

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
NÍVEL MESTRADO

LUIZ FELIPE HALLMANN PICCOLI

**NIETZSCHE E O NASCIMENTO DO TRÁGICO:  
UM ESTUDO A PARTIR DAS TRAGÉDIAS DE ÉSQUILO, SÓFOCLES E  
EURÍPIDES**

SÃO LEOPOLDO

2010

LUIZ FELIPE HALLMANN PICCOLI

**NIETZSCHE E O NASCIMENTO DO TRÁGICO:  
UM ESTUDO A PARTIR DAS TRAGÉDIAS DE ÉSQUILO, SÓFOCLES E  
EURÍPIDES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de Concentração: Sistemas Éticos

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Montenegro Valls

SÃO LEOPOLDO

2010

P591n Piccoli, Luiz Felipe Hallmann

Nietzsche e o nascimento do trágico: um estudo a partir das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides / por Luiz Felipe Hallmann Piccoli. -- São Leopoldo, 2010.

112 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Leopoldo, RS, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls, Ciências Humanas”.

1.Nietzsche, Friedrich Wilhelm – Filosofia. 2.Nietzsche, Friedrich Wilhelm – Crítica e interpretação. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm – Estética. 4.Tragédia grega – Filosofia. 5.Vontade de potência. I.Título.

CDU 1NIETZSCHE

821.14-21:1

Catálogo na publicação:  
Bibliotecária Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

LUIZ FELIPE HALLMANN PICCOLI

**NIETZSCHE E O NASCIMENTO DO TRÁGICO:  
UM ESTUDO A PARTIR DAS TRAGÉDIAS DE ÉSQUILO, SÓFOCLES E  
EURÍPIDES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de Concentração: Sistemas Éticos

Aprovada em 16 de abril de 2010

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alvaro Luiz Montenegro Valls – UNISINOS

---

Prof. Dr. Luiz Rohden – UNISINOS

---

Prof. Dr. Clademir Luís Araldi – UFPEL

*Para Álvaro Teodoro Wiebelling, amigo  
inseparável e fiel confidente.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, que possibilitou este estudo através do seu Programa de Pós-Graduação em Filosofia juntamente com a Comissão de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior (CAPES). À Escola Martinho Lutero de Cachoeirinha por oportunizar minha atuação profissional com Filosofia. Ao sábio professor e orientador Alvaro Luiz Montenegro Valls, pela paciência e dedicação ao me instruir na produção desse trabalho. À minha mãe Madalena Hallmann por alimentar os meus sonhos. Ao meu pai Luiz Piccoli por contribuir com meus projetos. Aos demais membros da minha família, amigos e colegas que contribuíram com sugestões e apoio sempre incentivando o prosseguimento dos meus estudos. Ao amigo Vinícius Rodrigues que colaborou na correção desse trabalho. E por último à minha querida Fiona Roy por correr ao meu lado independente do caminho traçado.

“A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado *vitorioso* que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem *heroico* exalta a sua existência como tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade. –”

Friedrich Nietzsche

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar a origem e o desenvolvimento do conceito de *trágico* dentro do pensamento de Nietzsche. Para nossa pesquisa partimos da análise das tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e comparamos as obras desses autores principalmente o ciclo de tragédias da família dos Átridas. Antes de explicar o conceito de trágico optamos primeiro por contextualizar o pensamento de Nietzsche no estudo sobre a estética do século XIX. Tomamos como ponto central de nossa abordagem o livro *O nascimento da tragédia* e verificamos até que ponto as principais ideias desse escrito já estão presentes nos textos anteriores de Nietzsche. Foi realizada a comparação das ideias do autor com as de Aristóteles na *Poética* para identificar qual a sua contribuição sobre no estudo do tema. Após a análise sobre surgimento do conceito de *trágico* a partir da tragediógrafos procuramos desvendar quais são as causas que levaram Nietzsche a considerar Sócrates como o responsável pela morte da arte trágica. Finalizamos o trabalho analisando a relação estabelecida por Nietzsche com o compositor Richard Wagner. Primeiro Nietzsche demonstra ter grandes esperanças na obra do compositor para ressurgisse na Alemanha no final do século XIX uma cultura trágica como a que havia entre os gregos. Após o festival de Bayreuth a decepção de Nietzsche leva ao rompimento da relação com o músico e a procura de novos caminhos para a sua filosofia. Nietzsche na terceira fase do seu pensamento cria a figura de Zaratustra e passa a entender o trágico como uma força criativa e o interpreta como um valor afirmativo associando-o com seus conceitos de vontade de potência e eterno-retorno, demonstrando que a possibilidade de surgir o além-do-homem depende de uma vivência trágica da existência.

