



Griot: Revista de Filosofia

ISSN: 2178-1036

griotrevista@gmail.com

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

Koehler, Rafael; Candeloro, Rosana Jardim
O problema da origem da tragédia em Nietzsche
Griot: Revista de Filosofia, vol. 6, núm. 2, 2012, pp. 122-137
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31977/grirfi.v6i2.540>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576665111010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto


O PROBLEMA DA ORIGEM DA TRAGÉDIA EM NIETZSCHE

Rafael Koehler¹

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Rosana Jardim Candeloro²

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

 <https://orcid.org/0000-0001-6527-5249>

RESUMO:

O objetivo deste artigo consiste em analisar como Nietzsche, baseado na filosofia schopenhauriana, resolveu o problema do surgimento da tragédia grega através da elevação dos elementos Apolo e Dionísio a um estatuto ontológico, e como os gregos fizeram isso em seu tempo através da Música, além de revelar como, em Nietzsche, o pensamento de Sócrates surge como o “perverso algoz da arte”. O estudo foi realizado através de uma pesquisa bibliográfica com base nas seguintes obras do filósofo: *A visão Dionisiaca de Mundo* (uma compilação de duas conferências e um texto não publicado) e *O nascimento da tragédia no espírito da Música*. Na segunda parte, sugere-se como Nietzsche faz esse resgate do trágico em sua época e qual a recepção no século XIX de seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Apolo; Dionísio; Tragédia.

THE PROBLEM OF THE ORIGIN OF TRAGEDY IN NIETZSCHE

ABSTRACT:

The aim of this paper is to analyze how Nietzsche, based on the philosophy Schopenhauerian, solved the problem of the emergence of Greek tragedy by raising the elements Apollo and Dionysus to an ontological status, and as the Greeks did it in his time through the music. Then reveal how, in Nietzsche, the thought of Socrates emerges as the "wicked executioner of art." The study was conducted through a literature search based on the following works of the philosopher's vision of Dionysian World (a compilation of two conferences and an unpublished text) and *The Birth of Tragedy in the spirit of music*. In the second part, there is a suggestion about how Nietzsche's tragic that rescues in their time and what the nineteenth-century reception of his work.

KEYWORDS: Aesthetics; Apollo; Dionysus; Tragedy.

A ORIGEM DA TRAGÉDIA

¹ Bacharel em Filosofia pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Rio Grande do Sul – Brasil.

² Professora de Filosofia da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Rio Grande do Sul – Brasil.

Textos da juventude: elementos pré-origem da tragédia

Em seus primeiros escritos, oriundos de conferências e estudos, que Nietzsche estava realizando, já aparecem as proto-ideias que culminariam em sua obra inicial. As primeiras conferências que Nietzsche registrou, apenas com 25 anos são chamadas de “Sócrates e a tragédia” (18 de janeiro de 1870), “O drama musical grego” (1º de fevereiro de 1870) e seu primeiro texto, não-publicado, “A visão Dionisíaca do mundo”, que foi escrito entre junho e agosto de 1870, apenas alguns meses depois das conferências. Nesses escritos aparecem as conceituações dos elementos Apolo e Dionísio, que embasariam seus escritos posteriores. Neste empreendimento filológico, Nietzsche começa a perceber que seus estudos abarcariam não somente a arte, mas toda a Filosofia. Neste primeiro momento ele percebe que o impulso artístico para o deus Dionísio surgiu através dos “ditirambos”, uma espécie de hino uníssono em louvor do deus, que era possivelmente oriundo da Ásia, entoados em eventos considerados como religiosos:

Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (*triebe*) mais baixos, uma panhetáica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Esses cantos eram entoados por um cantor principal, conhecido como corifeu, e através de corais vestidos como faunos e sátiros. Esses poderiam também tocar flautas, liras e harpas. Esses grupos eram compostos em uma média de cinquenta homens (NIETZSCHE, 2005).

É nesse momento que ele estabelece a Música como uma arte de Dionísio. Foram nessas festas orgiásticas, em que os gregos se exaltavam em euforia, bebiam em excesso, praticavam toda sorte de libertinagens e conheciam de perto o desregramento, que se revelou o *novo deus*, mas principalmente através dos cantos dionisíacos executados pelos coros de sacerdotais. Nietzsche mostra em seus primeiros escritos que esta arte dionisíaca surgiu para salvar a arte apolínea de si mesma, pois esta estava fadada, em caso de isolamento, à sua própria aniquilação.

A seguir, serão apresentados os elementos constitutivos da tragédia em sua origem mitológica e a conceituação decorrente utilizada por Nietzsche.

