à tal questão com a arte e a filosofia, plasmando nelas a sua experiência de descoberta dos limites humanos e da insondável constituição do universo por forças díspares que lhe escapam sempre completamente. O grego, assim como deseja compreender Nietzsche, leva ao mais elevado grau de sofisticação a sua relação com os conflitos que permeiam a existência e o faz de uma maneira única: vivendo a dor, o horror e o sofrimento com tanta paixão e devoção quanto vive a satisfação, a alegria e o prazer. A tragédia grega, miscelânea de música, dança e representação, é precisamente a forma encontrada pelo heleno para descrever esse movimento perpétuo em que tudo se transforma, em que nada é estático; jogo em que a vida é gerada e se consome de forma indiscriminada, sem apelos teleológicos e sem valorizações morais, porque a vida, para Nietzsche, não pode ser moral, enquanto a compreende como vontade.

A modernidade, para a qual Nietzsche procura um antídoto, quer gozar as vicissitudes da existência homiziando o seu caráter não teleológico, as suas obliquidades e intemperanças, obliterando o que há de dionisíaco no jogo da vida. Mantém para com a dor e o horror uma

⁵⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, p. 32.

⁵⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, p. 67.

relação de imprecisão que culmina numa interpretação errônea da própria essência, do próprio fundamento da vida. Tal interpretação decorre, como ficou evidente pela referência ao apolíneo, dos enganos derivados da convicção acerca do desmensurado papel exercido pelas palavras e imagens na apreensão do mundo.

A modernidade aposta na conquista do mundo e no pleno domínio do espírito humano enquanto pensa apreendê-lo em sua inteireza pelos vaticínios da palavra. O homem moderno esquece-se de que as palavras e as imagens do jogo apolíneo dos véus de Maia não correspondem à verdade mesma das coisas, sendo apenas uma elaboração suportável de parte da energia dionisíaca (vontade) presente na natureza e que se permite capturar (representação).

Para Nietzsche, a formação de um conceito acompanha os enganos da linguagem por igualar o não igual, ou seja, por presumir que exista um modelo primordial do qual derivam as outras formas. A centralidade da palavra na compreensão do mundo resulta numa desmensurada preocupação em conceituar todas as coisas e desacreditar aquilo que o conceito não pode apreender. Evidente que tal exaltação é a investida do apolíneo, do socrático, sobre o espírito da música.

Todo conceito nasce por igualação do não igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial⁵⁶⁰.

Fica bastante evidente que as reflexões do jovem Nietzsche enfatizam que o conhecimento humano está concentrado na palavra e na forma como elas são utilizadas. A partir do momento em que designa algo, o homem se concentra na palavra inventada para fazer tal designação e se esquece daquilo que quer designar. O conceito – portanto, a palavra e o jogo que com ela se faz –, se torna mais importante que o mundo, que a vida, que são as coisas reais com as quais os homens verdadeiramente deveriam se preocupar. Em suma, o conceito seria a negação do particular e do efetivo, oferecendo modelos gerais para a apreensão da natureza, enquanto esta é sempre profundamente indiferente a tudo isso. Daí que a sociedade, segundo Nietzsche, adaptara-se a vangloriar as verdades oferecidas pela

⁵⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra moral*, p. 48.

apreensão dos conceitos e só deixa confortável os homens que se submetem a tal perspectiva. Tais verdades, enquanto metáforas usuais, no mais das vezes se fecham em círculos tautológicos que dão acesso ao que é moralmente correto. A moral, que não é um dado da natureza, desponta aqui como uma preocupação representativa; ainda que não possua a urgência que os escritos posteriores apresentariam sobre o assunto, nos escritos da juventude a moral já aparece como uma preocupação patente. O homem socialmente bem sucedido é aquele que coaduna com a verdade dos conceitos; ele é moralmente correto enquanto conhece e reconhece o conceito. O fato é que, para Nietzsche, o homem inventa o conceito e paulatinamente se esquece de que o fez, acreditando que o conhecimento conceitual é real⁵⁶¹. Ele se torna, desta forma, inconsciente do engano que comete e tal inconsciência é o refúgio do homem nas próprias ilusões: ele as criou e acredita nelas. A crítica ao socratismo, às representações apolíneas, já possui a intuição de que aos homens sempre interessou mais suas próprias lérias.