**Palavras-Chave:** Nietzsche. Trágico. Tragédia grega. Vontade de Potência.



## ABSTRACT

The objective of this dissertation is to present the origin and development of the concept of *tragic* in Nietzsche's thinking. For our research we start by analyzing the Greek Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides. We compare the works of these authors especially the group of tragedies about the Atreus family. Before explaining the concept of *tragic* we choose firstly to put in context Nietzsche's thoughts by studying the aesthetic thinking of the 19th century. We take as a central point of our approach the book "The Birth of Tragedy" and verify that the principle ideas of this writing are present in Nietzsche's previous texts. We compare his ideas and Aristotle's thoughts in *Poetic* to identify their contribution to the study of *tragic*. After the analysis of the emergence of the concept of tragedy from the tragedians we try to understand the causes that led Nietzsche to consider Socrates responsible for the death of tragic art. We finish our work by analyzing the relationship established between Nietzsche and the composer Richard Wagner. Initially Nietzsche demonstrates great faith in the work of the composer to initiate the resurgence in Germany, at the end of 19th century, of a tragic culture again as existed in Greece. After the festival in Bayreuth Nietzsche's disappointment leads to the termination of his relationship with the musician and the seeking of new philosophical paths. Nietzsche in the third stage of his thinking creates the figure of Zarathustra and begins to understand the *tragic* as a creative force, interpreting it as a positive value by associating it with his concepts of will to power and eternal return, demonstrating that the ability to rise to become the Übermensch depends on living a tragic existence.

**Key-words:** Nietzsche. Tragic. Greek Tragedy. Will to Power.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2 NIETZSCHE, O FILÓSOFO TRÁGICO</b> .....	<b>13</b>
2.1 A CIÊNCIA DA ESTÉTICA .....	16
2.2 A ORIGEM DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA .....	21
2.3 O APOLÍNEO E O DIONISIÁCO .....	30
<b>2.3.1 O Conceito de Apolíneo</b> .....	<b>31</b>
<b>2.3.2 O Conceito de Dionisiáco</b> .....	<b>36</b>
<b>2.3.3 A relação do Apolíneo com o Dionisiáco</b> .....	<b>40</b>
<b>3 O TRÁGICO NA TRAGÉDIA GREGA</b> .....	<b>43</b>
3.1 O TRÁGICO NA POÉTICA DE ARISTÓTELES .....	44
3.2 OS TEMAS E OS HERÓIS DA TRAGÉDIA .....	50
3.3 OS TRÊS AUTORES CLÁSSICOS .....	54
<b>3.3.1 O Trágico e a Ordem Divina em Ésquilo</b> .....	<b>63</b>
<b>3.3.2 O Homem Trágico em Sófocles</b> .....	<b>67</b>
<b>3.3.3 Eurípidés, e a Racionalização da Experiência Trágica</b> .....	<b>68</b>
<b>4 MORTE E RENASCIMENTO DO TRÁGICO</b> .....	<b>73</b>
4.1 SÓCRATES E A MORTE DA TRAGÉDIA .....	73
4.2 A VONTADE EM SCHOPENHAUER .....	78
4.3 WAGNER E O RENASCIMENTO DO TRÁGICO .....	81
<b>4.3.1 Wagner em Bayreuth</b> .....	<b>87</b>
<b>4.3.2 Wagner: o crepúsculo de um ídolo</b> .....	<b>90</b>
<b>5 A POTÊNCIA DO TRÁGICO</b> .....	<b>92</b>
5.1 ZARATUSTRA, O ARTISTA TRÁGICO .....	92
5.2 O TRÁGICO COMO FORÇA CRIATIVA .....	98
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>106</b>
<b>APÊNDICE A - LISTA DAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS</b> .....	<b>110</b>
<b>APÊNDICE B – CRONOLOGIA DAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS</b> .....	<b>111</b>
<b>APÊNDICE C – OS CICLOS DAS TRAGÉDIAS</b> .....	<b>112</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa sobre o trágico em Nietzsche, começou a ser realizada tendo em mente que bastaria pegar alguns livros, ler, fazer os resumos das ideias principais depois apontar os resultados encontrados, tudo isso de maneira bem sintética e acadêmica. Depois de alguns meses de leitura percebi que estava equivocado em relação as minhas expectativas iniciais, o método da pesquisa deveria ser alterado. Era impossível manter a neutralidade e um envolvimento pessoal seria necessário para que houvesse a devida compreensão. Não bastaria simplesmente ler Nietzsche para entendê-lo, como ele mesmo se intitula um filósofo da vida, seria preciso “viver” Nietzsche para atingir o que ele tentava nos mostrar para além de seus livros. Naqueles que possuem sensibilidade, sua filosofia produz uma reação fisiológica. Como artista ele opera em seus leitores, transformando-os em obras de arte. Para ser uma obra do artista Nietzsche, sonhei a procura de Apolo, me embriaguei tentando encontrar Dionísio, e fui ao teatro para testemunhar o sofrimento de Édipo.