Os elementos Apolo e Dionísio

O filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche, aos 27 anos de idade, começa assim seu primeiro livro intitulado *O Nascimento da Tragédia* ou *Helenismo e Pessimismo* (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, no original em alemão):

teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Convém ressaltar quem são os deuses aos quais Nietzsche fazia alusão e o uso de seus nomes para suas conceituações, através da análise de um pesquisador da área. Apolo e Dionísio, segundo o Professor Junito de Souza Brandão, são filhos de Zeus, portanto, irmãos. O primeiro, autenticamente grego e gerado de um casamento reconhecido com Hera, o segundo, um deus importado que teve de passar por um batismo mítico, foi gerado como fruto de uma traição de Zeus, e ele nasceu para se tornar eterno. Apolo surge como uma espécie de guia dos espíritos humanos. Ele era uma força em pleno crescimento e suas origens são diversas, remetendo a várias tradições. Assim descreve o historiador Junito de Souza Brandão a problemática conceituação do antigo Deus grego:

é necessário levar em conta uma longa evolução da cultura e do espírito grego e mais particularmente da interpretação dos mitos, para se reconhecer nele, bem mais tarde, um *deus solar*, um deus da luz, de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparados ao sol e a seus raios. Em suas origens, o filho de Leto estava indubitavelmente ligado à simbólica lunar. No primeiro canto da *Iliada*, apresenta-se como um deus vingador, de flechas mortíferas: *o senhor arqueiro, o toxóforo; o portador do arco de prata, o argirótoxo* (BRANDÃO, 2001, v. II, p. 84-85).

No intuito de apresentar suas influências posteriores, Brandão afirma que a imagem de Apolo não parou de ser constituída e estava em plena efervescência:

violento e vingativo, o Apolo pós-homérico vai progressivamente reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egípcia e sobre tudo helênica e, sob este último aspecto, conseguiu suplantá-lo por completo á Hélio, o “Sol” propriamente dito. Fundindo, numa só pessoa e em seu mitologema, influências e funções tão diversificadas, o deus de Delfos tornou-se uma figura mítica deveras complicada. São tantos os atributos, que se tem a impressão de que Apolo é uma amálgama de várias divindades, sintetizando num só deus um vasto complexo de oposições (BRANDÃO, 2001, v. II, p. 84-85).

Para Brandão, seria muito difícil extrair a verdadeira versão conceitual de Apolo dos gregos; por isso a importância do trabalho de Nietzsche, uma vez que estudou profundamente essas questões para desvelar uma nova interpretação que pudesse concretamente restabelecer os padrões helênicos, explicando com isso o resgate de toda a cultura da tragédia grega com base na Filosofia de Schopenhauer.

Enfim, a base norteadora da construção de Apolo em Nietzsche foi o *principium individuationis*, conceito extraído da obra *Crítica da Razão Pura* de Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, no original em alemão), e posteriormente, o termo da obra magna de

Schopenhauer. Essa categoria diz respeito ao princípio de razão, uma implicação de que todos somos seres únicos por causa de nossa razão e, portanto, que tinha por meta o conhecimento ou ciência de sua própria unicidade. Cada ser possui a característica de ser livre para escolher entre um princípio que o individualize ou um de outra espécie, que o torne comum a tudo e que o faz misturar-se com o todo, o próprio caminho inverso ao da individualização, a reunificação com o todo. Apolo serviria para um destino libertador e ao mesmo tempo de tormento solitário, que seria o único caminho para a redenção na aparência.

Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balançante, em meio ao mar (NIETZSCHE, 1992, p. 40).

Em Nietzsche, Apolo é entendido como o Deus da forma, da perfeição, dos limites, daquilo que é bom e justo, o belo, um hino de inspiração para a aparência, deus dos heróis, um deus com poderes divinatórios, um deus dos sonhos. Nietzsche afirmava que no sonho todos somos gênios artísticos, pois, no mundo onírico, representamos o mundo com enorme perfeição e, através dos sonhos, Apolo pode se comunicar com os seres humanos. Ele era alguém que teria sua importante missão a cumprir, no equilíbrio das forças.

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as mãos do ser, para o cerne mais íntimo das coisas (NIETZSCHE, 1992, p. 97).

Portanto, segundo Roberto Machado, o apolíneo é para Nietzsche a representação simbólica do princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. Por isso a máxima no templo de Delfos: “Conheça a ti mesmo”. O apolíneo era apenas uma representação da aparência, somente enquanto aparência, pois a verdade é que Apolo deveria esconder das pessoas a angústia, a dor, os sofrimentos e lamentos que sustentam, ou que seriam a base de tudo, a Vontade, e erguê-los ao plano ideal de individuação, de iluminação, indo do caos para a ordem.