A tudo o que há de exagerado na fundamentação da linguagem, Nietzsche contrasta a pureza e a elevação da música, “linguagem imediata da vontade”⁵⁶². Ela aparece como a resposta de Nietzsche às mascarções acerca da verdade, é a expressão da vontade, é a oportunidade de retorno ao Uno-primordial. E ao mesmo tempo, “imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada”⁵⁶³ porque absolutamente pode ser capturada por conceitos e enaltece as potencialidades do espírito. Em Nietzsche a experiência da música é a própria experiência da vontade e, nesse sentido, ela é o princípio e o fim da sua filosofia.

[...] a música é o que ocupa todos os “centros nervosos” da Filosofia de Nietzsche, na qual ela substitui exatamente tudo o que em determinado sistema é designado para desempenhar o papel de princípio ou fundamento: ela é o que responde a todas as questões e faz assim as vezes, a um só tempo, de teologia, de metafísica e de física, é a Revelação primeira que informa, de uma vez por todas e suficientemente, sobre o sentido, a causa e o fim de toda a existência. Se Nietzsche recusa a metafísica e a religião, é, em particular, porque estas últimas ocupariam um espaço já investido nele pela música⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ KOFMAN, Sarah. *Nietzsche and Metaphor*, p.137.

⁵⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 98.

⁵⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 98.

⁵⁶⁴ ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*, p. 45.

Esse caráter afirmativo da música, “afirmativo e esclarecedor do mundo”⁵⁶⁵, fornece também à vida uma constante afirmação: “somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo”⁵⁶⁶. A música tem de procurar atingir “a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do trágico?”⁵⁶⁷. Como observa Machado, “fundada na música, a tragédia não apenas dá o conhecimento da vontade, como também proporciona a afirmação da vontade, grande originalidade do primeiro livro de Nietzsche em relação à teoria da tragédia de Schopenhauer”⁵⁶⁸. É essa afirmação da vida, apesar das inúmeras mazelas que lhe são inerentes, o que Nietzsche busca na tragédia grega; é essa disposição para a alegria e o desprendimento, para a autenticidade e o instinto que destaca nos filósofos pré-socráticos e nos poetas trágicos.

No jovem Nietzsche, “a arte é mais poderosa do que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas, como última meta, o aniquilamento”⁵⁶⁹. A arte quer a vida e a quer enquanto afirmação na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico⁵⁷⁰.

Em tudo a época do jovem Nietzsche destoara das propostas que ele procurava. Diante da insuficiência de sua sociedade, ele enxerga nos gregos a possibilidade de uma vida plena; à clausura do enciclopedismo que cerceava as esferas do conhecimento acadêmico, Nietzsche contrasta a arte como espelho da vida; às prisões de uma sociedade obscura e impotente, mostra a vida dos gregos, seus deuses, seu teatro, a sua autenticidade⁵⁷¹. Enquanto herdeiro da filosofia moderna alemã, que conjuga o romantismo e o idealismo, o filólogo sofre com as questões que a modernidade europeia não podia responder, problemas que se foram alçando cada vez mais alto perante a falência da capacidade de a ciência lhes ofertar solução a contento. É assim que o trágico no jovem Nietzsche é a primeira tomada de consciência da solidão humana em um mundo abandonado por todas as certezas. Nietzsche descobrira que todos os valores e imagens da sociedade socrático/alexandrina não passavam de ilusões, sem

⁵⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, p. 134.

⁵⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 99.

⁵⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 99.

⁵⁶⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 238.

⁵⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*, p. 30.

⁵⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 99.

⁵⁷¹ [...] Nietzsche estava correto ao pensar que a cultura que luta com a difundida perda da fé religiosa judaico-cristã poderá apreender suas próprias intuições persistentes sobre o valor se se voltar para os gregos. Se não tentarmos vê-los através das lentes das crenças cristãs, poderemos não só vê-los de maneira mais verdadeira; mas também ver quão verdadeiros são para nós – isto é, para uma tradição histórica contínua de experiência ética humana que não foi substituída nem irremediavelmente alterada pela supremacia do ensinamento cristão (e kantiano). NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na Filosofia grega*, p. 16.

as quais o homem não podia viver, e que mais não eram que mentiras construídas para tornar a vida suportável.