Tudo isso ajudou a formar mais um nietzschiano. Para ser um nietzschiano, não basta ser um leitor de livros de Nietzsche, um apreciador passivo diante do que lê. Tudo isso é por demais estéril! E Nietzsche era um autor fértil, era antes de tudo um pensador, um artista da palavra que por dez anos lecionou, mas depois decidiu se afastar por problemas de saúde do ensino formal e passou a viver uma vida errante. Literalmente ele botou o pé na estrada, e viveu *on the road*. Não é à toa que ele influenciou tantos artistas do século XX como James Joyce, Jack Kerouac e Albert Camus, Sartre e mil outros, foi inspirador do movimento beatnik, e indiretamente do hippie e do punk, praticamente inventou a cara do século XX. Com suas previsões sobre a perda dos valores tradicionais, e o fortalecimento do individualismo ajudou a derrubar antigos ídolos e apontou os caminhos para os homens do futuro.

Sempre fico impressionado quando leio artigos, teses e dissertações sobre Nietzsche e percebo quão pouco nietzschianas elas realmente podem ser. Quão maus leitores de Nietzsche nós somos. Suas palavras estão todas elas lá engavetadas e sepultadas, prontas para serem acessadas a qualquer tempo. Cabe somente a nós dar vida à letra morta. Mas como covardes nós nos eximimos dessa ação e recorremos a ele sempre em busca de uma nova citação, feito isso comentamos com louvor suas palavras retumbantes como se com isso nós disséssemos algo novo sobre ele ou então produzimos um “avanço” nos seus estudos. Belos parasitas que

nós somos, apenas traças devoradoras de letras, uma após a outra sem delas nos empanturrarmos o bastante.

Nietzsche escreve que “a razão é decadente e devemos ouvir mais os nossos instintos”. O que fazemos nós? Vamos lá e escrevemos: “de acordo com Nietzsche o conceito de razão é decadente e o conceito de instinto deve guiar nossas ações”. Não é exatamente assim que fazemos? Como é irônico, não? Nosso trabalho é completamente racional e nada instintivo. Realmente o cientificismo é tão incrivelmente poderoso que consegue calar até um pensador como Nietzsche. Mas se sobre a voz dos mortos é fácil exercer controle, a dos vivos dá mais de trabalho para silenciar.

Nunca sabemos o efeito de nossas palavras quando as proferimos e muitas vezes elas são mal entendidas, mas é preciso deixar, às vezes que a vontade atue sobre nós e manifeste o seu desejo de maneira instintiva. Esse princípio metafísico emerge e exprime a si mesmo como uma força incontrolável e sela a união do homem com sua própria natureza. Essa vontade atua dentro do homem como uma música interior que guia os seus passos em direção ao futuro. Sempre em busca de novas perguntas e respostas.