No entanto, Nietzsche afirma que essa imersão em Apolo leva ao próprio esgotamento racional, levando o sujeito à negação da vida devido às peculiares condições da vida humana, a saber, a dor e o sofrimento: “[...] de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhes fosse mostrada em suas divindades (NIETZSCHE, 1992, p. 37)?”

Para que isso não acontecesse, os gregos resolveram este problema com o

simbólico Dionísio. Dionísio nasceu da exigência cosmológica grega antiga, que impelia o mundo ao embate. Para os helênicos, o equilíbrio dependia das forças combativas, assim como a natureza. Por isso nasce Dionísio, vindo dos países asiáticos e disposto a não se deixar abater tão facilmente:

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 (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Como antagonista de Apolo, surge Dionísio, um deus que representava tudo que não fosse apolíneo. O deus do antigo culto às bacantes (Baco para os romanos), das festas ditirâmicas, era ilimitado; suas características apontam para a fama de deus da embriaguez, uma força de vida, assim se definiria melhor Dionísio para Nietzsche, a própria expressão da Vontade. Dionísio é considerado como um deus estrangeiro e multifacetado, e que em sua possível origem asiática nos mostra um deus que colocaria todos em contato com algo superior, o todo.

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitado-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte[...] (NIETZSCHE, 1992, p. 40).

Para o jovem filósofo alemão essa dualidade representada por Apolo e Dionísio e sua relação constituiriam as forças ontológicas que formaram o mundo, assim como para Schopenhauer isto se explicava através dos conceitos de Vontade e Representação e para Kant de Fenômeno e coisa-em-si. Nesta citação está a fórmula que dará origem a tragédia grega.

até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisiaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

No próximo tópico será examinado como Nietzsche, usando os conceitos schopenhaurianos como base para a constituição dos elementos Apolo e Dionísio, entende a música como instauradora da tragédia grega.

A música dionisiaca como geradora da tragédia

Os estudos empreendidos em *O nascimento da tragédia* pretendiam apresentar suas concepções estéticas, resgatando a cultura helênica, com o intuito de responder aos questionamentos pertinentes aos paradigmas estéticos de sua época, que especulavam sobre a origem do pensamento trágico, e para introduzir na metafísica do belo os conceitos das forças criadoras chamadas de *Apolo* e *Dionísio*. Assim, agora, serão abordados os argumentos que o filósofo usou para dar legitimidade à sua elevação dos termos citados, a saber, apolíneo e dionisíaco, a um estatuto filosófico, querendo com isso expor a crítica ao racionalismo de Sócrates, como representação da ruptura com o Helenismo, que pregava uma moral e uma vida baseadas apenas na razão, e não mais na natureza, na intuição e principalmente, no caso da tragédia, na música. O surgimento da tragédia ática³ é explicado por Nietzsche assim:

tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Roberto Machado elenca as três grandes contribuições da obra *O nascimento da tragédia* para a filosofia e a história: a primeira seria a explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica grega. A segunda contribuição seria a denúncia da morte da arte trágica, através de figuras como Sócrates e Eurípedes; e a terceira, a tentativa de encontrar o renascimento da tragédia, ou da concepção trágica do mundo, em algumas manifestações culturais da modernidade. Neste mesmo sentido, o Professor Dr. Miguel Morey sinaliza onde podemos encontrar essas três ideias citadas por Machado na obra de Nietzsche:

Estruturado em vinte e cinco epígrafes relativamente breves, possui uma trama que pode articular-se “dialeticamente” (“cheira repugnantemente a hegelianismo” – escreverá Nietzsche a respeito em *Ecce homo*) em três grandes blocos: primeiro, nascimento da tragédia (tese, epígrafe 1-10); logo, morte da tragédia (antítese, 11-15); e, finalmente, resgate do renascimento contemporâneo da tragédia (síntese, 16-25) (MOREY, 2005, p. 39).

Em sua obra, *O Nascimento da tragédia no espírito da música*, o jovem Nietzsche ocupa-se de um problema que surgiu exatamente de seus estudos de Filologia, que era definir ou conceituar o espírito helênico, sua arte e sua origem, tarefa que se julgava incompleta. É de valor ressaltar que os gregos antigos (pré-Sócrates) baseavam sua ética, conduta e religiosidade na natureza, ou seja, através de uma cosmologia, unida a uma teologia, fundamentavam sua existência e suas crenças.