[...] a sua crítica fundamenta-se na descoberta – um dos maiores contributos da Filosofia de Nietzsche – de que todas as grandes construções do saber tradicional dos princípios, da metafísica, da arte e da moral aos “valores” da sociedade, às normas de conduta dos indivíduos e aos grupos humanos, permitem tornar suportável a vida, isto é, são os instrumentos fundamentais com que o homem tentou atingir o prazer, fugindo à dor, instrumentos esses que permitiam também ao homem sobreviver; porém, foram feitos para se fazerem passar por verdades, mentiras e ilusões úteis à sobrevivência, erros vitais disfarçados de verdade⁵⁷².

Afirmar com Nietzsche, porém, que a vida é trágica não necessariamente constitui uma adequação ao pessimismo. Assim como “a tragédia grega não é, de fato, pessimismo (como dizia Schopenhauer) nem é a tentativa de libertação do terror mediante a ‘purificação’ (‘catarse’, como diria Aristóteles), mas sim a vontade de aceitar até o fim todos os aspectos do devir da vida”⁵⁷³, o ideal de vida trágica para Nietzsche nada possui de negativo, de pessimista. A vida é trágica enquanto reconhece seus abismos, não nega nenhum deles nem os afasta; não há resignação, mas reação. Por conhecer os abismos da existência é que os enfrenta e encara-os sempre de frente. O herói trágico, nesse sentido, é aquele que sofre como Dioniso, “aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação”⁵⁷⁴ e que supera o sofrimento reconhecendo que isso é a vida e não mais, nada mais que o conflito.

Representando um contraponto às perspectivas filosóficas consideradas até a sua época, Nietzsche, quando exalta a vida, a arte e a religiosidade gregas, reage à falência da sociedade socrática e aos ideais cristãos, ainda que nos escritos de juventude não exista uma crítica consistente em relação ao cristianismo. Identificando a inclinação dos homens aos conceitos, ao ideal e a tudo aquilo que se alça da realidade do mundo, percebe, sobretudo, a ineficiência de um mundo alheio ao real, ao instintivo e ao imediato. É assim que

[...] a perda da consciência metafísica, isto é, da consciência das verdades eternas e dos valores morais absolutos deu em resultado a exaltação, o culto da vida em si, levado até a exasperação. A deusa razão dos cruentos altares da Revolução Francesa tornou-se a deusa vida dos altares da civilização contemporânea. Assente a premissa: não há realidade para além da nossa realidade, nem verdade para além das verdades “históricas”, não há leis morais acima da “ação” em si mesma – a consequência é invencível. A vida deve necessariamente ser chamada a encher os

⁵⁷² SEVERINO, Emanuele. *A Filosofia Contemporânea*, p. 118.

⁵⁷³ SEVERINO, Emanuele. *A Filosofia Contemporânea*, p. 119.

⁵⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 67.

vácuos abertos pelo seu ritmo acelerado, nem determinar pausas perigosas, nem dar tempo sequer a refletir sobre a própria vida...⁵⁷⁵.

Toda a História da modernidade está permeada pela busca do conhecimento capaz de subjugar a natureza, de finalmente outorgar aos homens a maturidade capaz de elevá-lo definitivamente a um status superior. Tal busca se funda na conceituação, na desmensurada fé nas potencialidades da razão e da ciência. Entretanto, em quase todas as suas aspirações falha o homem socrático/alexandrino; e com ele falham tanto a ciência quanto a religião porque ambas, cada qual ao seu modo, separaram o homem da natureza e inventaram mundos melhores nos quais se esconder. Esse é o cenário da modernidade europeia, o cenário diante do qual o jovem professor de filologia clássica se vê e diante do qual precisava se posicionar. Nietzsche percebera, desde muito cedo, as incoerências sob a formatação dos valores, suspeitara da religião, suspeitara da ciência porque prostrado diante das insígnias dessas bússolas da civilização, enxergara um homem que nada possuía de homem. O contraste com os gregos se afigura: se os valoriza, o faz porque os gregos sabem que suas ilusões são ilusões, que o sentido da vida é a ausência de sentido, que seus deuses são parte do mundo e não arquétipos distanciados em um além inalcançável. Ou seja, o homem grego sabia que era apenas homem e que a vida era apenas a vida. Enquanto isso o homem moderno, que se acreditava o mais especial dos animais, o mais cheio de potencial, não consegue se convencer de que o sentido do mundo e da vida é o jogo da transformação em que nada é constante e todas as coisas hão de se transformar sempre, incessantemente.