Nossa busca por respostas é uma busca trágica. O *trágico* foi o poder criativo que gerou esse trabalho. Olhei nos olhos do touro selvagem da severidade, e suportei seus golpes. Pulei o abismo do medo e lanhei-me nas rochas da angústia e mesmo assim cheguei até o final do caminho que propus trilhar. Com dor e sofrimento essa reflexão foi gestada até o seu nascimento, e trágico emergiu através da sua força criativa, dando origem assim a mais um filósofo trágico. O resultado produzido muitas vezes é uma contradição irreconciliável, diante do risco da queda iminente, todo o sofrimento deve ser vivido de maneira consciente. Para ser um autêntico filósofo nietzschiano é preciso ser um ator do seu pensamento, só assim é possível compreendê-lo. Dito isto fica claro que devemos estar prontos para aceitar as consequências das escolhas aqui adotadas e estamos preparados para morrer uma morte intelectual caso isso seja necessário. Feitas essas considerações, passemos aos resultados atingidos.

O trabalho apresenta uma investigação filosófica sobre o conceito de trágico e se divide em quatro partes. No primeiro capítulo o problema é apresentado da seguinte maneira: primeiro contextualizando a discussão acerca da estética, segundo definindo os conceitos de apolíneo e dionisíaco e terceiro mostrando surgimento histórico do conceito de trágico a partir da tragédia grega. Realizamos juntamente com a análise da obra do filósofo alemão a pesquisa sobre as influências que atuam nela, e uma comparação entre os diferentes autores da tragédia grega, com a intenção de compreender os diferentes pontos de vista do trágico, na tragédia

antiga. Esse conceito é fundamental principalmente nos primeiros e nos últimos escritos de Nietzsche. A exposição da pesquisa inicia nos primeiros escritos filológicos do autor e procura expor a diferença que existe entre o trágico e a tragédia além de tentar desvendar a sua origem.

No segundo capítulo procuramos apresentar um panorama da tragédia grega, como ocorriam as apresentações, quem foram seus criadores, de que maneira ela se desenvolveu. Utilizando a obra *Poética* de Aristóteles como referência, analisamos as partes que compõem a tragédia em sua divisão clássica e de que maneira isto pode nos auxiliar na compreensão do trágico como um problema filosófico. Para a realização dessa tarefa optamos por comparar as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides especialmente o ciclo da família dos Átridas.

No terceiro capítulo dividido em três partes mostramos como e por que Nietzsche acusa Sócrates de ser o causador da morte da tragédia. Depois apresentamos a visão de Schopenhauer sobre a vontade e como essa noção influencia o conceito de vontade de potência de Nietzsche. Para finalizar apresentamos como a relação intelectual de Nietzsche com o compositor Richard Wagner influencia na definição do conceito. Os motivos que levavam filósofo a tomar o compositor como grande idealizador de um novo movimento cultural e depois o que levou ao rompimento do relacionamento entre os dois. Durante o seu progresso intelectual Nietzsche percebe a força criativa que o *trágico* possuía. E à medida que se distancia de Schopenhauer e Wagner, ele percebe o pessimismo em que estavam imersas as obras desses autores, ele procura se libertar da sua influência, desenvolvendo um pensamento afirmativo, e cria dentro da própria obra uma *visão trágica da vida*, que foge de um niilismo subjacente à visão desenvolvida anteriormente. Ele toma para si o papel de agente transformador da existência, assumindo o papel de defensor de novos valores.

No quarto e último procuramos abordar os conceitos mais importantes da filosofia nietzschiana a partir do trágico. Com um olhar amplo sobre as obras tentamos criar uma articulação entre os conceitos como a vontade de potência, o eterno retorno, o niilismo e a transvaloração dos valores. Zarathustra surge como figura importante e através da sua fala nos mostra que a morte de deus deflagra o niilismo enraizado em nossa cultura, esse desvelamento possibilita o aparecimento do projeto de transvaloração de todos os valores, que tornará possível a travessia do niilismo. Essa transição será geradora de um novo modelo de homem e esse novo modelo de homem criador de valores viverá uma vida trágica, aceitando o sofrimento como parte integrante do processo existencial e usa essa força, originalmente vista de maneira negativa, como algo positivo para gerar a transformação de si mesmo. Os valores que a serem buscados devem sempre pensar na vida de forma ascendente e precisam ser