Ele se vê intrigado com o fato de esse espírito grego ter sido mal interpretado ao longo da história e que poucos pesquisadores levaram a sério esse problema. Para alguns estudiosos, os gregos foram entendidos como um povo profundamente

³ A tragédia ática surge em Atenas e é considerada por Nietzsche como a mais elevada arte grega.

pessimista, que o tradutor chamou de *serena joviabilidade*, no sentido de que isso contribuiu para a formação do ideal artístico daquele povo. Nietzsche dizia que para entender os gregos devemos ficar cientes de que eles tomavam como grande qualidade algo chamado em grego de *agon*, traduzido como luta, combate, justiça, jogo, etc., e, portanto, eles traziam em si uma parte da própria natureza em constante transformação, que era baseada nos conflitos entre os deuses olímpicos e seria exatamente pela representação simbólica desses deuses que foi possível dar vida ao mito trágico.

Nietzsche sinaliza que o caminho da compreensão do mundo helênico parte do embate entre as forças dos deuses, e que a arte trágica será o resultado desta união, porém não como uma síntese, mas como uma união eterna, porque para os gregos os deuses estavam sujeitos as mesmas condições do mundo, ou seja, a eternidade.

Aproxima-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união (NIETZSCHE, 1992, p. 42).

No início do livro, ele estabelece as seguintes distinções entre Apolo e Dionísio, como forças artísticas, que compõem a tragédia: a primeira seria a arte do figurador plástico e a arte não-figurada da música; a segunda, seria a diferença entre o sonho e a embriaguez, que foi exposta no capítulo anterior. Nessa primeira distinção, pode-se notar a influência schopenhauriana em Nietzsche, quando ele determina a música como uma arte “não-figurada”. Assim o faz, pois em *O mundo como vontade e representação*⁴, de seu antecessor, é criado um estatuto metafísico baseado na Vontade como a essência de tudo, que seria o equivalente à *coisa-em-si* de Kant (com a distinção de que, para esse, ela era incognoscível). Portanto, para Schopenhauer, tudo o que existe são os graus de representação dessa fonte considerada eterna. Desse modo, para ele, a música seria a forma mais adequada de representação da vontade e, por isso, Nietzsche vê nessa filosofia um forte indicativo da interpretação da tragédia ática como sendo uma combinação dos elementos mais superiores da representação da vontade, no caso a música, com os elementos mais aparentemente representativos, como a interpretação dos atores, o cenário, ou seja, tudo aquilo que não era música.

Segundo Schopenhauer, existe uma forma de representação que depende muito pouco de uma objetividade (um objeto real que pode ser representado); essa forma é a música. Ela representa diretamente, sem uma necessária inteligência, o mais próximo da Vontade. Isso quer dizer que, para perceber sua manifestação, não é necessário uma grande capacidade de compreensão racional, de tal modo, que ela é assimilada e reconhecida pelo homem como sua própria essência. Assim, em Schopenhauer, a música é a forma de objetividade mais elevada da Vontade e pelo fato de ela ser a mais próxima da essência de tudo, Nietzsche explica a arte não-figurada, a arte da música, ou seja, a arte nomeada *dionisíaca* como a própria expressão da Vontade. Para ele, Dionísio

⁴ Nessa obra, pela qual o jovem Nietzsche acabou como que enfeitado, entende-se o mundo como uma dualidade, caracterizada por essência e aparência ou, como o próprio Schopenhauer definia, Vontade e Representação.

leva à essência simbólica do ser. Essa condução, portanto, é feita pela música, mas não somente a lírica, e sim a própria música instrumental.

Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto da própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si. A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o obrigou ao discurso imagístico. 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 a aparência (NIETZSCHE, 1992, p. 51).

Sabemos que a música é formada por três elementos, a Harmonia, a Melodia e o Ritmo ou Andamento. A combinação desses elementos é o que permite a composição musical, tanto a instrumental, quanto a lírica. Essa combinação, aparentemente, material, traduz, sem a necessidade de palavras, estados que podemos considerar como imateriais, que seriam da própria subjetividade humana. Dependendo de como forem usados, os sons podem representar a alegria, a saudade, a tristeza, a esperança, o medo, a coragem, etc. Segundo Schopenhauer, esta seria a mais adequada manifestação da Vontade, pois viva em sua própria aparência estava a essência de tudo. Até a Música pode ser percebida através dos elementos Apolo e Dionísio, com a harmonia e a melodia como representação de Dionísio e o andamento ou ritmo como representação de Apolo. No primeiro caso, as harmonias e melodias, que são responsáveis pelas belas composições, são ilimitadas em sua própria natureza, formando, eternamente, novas combinações com os mesmos elementos. Já no segundo caso, o andamento ou ritmo, como a limitação, o regrado e moralista significado que a música revela, ou seja, sua natureza apolínea.