⁵⁷⁵ SCIACCA, Miguel Frederico. *O problema de Deus e da Religião na Filosofia Contemporânea*, p. 350.

Conclusão

As reflexões que compõem a primeira etapa do desenvolvimento da filosofia do jovem Nietzsche foram relacionadas às suas indagações acerca da arte e de sua ação sobre o homem. Em especial, o filósofo enfatiza a centralidade e o carácter determinante da música como núcleo do seu pensamento e alicerce para a existência. Sem a música, ele afirmou em *Ecce Homo*, a vida seria um erro. Nietzsche condiciona a existência da arte à associação entre o apolíneo e o dionisíaco, os princípios de fundo fisiológico que identificara no mundo grego antigo.

Entre as inovações executadas pela obra *O Nascimento da Tragédia*, a sua interpretação para a luta e a reconciliação entre Apolo e Dioniso é uma das mais marcantes porque coloca o conflito no cerne da discussão, valorizando a ideia de que apenas através da reação entre os opostos é possível chamar algo à existência, tornar a própria existência do mundo possível. Na sua aproximação com o princípio dionisíaco, Nietzsche concede especial ênfase à música associando-a a vontade, força que tudo quer e tudo move. Apresentada segundo os caracteres cunhados por Schopenhauer, Nietzsche a aponta como um elemento especial que se coloca acima das outras artes, sendo ela uma forma de origem para as demais. Ele chegou a esta conclusão examinando a relação entre melodia e poesia, afirmando que o ritmo adquirido pela segunda é, necessariamente, produto da primeira: a música, desta forma, teria o poder de gerar a poesia. Ora, a importância da música é determinante porque uma das teses centrais de *O Nascimento da Tragédia* é a superioridade da obra de arte em relação à ciência e é desta superioridade que se origina o fôlego de Nietzsche para credibilizar a sua metafísica de artista.

Embora Dioniso pareça concentrar as atenções do jovem professor, Apolo também possuía um papel importante e, em certa medida, tão determinante quando o próprio papel exercido pelo deus do êxtase. A condição necessária para a existência de uma obra de arte era, em um primeiro momento, o conflito entre eles e, posteriormente, um momento de reconciliação. Esse momento de reconciliação acontece, entre os gregos, na tragédia. Para Nietzsche, a tragédia grega era o coro dionisíaco – a música, o êxtase – manifestando-se através dos elementos típicos do apolíneo – a palavra, a imagem. Enquanto Dioniso levava os homens até o limiar de sua existência, com êxtase e desvario, Apolo os resgatava, envolvendo-os em seu véu. Dioniso permitia aos homens a experiência da natureza, exaltando

a nostalgia do Uno-primordial e, de outro modo, Apolo, com as suas ilusões prazenteiras, afastaria o homem dessa proximidade perigosa, abrindo espaço para uma experiência não de abandono na natureza, mas, diferentemente, de distanciamento e concentração no indivíduo (*principium individuationis*).

Podemos perceber que o jogo de dualidades acompanha a pena de Nietzsche: Dioniso/Apolo, vontade/representação, música/mito, desmedida/medida; e tal recorrência poderia significar a demarcação dos contrastes que fundamentam a geração da obra de arte, de forma particular, e a condição humana, de modo geral. O conflito de todas as coisas contra todas as coisas é a regra máxima da existência do mundo e o combustível que regula a ação do homem nesse mundo. Portanto, o conflito não cessa jamais.

A maior peculiaridade, no jovem Nietzsche, para a reflexão acerca da tragédia e a abertura para uma indagação sobre o trágico é a consideração da música como sendo a sua forma motriz. Até Nietzsche as considerações sobre a tragédia grega outorgavam a ela um *status* quando muito lateral em relação à imagem e à palavra. Em Nietzsche a música aparece como o elemento sem o qual a tragédia não poderia ser plenamente experimentada, sem o qual a consolação metafísica não se realizaria. A música, como arte dionisíaca, revela ao homem – entendido pelo Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* como dissonância⁵⁷⁶ – o profundo abismo da existência.