perseguidos com rigor. Para que isso ocorra e novos valores surjam precisamos nos tornar *filósofos trágicos*. A ausência de sentido no sofrimento é o absurdo que a razão, por mais que ela queira nunca alcança. A dor nunca é buscada, ela é sentida por força do acaso, do infortúnio. O *trágico* se inquieta resiste e luta contra o que estiver lhe oprimindo, essa pulsão gera a criação. Nietzsche inverte os valores ao transformá-lo em uma força criativa. Sofrer todos os homens sofrem, mas como usar esse sofrimento, se ele causará paralisação ou será inspirador de uma atuação positiva depende de cada um dos viventes. É só experimentando o sofrimento que os homens aprendem o sentido da alegria. E segundo Zaratustra os homens superiores devem aprender a rir. Não é a toa que depois das encenações trágicas os gregos apresentavam uma comédia. O que Nietzsche entendeu como o *trágico* dentro da evolução do seu processo intelectual é o que tentaremos expor a seguir ao longo deste trabalho.

## 2 NIETZSCHE, O FILÓSOFO TRÁGICO

O *trágico* ou a *visão trágica do mundo* perpassa toda a obra de Nietzsche, dos primeiros aos últimos escritos e aparece como um conceito fundamental ao longo do seu percurso intelectual. Mas, especificamente, esse tema encontra-se elaborado no primeiro e terceiro período de sua obra<sup>1</sup>. Quando escreve seu primeiro livro: *O nascimento da tragédia*, em 1871, ainda sob a influência de Schopenhauer e Wagner, o *trágico* aparece como uma força negativa. Nesse momento Nietzsche está preocupado em produzir uma crítica radical à filosofia racionalista de Sócrates e Platão, resgatando a arte trágica dos gregos como argumento para combater a razão. Nietzsche denuncia a tentativa de subordinação da arte à lógica racional e revela a submissão da própria filosofia escravizada pela razão, fato que considera responsável pela perda de complexidade na análise do mundo. Já na fase final de sua obra, ele reelabora a sua concepção do *trágico*, ligando-a a valores mais afirmativos. Como escreve no *Crepúsculo dos ídolos*: “O artista trágico *não* é um pessimista – ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e terrível, ele é *dionisíaco*...”<sup>2</sup> (2006a, p. 29) Seu pensamento, na maturidade, é mais original e autônomo, o *trágico* é definido com maior precisão e pode ser compreendido com mais clareza.

Se Nietzsche foi realmente o primeiro a intuir a concepção do *trágico*, o conhecimento definitivo sobre a psicologia da tragédia, e se ele foi o primeiro filósofo *trágico* ou o inventor do ditirambo dionisíaco é o que tentaremos responder ao longo desse trabalho. Conforme ele mesmo expressou de forma acabada, tanto no *Crepúsculo dos ídolos*, como também no *Ecce homo*:

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isto* chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. *Não* para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim como entendeu Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno

<sup>1</sup> A divisão em períodos da obra de Nietzsche segue a abordagem proposta por Scarlett Marton, primeiro período: 1870-1876; segundo período: 1876-1882; terceiro período: 1882-1888. As justificativas dessa abordagem encontram-se em MARTON, Scarlett. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Editora Moderna, 1996, p. 77.

<sup>2</sup> “Der tragische Künstler ist kein Pessimist, — er sagt gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch...” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GD-Vernunft-6>>. Acesso em: 2009.

prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir...*<sup>3</sup> (NIETZSCHE, 2006a, p.106; 1995, p.63)

Retornaremos a essa passagem posteriormente, para falarmos sobre a *catarse*, cabe agora apenas destacar que a percepção do fenômeno do dionisíaco e o reconhecimento de Sócrates como um dos causadores da decadência do ocidente fizeram com que Nietzsche procurasse defender uma oposição, não mais entre pessimismo versus otimismo, mas sim entre um instinto que *degenera* a vida e “[...] um dizer Sim sem reservas, ao sofrimento mesmo, à culpa mesmo, a tudo o que é estranho e questionável na existência mesmo...”<sup>4</sup> (NIETZSCHE, 1995 p. 64) Essa preocupação insere-se dentro de seu projeto maior que era a transvaloração dos valores.