Nietzsche absorve esta metafísica para ressaltar que foi através do ditirambo (hinos de louvor a Dionísio), as harpas e do coro, que as mais belas composições, com todas suas nuances de timbres, que se expressavam na linguagem da Vontade, desenvolveram-se para formar a música dionisíaca no mundo artístico helênico. Assim ele a caracteriza: [...] constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas (NIETZSCHE, 1992, p. 35). A música transforma-se na força que impulsiona a aparência ao máximo de suas possibilidades miméticas.

A música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo: o evento intuitivo que refrata nesse espelho amplia-se desde logo para o nosso sentimento, até tornar-se imagem reflexa de uma verdade eterna (NIETZSCHE, 1992, p. 105).

Por uma arte apolínea entendemos as artes consideradas plásticas, cujos

principais elementos são: os atores, o cenário, o texto, o figurino, ou seja, aquilo que tinha um grau inferior de objetividade com relação a música. Assim, “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta idéia” (NIETZSCHE, 1992, p. 128). Fica explícito nessa passagem como Nietzsche defendia sua interpretação da composição da tragédia grega, ou o teatro grego⁵, através da combinação harmônica da música, de Dionísio, com as formas das artes plásticas, de Apolo. Que magia essa combinação despertaria no espectador. A arte trágica, para Nietzsche, deve ser entendida assim: “O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisiaca através dos meios artísticos apolíneos” (NIETZSCHE, 1992, p. 131).

A finalidade da arte trágica era levar o espectador a perceber a essência do mundo, elevando a arte figurada de Apolo através da arte musical de Dionísio a uma nova dimensão, tornando-a uma forma de consolação na aparência, um sentimento de contemplação artística do mundo como uma própria obra de arte, resultado da luta entre as duas forças ontológicas. Seria esse também o começo do distanciamento da filosofia nietzschiniana do pessimismo schopenhauriano. Com Dionísio os gregos poderiam contemplar, face a face, a verdadeira essência do ser humano, compreendendo e aceitando seu destino.

No próximo item pretende-se expor como o método dialético e racionalista introduzido por Sócrates suprime um dos elementos da tragédia, causando a dissolução da arte grega.

A morte da tragédia e a crítica ao racionalismo socrático

[...]devemos agora nos acercar mais da essência do 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 (NIETZSCHE, 1992, p. 81).

O equilíbrio entre o Apolo e o Dionísio é o que possibilitava, e ainda possibilita, a constante manutenção do processo estético. No entanto, segundo Nietzsche, surgiu um tipo de pensamento, que ele denomina de perverso, na Grécia antiga, que estancaria o fluxo constante de uma das forças, destituindo uma das dimensões estéticas, e relevando somente aquela que prezava inteiramente pela imersão na sua individualidade, ou seja, na sua própria razão. O precursor dessa tendência foi Sócrates. Nietzsche, assim, comenta: “Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a

⁵ O teatro grego parece ter sido concebido originalmente para a apresentação de coros ditirâmicos em honra de Dionísio. O seu centro era a *orkhestra* (“lugar de dançar”), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *théatron* (“lugar de ver”) propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina... Atrás da *orkhestra* e defronte da audiência encontrava-se a *skene*, a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolveu, a partir do coro ditirâmico, os atores entravam em cena (*The Oxford companion to classical literature e The Oxford companion to the theatre*).

tragédia antiga e por isso não a estimava;[...]” e cita as máximas do perversor “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz” (NIETZSCHE, 1992, p. 83). Para Nietzsche “(...) nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia” (NIETZSCHE, 1992, p. 83). Sócrates coloca a arte sob vigilância da moral e da razão, e continua sua crítica, afirmando inclusive que ele se revelava a “voz da consciência” dos filósofos.

a Sócrates, porém, parecia que a arte nunca “diz a verdade”: sem considerar o fato de que se dirigia àquele que “não tem muito entendimento”, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado (NIETZSCHE, 1992, p. 87).

Por isso, Nietzsche faz um ataque ao racionalismo socrático, que dizimou a tragédia e tornou “racionalizável” toda obra estética, inclusive separando a música do teatro. Exatamente a música que transportava os espectadores ao pleno conhecimento simbólico de sua essência. Segundo Nietzsche, o prólogo euripídico serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. Eurípedes, que era contemporâneo de Sócrates, retirou da arte helênica o ditirambo, o coro e tornou a arte uma construção moral do ser humano, ou seja, a arte deveria agora servir ao desenvolvimento moral.