Quando se ocupa das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes o seu critério para avaliá-las é a proximidade de sua produção com o espírito da música, ou seja, procura enxergar nelas algo do genuíno êxtase dionisíaco, que estivera nas origens do coro de sátiros, da música ditirâmbica. Ésquilo e Sófocles, conquanto já estivessem afastados dessas origens rituais, ainda mantinham algo da forma mais antiga, entendendo a ação trágica, em certa medida ainda em parte como um culto e dialogando de forma profícua com os mitos arregimentados pela tradição. O que parece de fato interessar a Nietzsche, quando avalia positivamente esses poetas, é a autenticidade da sua relação com a natureza, é a exaltação da vida e a sua superioridade sobre a cultura⁵⁷⁷. O grego antigo ainda não mergulhara na necessidade de descrever, quantificar e qualificar o mundo como ocorreria posteriormente com a filosofia e a ciência. A relação do grego com o seu mundo é uma relação de instabilidade deveras; no entanto, essa instabilidade representa apenas a superioridade da vida em detrimento da capacidade humana de apreendê-la por inteiro. O homem grego não é um rival do mundo, não

⁵⁷⁶ Nietzsche, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 141.

⁵⁷⁷ “A cultura só pode crescer e desenvolver-se a partir da vida...”. NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações Intempestivas: Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida*, p. 197.

luta contra ele visando ultrapassá-lo rumo a um mundo outro, melhor, ou procura subjugá-lo para enaltecer a sua capacidade. O grego contemplava e vivia a realidade da vida e do mundo assim como este se lhe aparecia, permitindo-se apenas a vontade, o instinto. Assim como nas personagens de Ésquilo, não se trata de uma passividade simplória; mas, em certa medida, uma consciência da limitação e uma aceitação corajosa de sua condição.

Tanto em Ésquilo quanto em Sófocles mito e música, as características manifestações do princípio apolíneo e dionisíaco, ainda possuem a necessária interação e importância capazes de permitir a consolação. Em Eurípedes, todavia, esse consórcio é encerrado e a tragédia morre pelos excessos da lógica e da dialética. Parece-nos que, para Nietzsche, a tragédia de Eurípedes é uma tragédia que quer ser mais do que arte; uma tragédia que quer ser filosofia. A arte, na interpretação do filósofo de Röcken, quer a vida, quer a vida enquanto afirmação; enquanto isso a filosofia, o conhecimento, se satisfazem com a obtenção da verdade. Verdade esta que, segundo Nietzsche, é apenas uma interpretação do mundo, apenas uma elaboração do intelecto humano. A procura pela verdade, os esforços do homem rumo à obtenção dessa segurança, dessa possibilidade de subjugar, dominar e transformar o mundo não seriam um problema para nosso autor, desde que não se esquecessem das suas limitações, desde que não tomassem por verdade absoluta e plena em si mesma aquilo que não poderia ser mais do que o profundo desejo humano de se esconder sob uma justificativa para o caráter não teleológico da existência do mundo.

Nesse sentido, a vida tem centralidade no pensamento de Nietzsche e é ela que sustenta a sua filosofia, como objetivo último: “A vida é superior e dominante, porque um conhecimento que destruísse a vida destruir-se-ia automaticamente. O conhecimento supõe a vida, ele tem pela conservação da vida o mesmo interesse que qualquer ser tem pela sua existência”⁵⁷⁸. Portanto, “em Nietzsche, a vida se destaca como um valor absoluto que perpassa as diversas manifestações da existência. O querer, o conhecer e o sentir são apenas meios de identificar a vida, a qual, em seu conceito irreduzível, compreende todas as funções particulares”⁵⁷⁹.

Se a arte reina na contemplação do grego mais antigo e Ésquilo e Sófocles preservam parte desta, na poesia de Eurípedes se erigem os questionamentos de fundamentação socrático/platônica da existência, diminuindo a arte e exaltando a verdade do conhecimento. O mito é caricaturado e a música suprimida. Apolo e Dioniso são subtraídos e a tragédia é

⁵⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas: Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida*, p. 202.

⁵⁷⁹ SIMMEL, Georg. *Schopenhauer & Nietzsche*, p. 104.

asfixiada pela obra de um poeta que se deixara tocar mais pelo ardor do conhecimento e da verdade que pela vivência da arte.

O pensamento socrático é o grande antípoda da obra de juventude de Nietzsche porque nesse pensamento o filósofo enxerga um contraste em relação à autenticidade da vida, expressa na obra de arte dos gregos antigos.

Com Sócrates chega ao fim a idade trágica e principia a idade da razão e do homem teórico. Com isto, segundo a concepção de Nietzsche, verifica-se uma enorme perda para o mundo; a existência perde como que a abertura para o lado escuro e noturno da vida, perde o saber mítico da unidade da vida e da morte, perde a tensão entre a individuação e o fundo originalmente uno da vida, torna-se banal, cativa da aparência, torna-se esclarecida. Para Nietzsche, Sócrates representa a figura histórica do racionalismo grego pelo qual a existência grega perdeu não só a esplendorosa certeza dos seus instintos como também, de modo mais radical, o seu fundo de vida, a sua profundidade mítica⁵⁸⁰.

Parece-nos que, para Nietzsche, toda a história da humanidade europeia poderia ser resumida como o desenrolar dessa profunda cisão entre homem e natureza, quando o homem se enxerga de forma diferenciada pelo uso da razão. A partir da reflexão socrática cria-se a ideia de que o mundo poderia ser corrigido pelo saber, exaltando a razão humana e depreciando as aptidões instintivas que distinguem o heleno. A crítica de Nietzsche à sociedade socrática e, portanto, à modernidade, não é um ataque deliberado à razão e à ciência, mas a constatação de que o excesso de confiança depositado nelas resultou na sintomática incapacidade de o homem lidar com a confrontação de suas limitações.

O cenário da modernidade apresenta a afirmação das restrições da razão, considerando que esta já não poderia corrigir os erros do mundo. Então, o homem se percebe de um lado abandonado pelas certezas antigas, provenientes do poderio divino e, de outro, é oprimido pela consciência das suas limitações. A reflexão ontológica acerca do trágico, à qual Nietzsche acrescenta uma contribuição particular, está fixada nesse homem solitário e impotente que nem pode abandonar-se novamente à natureza nem evadir-se do mundo corrupto que gerou. Diante desse espetáculo da decadência, da falência de uma sociedade esgotada, Nietzsche propõe o renascimento de uma visão trágica da vida e do mundo, perdida com a ascensão do socratismo.

⁵⁸⁰ FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*, p. 29.

Assim sendo, como resposta ao socratismo, a aparente pretensão da obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* é apontar para a possibilidade do despertar do espírito dionisíaco, como alternativa salutar à degeneração da sociedade moderna. E através desta pretensão, “a arte tornou-se o *órganon* da filosofia; a arte não é só o tema da exegese, é também o meio e o método desta: a interpretação nietzschiana da tragédia já faz uso da compreensão trágica do mundo”⁵⁸¹.

O despertar de Dioniso no mundo moderno se daria através do resgate da herança grega, por isso Nietzsche faz uma nova interpretação da poesia grega, para fugir ao enciclopedismo típico do mundo que encarava com estranhamento e privilegiar a intuição do heleno antigo em que os valores para a vida são buscados, todos, na própria vida: a vida era apenas a vida e o homem era apenas o homem. Todos os medos são sentidos com intensidade; e assim as alegrias, as dores. Essa é a autenticidade que, parece-nos, atraiu o olhar inquisitivo de Nietzsche para os gregos e sua música, seus mitos e sua religião. Esse homem dionisíaco, que conhece a dor e a alegria, e que lida com ambas com a mesma espontaneidade, que não se refugia em falsas respostas e falsos caminhos, produziu uma obra de arte que manifestara essa alegria de viver, permeada pela constante presença da dor e da tristeza. Representa, portanto, um contraste com o homem moderno, que forjou para si um refúgio na possibilidade de tudo conhecer e tudo conquistar, descobrindo, não sem certo terror, que ainda era apenas homem. A possibilidade do despertar de Dioniso é a possibilidade de compreensão do trágico da condição humana: o homem é solitário, pequeno e limitado em um mundo que ultrapassa todas as suas capacidades de compreensão, em uma vida que deve buscar sentido apenas em si mesma e jamais em quaisquer justificativas maiores ou melhores que o factual.