Nietzsche faz uma crítica veemente a Eurípedes, como segue: “também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates” (NIETZSCHE, 1992, p. 79).

Para Nietzsche, estava claro o que essa nova tendência acarretaria para a Grécia e para o mundo:

excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão de mundo não-dionisíaca – tal é a tendência de Eurípedes que agora se nos revela em luz meridiana. 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 cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio. Tudo predispunha para o *pathos* e não para a ação, e aquilo que não predispunha ao *pathos* era considerado reprovável (NIETZSCHE, 1992, p. 81).

Nietzsche procura identificar como Sócrates revelou-se contraditório ao seu próprio pensamento, desvelando nele mesmo um lado irracional:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o “*daimon* de Sócrates”. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre dissuade (NIETZSCHE, 1992, p. 85).

Sócrates foi condenado à morte por distanciar da juventude as tradições religiosas. Em contrapartida, ele mesmo se manteve fiel ao seu grande e poderoso Deus,

Apolo, tanto que em sua clausura escrevia hinos de louvor a ele e considerava o templo de Delfos (o templo de Apolo) como seu baluarte.

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir deste fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo* (NIETZSCHE, 1992, p. 104).

O pensamento racional socrático, que se manifestava principalmente em sua maiêutica e dialética, começou a se evidenciar em seus seguidores, e um deles acabaria sendo marcado como um dos maiores nomes da história da filosofia: Platão. Sobre a tragédia, Nietzsche sugere que Platão entendia assim:

[...]como Platão a denomina? Algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos 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, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca (NIETZSCHE, 1992, p. 87).

Platão não havia conseguido, somente com bases na sua concepção estética, condenar a arte antiga; apenas a colocou num outro parâmetro mais empírico, segundo o filósofo alemão:

Um exemplo disso é o acima mencionado Platão: ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas. A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga – a de ser a imitação de uma imagem de aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico – não poderia ser sobretudo dirigida contra a nova obra de arte – e assim vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a idéia subjacente àquela pseudo-realidade (NIETZSCHE, 1992, p. 88).

Logo, Platão colocou a tragédia como uma imitação da aparência, mas apesar de ter conseguido condená-la, não a eliminou. Nietzsche explica o que Sócrates representou para Platão:

Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento otimista existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência (NIETZSCHE, 1992, p. 89)?

A dialética, fruto da maiêutica de Sócrates, acabou por conceber a arte como uma mera síntese lógica, uma consequência de uma intenção racional. Essa unilateralidade que foi desvelada por Sócrates apontou uma tendência pelos próximos

séculos, tanto que, durante toda a Idade Média, a arte estava a serviço de uma moral da Igreja e dos poderosos, e não podia ser desviar dessa lógica, muitas vezes, sob pena de morte:

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca (NIETZSCHE, 1992, p. 90).

No item seguinte será apresentado como Nietzsche percebe nos movimentos culturais, artísticos e científicos, dos séculos XVIII e XIX, um retorno às tradições gregas.

O resgate do trágico

Lembre-mos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte[...] (NIETZSCHE, 1992, p. 119).

Havia, iniciado no século XVIII, um movimento crescente, uma corrente filosófica que abrangeria todas as artes e as ciências, como uma contraposição ao racionalismo iniciado por Sócrates, esta corrente se denominava Romantismo, no caso de Nietzsche mais propriamente lhe interessava o Romantismo alemão. Sua principal característica era admitir a intuição e os sentimentos, ou seja, o subjetivo, como parte integral da criação artística e científica em conjunto com a razão. Este movimento visava retratar os sentimentos e anseios mais particulares, como os dramas individuais dos humanos, suas utopias. Um exemplo do início deste movimento é o, chamado em alemão, *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), este valorizava a irracionalidade acima da razão. Em 1764, foi publicado por Johann Joachim Winckelmann o livro *Geschichte der Kunst des Alterthums*, em português *A História da Arte Antiga*, esse livro vai ser importantíssimo para o encaminhamento das idéias nietzschinianas. Esta corrente acabou por embarcar todas as artes, August Wilhelm Schlegel, um crítico de arte e reconhecido tradutor de literatura é lembrado por Nietzsche como um dos primeiros estudiosos a levar a questão da arte helênica a sério: “[...]e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico” (NIETZSCHE, 1992, p. 53). Isso mostra como a tragédia foi concebida não somente por sua interpretação racional, mas por um sentimento de ligação do corpo com o todo.