Talvez a melhor forma de compreender a profundidade do discurso desse jovem Nietzsche acerca da arte e da vida dos gregos, tão cheia de vivacidade e alegria, em contraste com a aridez e a excessiva seriedade do homem moderno, seja evocar a figura do insensato, presente na obra *A Gaia Ciência*, de 1882.

Nunca ouviu falar de um louco que em pleno dia acendeu sua lanterna e pôs-se a correr na praça pública gritando sem cessar: - Procuo Deus! Procuo Deus! Como lá se encontravam muitos que não acreditam em Deus, seu grito provocou uma grande hilariedade. – Ter-se-á perdido? Perguntou um. – Ter-se-á perdido como criança? – perguntou outro. Ou estará escondido? Terá medo de nós? Terá partido? – assim gritaram e riam todos ao mesmo tempo. O louco saltou em meio a eles e trespassou-os com o olhar. – Para onde Deus foi? – bradou. – Vou lhes dizer! Nós o matamos, vós e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos

⁵⁸¹ FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*, p. 29.

isso? Como pudemos esvaziar o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos quando desprendemos a corrente que ligava esta terra ao sol? Para onde vai agora? Para onde vamos nós? [...] Não sentimos na face o sopro do vazio? [...] Não escutamos ainda o ruído dos covéis que enterram Deus? Não sentimos nada da decomposição divina? Os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E nós o matamos!! Como nos consolaremos, nós, os assassinos dos assassinos? O que o mundo possui de mais sagrado e possante perdeu seu sangue sob nossa faca⁵⁸².

O autor de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, parece-nos, pode ser associado a essa figura, que com tanto ardor aparece na sua produção madura. O jovem Nietzsche, sob os canhões da batalha de Wörth e sob a influência de Schopenhauer e Wagner, tateia no obscuro campo de sua formação, asfixiando-se por não encontrar algo que satisfaça às suas dúvidas. Era, na busca de compreensão do mundo grego, impulsionada pelo ermo caminho da tradição que lhe formara, o próprio insensato. O Nietzsche que olha com admiração para o exemplo dos gregos é um Nietzsche que descobre, paulatinamente, a languidez e a debilidade do seu mundo. Esse jovem professor, que vê no mito e na música trágicos “a expressão da aptidão dionisíaca de um povo”⁵⁸³, experimenta a insuficiência do pensamento moderno para solucionar os problemas que ele mesmo alimentou. O homem moderno precisava conviver com o fato de que os deuses não abandonaram o mundo simplesmente, mas foram subtraídos. É a própria história do homem moderno que o condena: optou pela ciência e nela depositou toda a sua confiança, afiançando que esta o levaria até ao mais alto domínio sobre o mundo.

O trágico da condição humana é a consciência da solidão e da fraqueza, denunciados pelo esgotamento das suas capacidades, a descoberta da limitação. Nos gregos, na sua vida, arte e religião, Nietzsche busca, não mais as certezas, mas a consciência do que seja o homem e de quais são as suas possibilidades. O jovem Nietzsche talvez já soubesse, mas ainda era demasiado cedo para afirmar a morte de Deus, e por isso busca uma alternativa para o homem de seu tempo, uma alternativa que significasse finalmente desprender a vida de valores que ela não possui e ver o homem apenas como homem, como vontade, como instinto. O homem trágico, proposto por Nietzsche como alternativa ao degradado homem moderno, conhece e reconhece a sua condição: a vida é trágica, é conflito, é dor e prazer. A opção de Nietzsche para essa afirmação era a alegria: viver a dor e sofrimento da vida da mesma forma como se goza a alegria e a satisfação.

⁵⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*, p.103-104.

⁵⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, p. 141.

A questão do trágico é um horizonte amplo, que terá um desenrolar tão profundo no século XX quanto os demais temas da filosofia de Nietzsche. Certamente a grande contribuição dessa discussão é a avaliação positiva que Nietzsche evoca para a vida. O filósofo escapa ao pessimismo de Schopenhauer e dribla a polêmica obra de Wagner, intensificando uma reflexão peculiar em relação à existência. Nietzsche, refletindo sobre o trágico da condição humana no final do século XIX, antecipa a filosofia da existência, que florescerá no século XX, e inaugura uma filosofia que coloca na vida a sua centralidade. Esse homem dionisíaco, para o qual *O Nascimento da Tragédia* chama atenção pela primeira vez, terá no próprio pensamento nietzschiano um desenrolar especial. Assim, consideramos que os germes da filosofia madura estão todos plantados na sua obra de juventude, sobretudo o seu discurso vindouro sobre a religião, que se formará a partir da experiência da falência dos ideais modernos, socráticos, e da experiência sublime com o dionisíaco, que lhe chega primeiro através da tragédia ática, do mito e da música, como máxima afirmação da vida.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética – Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude Subjetiva e Estética: Natureza e Arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BARROS, Fernando de Moraes. *O Pensamento Musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2007.
- BERVEILLER, Michael. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- BONNARD, André. *A Civilização Grega*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- _____. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- BRUM, José Thomaz. *O Pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Trágica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; FAPESP. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- COSTA, Ligia Militz da. *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Editora UNIJUÍ, 2005.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- GAZOLLA, Rachel. Apontamentos sobre Nietzsche e a tragédia grega: o § 10 do Nascimento da Tragédia no Espírito da Música. *Hypnos: revista do centro de Estudos da Antiguidade Greco-Romana*. V. 1, n: 1. São Paulo: Editora PUC-SP, 1996.

- GILES, Thomas Ranson. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1975.
- GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- HALÉVY, Daniel. *Nietzsche*. Porto: Editorial Inova, 1968.
- HAMILTON, Edith. *O Eco Grego*. São Paulo: Landy Editora, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. 7º Ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- _____. Perspectivas Filosóficas. In: MILLINGTON, Barry. *Wagner: Um Compêndio*. Rio de Janeiro, 1995.
- HOMERO. *Íliada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 2º Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: a imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002.
- KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche and Metaphor*. Califórnia: Stanford University Press, 1993.
- LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. Lisboa: Editora Verbo, 1971.
- LARGE, Duncan. Nosso maior mestre: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura. In: *Cadernos Nietzsche*. V. 1, n. 9. São Paulo: Humanistas, 2000.
- LEBRUM, Gérard. Quem era Dioniso? In: LEBRUM, Gérard. *A Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

- _____. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LLOYD-JONES, Hugh. Wagner e os Gregos. In: MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner: Um Compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. *Cadernos Nietzsche*. V. 1, n°: 1. São Paulo: Humanistas, 1996.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. Nietzsche, Bayreuth e a Época Trágica dos Gregos. *Kritérion*. V.46, n°: 112. Belo Horizonte, 2005.
- MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. Nietzsche, Hölderlin e o trágico moderno. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *Literatura e Filosofia: Diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- _____. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kritérion*. V. 46, n°: 112. Belo Horizonte, 2005.
- MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. (Ed.). *The Cambridge Companion to Nietzsche*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2° Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- _____. *Extravagâncias*. São Paulo: Discurso Editorial; Editora UNIJUÍ, 2001.
- MOST, Glenn. Da Tragédia ao Trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*. São Paulo: Hedra, 2008.
- _____. *A Gaia Ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.
- _____. *A Origem da Tragédia proveniente do Espírito da Música*. São Paulo: Madras Editora, 2005.
- _____. *A visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.
- _____. *Considerações intempestivas: Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida*. Lisboa: Editorial Presença, 1976.
- _____. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. O Drama Musical Grego. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Sabedoria para depois de Amanhã*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. Sobre verdade e mentira no sentido extra moral. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. Sócrates e a Tragédia. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na Filosofia grega*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
- _____. *Teofania*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga I*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.
- ROBERT, Fernand. *A religião Grega*. 1º Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos da Literatura Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- _____. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche – Biografia de uma Tragédia*. 2ª Edição. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- SCIACCA, Miguel Frederico. *O problema de Deus e da Religião na Filosofia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SEVERINO, Emanuele. *A Filosofia Contemporânea*. Porto: Edições 70, 1987.
- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer & Nietzsche*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. 3ª Edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. Atualidade da Tragédia Grega. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SPENCER, Stewart. Gostos Literários. In: MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner: Um Compêndio*. Rio de Janeiro, 1995.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TANNER, Michael. *O Pensamento de Nietzsche*. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- VATTIMO, Gianni. *Diálogos com Nietzsche*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- _____; VIDAL-NAQUET. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1977.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.