Conviria que alguma vez se pesasse, diante dos olhos de um juiz insubornável, em que tempo e em que homens o espírito alemão se esforçou mais vigorosamente por aprender dos gregos; e se admitirmos com confiança

que esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura[...] (NIETZSCHE, 1992, p. 120).

Friederich Schiller, também estudou esta temática: “[...] Schiller [...] onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende a sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (NIETZSCHE, 1992, p. 54), se referindo à música dionisíaca. Schiller sempre foi ligado a outro expoente das artes muito citado por Nietzsche, o famoso escritor Johann Wolfgang Von Goethe. Esses pensadores, que formam o que se denomina de Romantismo alemão, representam o princípio desse renascimento da concepção da tragédia, no plano da Literatura. Um dos pioneiros deste movimento na arte da Música, por exemplo, foi Ludwig van Beethoven, e antes dele, Johann Sebastian Bach. A arte, em Nietzsche, celebra o retorno de seu deus, Dionísio.

A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símbolo sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito (NIETZSCHE, 1992, p. 125).

O jovem Nietzsche enxergou neste movimento um retorno das tradições helênicas, que eram representadas por Apolo e Dionísio. Nietzsche, que era um professor de filologia, uma ciência que tinha como principal objeto de estudo a linguagem, percebeu, nos seus estudos, que este movimento estava revivendo as características que fundamentaram a tragédia ática. A relevância desse resgate, segundo Nietzsche, se deve ao fato de que o racionalismo, levado ao extremo, se configura em pessimismo, busca negar toda a existência, como fez o próprio filósofo francês René Descartes, no período moderno da filosofia, e como Schopenhauer que, para encontrar o sentido da vida, resolve negar a Vontade para com isso cessar o ciclo vicioso de desejo e realização.

Por isso, Nietzsche procurou estabelecer em sua obra esta restituição da tragédia, que afirma o ser humano como uma obra de arte por sua própria individualidade, na intuição, na subjetivação, na característica *a priori* e sua condição essencial e simbólica ligada ao todo. Podemos até dizer que esta restauração foi responsável pela ampliação de correntes científicas, como a Psicologia, por exemplo. Esse pensamento que se iniciou a partir do classicismo e do romantismo, tinha como principal expoente em sua contemporaneidade, Richard Wagner. Nietzsche justifica o resgate da tragédia, em sua época, a partir da música de Wagner. Nesta citação ele explica o ato III da ópera *Tristão e Isolda*:

Aqui se infiltram, entre a nossa mais alta excitação musical e aquela música, o mito trágico e o herói trágico, no fundo apenas como símbolos dos fatos universais, de que só a música pode falar por via direta. Como símbolo, porém, apenas o mito, se o nosso modo de sentir fosse o de seres puramente dionisiacos, permaneceria ao nosso lado, despercebido e ineficaz, e não nos desviaria por um instante sequer de prestarmos ouvido ao eco das *universalia*

ante rem (universais anteriores à coisa). Aqui, no entanto, irrompe a força *apolínea*, dirigida à restauração do indivíduo quase despedaçado, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano: de súbito cremos enxergar unicamente Tristão, que imóvel e sufocado se pergunta: “A velha melodia, porque ela me desperta?” (NIETZSCHE, 1992, p. 126).

Através do resgate da arte grega, Nietzsche estabelece um estatuto metafísico do Belo baseado na arte dionisíaca em conjunto com a arte apolínea, de modo que as duas fossem simbióticas. Esse processo de correlação é que seria responsável pela verdadeira apropriação trágica.

Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem ? (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

Neste último tópico pretende-se apresentar os principais comentaristas da obra nietzschiniana e suas críticas sobre a concepção estética apresentada em “O nascimento da tragédia”.

COMENTARISTAS DA ÉPOCA DE NIETZSCHE

Nietzsche, inicialmente, surpreende-se com a baixa notoriedade que sua obra teve logo após a sua publicação: “[...]temo que os filólogos, por causa da música, os músicos, por causa da filologia, e os filósofos, por causa da música e da filologia, se recusassem a ler o livro[...]” (In: MACHADO, 2005, p. 20)”. Isso aconteceu devido ao seu mais influente mentor. Ritschl foi professor de Nietzsche em Bonn e Leipzig e teve muita influência em sua vida; no entanto, não o apoiou em suas pesquisas ou, pelo menos, silenciou-se. Ritschl responde a Nietzsche em 14 de fevereiro de 1872, deixando claro que seu ex-aluno jamais teria nele um aliado para sua interpretação da Grécia e sua defesa da importância da tradição grega para a Alemanha. A obra de Nietzsche foi, ao longo do tempo, tornando-se objeto de uma série de críticas e pesquisas por parte de filólogos, colegas de pesquisa, músicos, artistas, historiadores e filósofos. Esses debates entre consagrados pesquisadores deram-se através de uma série de cartas, publicações, discursos, enfim, todos os meios foram usados para discutir as ideias apresentadas em *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Roberto Machado compilou uma série de críticas em um livro intitulado *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*, base de leitura para esses comentários.

O filólogo Erwin Rohde foi amigo e colega de estudos de Nietzsche, tornando-se um dos principais defensores da filosofia nietzschiniana. Ele publicou em 26 de maio de 1872 uma resenha de apoio a Nietzsche:

Pelo menos aquele que possui, em lugar de um nome de peso, o peso de uma convicção íntima sente, justamente por isso, obrigação moral de dirigir a

atenção pública para esse livro, tanto quanto possível, porque é muito raro encontrar, em toda vasta literatura, algo semelhante em termos de profundidade e capacidade de penetração no campo da consideração filosófica da arte; e, quanto à produção literária mais recente, não se encontra nela nada comparável (In: MACHADO, 2005, p. 43).

Machado, em sua introdução ao livro, identifica um dos principais elogios feito por Rohde à obra nietzschiniana:

e Rohde conclui seu elogio defendendo que o livro pode dar ao leitor algo da consolação metafísica pela qual a tragédia liberta, ao fazer o espectador entrever que, mesmo limitado por uma pobre individuação, é preenchido pela onipotência da vida, pois é parte do uno eterno (2005, p. 20).

Também o consagrado músico e compositor Richard Wagner apoiou-o em uma carta publicada em 23 de junho de 1872:

Logo percebemos que se tratava de um filólogo falando para nós, e não exclusivamente para filólogos; por isso nosso coração começou a bater mais forte, e encontramos no livro um novo ânimo, algo que tínhamos perdido completamente na leitura dos tratados de filologia habituais, tão repletos de citações destituídos de conteúdo, sobre Homero, por exemplo, sobre os trágicos, etc. (In: MACHADO, 2005, p. 83).

De outro lado, um filólogo chamado Ulrich Von Wilamowitz-Möllendorff tornou-se seu principal opositor: “em 30 de maio de 1872, quatro dias depois da publicação do artigo de Rohde, aparece o primeiro opúsculo de Ulrich Von Wilamowitz-Möllendorff, filólogo que havia sido colega de Nietzsche em Bonn [...] (In: MACHADO, 2005, p. 22)”. Este texto intitulado “*Filologia do futuro*, réplica a *O Nascimento da tragédia* de Friedrich Wilhelm Nietzsche”, pretendia apontar que sua influência schopenhauriana o levou a denegrir o método histórico-crítico da ciência da Antiguidade:

Mas o senhor Nietzsche também é professor de filologia clássica, trata de algumas das mais importantes questões da história da literatura grega, gaba-se de que, graças a ele, a *orquestra* deixou de ser um enigma, gaba-se de que “o surgimento da tragédia se expressa para ele com clareza luminosa”, e introduz uma concepção inteiramente nova a respeito de Arquíloco e de Eurípedes, além de outras descobertas igualmente desconcertantes (In: MACHADO, 2005, p. 57).

Portanto, havia Rohde e Wagner defendendo Nietzsche e Wilamovitz, e o silêncio dos professores, oprimindo a reputação da obra *O nascimento da tragédia*. Por isso, conforme Machado:

efetivamente, a grande dificuldade dos filólogos em aceitar o livro de Nietzsche – explícita nos casos de Ritschl e Wilamowitz – foi sua crítica da ciência, em geral, e mais especificamente, da filologia, ciência da

antiguidade, que, na própria maneira como o livro foi concebido, aparecia subordinada à filosofia de Schopenhauer e à música de Wagner (2005, p. 31).

Para Nietzsche, era inconcebível a Filologia pura; essa, sem sombra de dúvida, deveria estar atrelada a uma visão mais ampla de mundo que só poderia ser erguida com o apoio da filosofia e das artes.

Referências bibliográficas:

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2001. 3v.
- CABRERA, Julio; REIS, Robson. *Textos de Filosofia subjetiva*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *O nascimento de trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MOREY, Miguel. *Friedrich Nietzsche, uma biografia*. Tradução de Beatriz Marocco. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A visão Dionisíaca do mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- STERN, J. P. *As ideias de Nietzsche*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

Contribuição dos autores:

Os autores Rafael Koehler e Rosana Jardim Candeloro contribuíram conjuntamente com a discussão, problematização, revisão e redação do artigo. Ambos aprovaram a versão final.