No *Ecce homo*, seu livro autobiográfico, Nietzsche considera-se como o primeiro filósofo *trágico*, e reivindica para si essa alcunha, definindo o filósofo trágico como “[...] o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista.”<sup>5</sup> (1995 p. 64) Antes dele faltaria a sabedoria trágica, inclusive nos gregos. Nietzsche diz:

Antes de mim não há transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico: falta a sabedoria trágica – procurei em vão por indícios dela inclusive nos grandes gregos da filosofia, aqueles dos dois séculos antes de Sócrates. Permanece-me uma dúvida com relação a Heráclito, [...]”<sup>6</sup>. (1995 p. 64)

Nietzsche está convencido de que fez uma descoberta importante, se ele realmente estava certo, ainda é cedo para responder. Em *O nascimento da tragédia*, ao entender a tragédia grega como a expressão mais nobre da afirmação da vida na sua plenitude, Nietzsche

<sup>3</sup> “Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend — das nannte ich dionysisch, daserrieth ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen — so verstand es Aristoteles —: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdensselbst zu sein, — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst...” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GD-Altan-5>> e <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/EH-GT-3>>. Acesso em: 2009.

<sup>4</sup> “[...] ein Jasagen ohne Vorbehalt, zum Leiden selbst, zur Schuld selbst, zu allem Fragwürdigen und Fremden des Daseins selbst...” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/EH-GT-3>>. Acesso em: 2009.

<sup>5</sup> “In diesem Sinne habe ich das Recht, mich selber als den ersten tragischen Philosophen zu verstehn — das heisst den äussersten Gegensatz und Antipoden eines pessimistischen Philosophen.” Idem.

<sup>6</sup> “Vor mir giebt es diese Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos nicht: es fehlt die tragische Weisheit, — ich habe vergebens nach Anzeichen davon selbst bei den grossen Griechen der Philosophie, denen der zwei Jahrhunderte vor Sokrates, gesucht. Ein Zweifel blieb mir zurück bei Heraklit, [...]” Idem.



avalia que ela sucumbiu por não poder ser interpretada à luz dos acontecimentos advindos do saber racional dominante que se impunha no pensamento grego do final do século V a. C.. Com a morte da tragédia, sucumbe também a *visão trágica de mundo* que ela representava. Nietzsche, ao apresentar suas hipóteses interpretativas sobre o nascimento, apogeu e morte da tragédia, pretende analisar o mundo moderno e apontar, a partir da comparação com os gregos, as consequências e os desdobramentos da hegemonia do pensamento socrático/platônico na construção da civilização ocidental. Para ele essa lógica é um artifício limitador da expansão natural da vida. No entanto, nessa época, Nietzsche ainda encontra-se embriagado pela filosofia de Schopenhauer e pela música de Wagner, que o fazem crer em um “renascimento da tragédia” no espírito da música. Essas manifestações culturais de sua época serviriam como instrumentos de ruptura com o pensamento moderno dominante. À medida que se distancia dessas duas figuras, Nietzsche percebe o pessimismo em que elas estavam imersas e procura se libertar, desenvolvendo um pensamento mais afirmativo. Ele, portanto, revê suas ideias acerca do *trágico* dentro da própria obra, criando, nas obras posteriores, uma *visão trágica da vida* que foge de um niilismo subjacente à visão desenvolvida anteriormente no princípio de sua reflexão autônoma, assim, ao abandonar os antigos mestres, toma para si o papel de agente transformador da existência e o papel de defensor de novos valores.

Se ele efetivamente é o primeiro filósofo trágico ainda não podemos responder com certeza, mas procuraremos esclarecer, ao longo dos próximos capítulos o que exatamente é o *trágico*, e como Nietzsche compreende esse conceito. Para essa investigação, optamos não apenas por investigar o conceito de trágico, suas variações e evolução dentro do pensamento deste genial filósofo alemão, mas também tentaremos buscar a origem do trágico na tragédia grega e distinguir, na medida do possível, o que é o trágico nos três grandes autores da tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Para fazer essas distinções tomaremos como ponto de partida o pensamento do próprio Nietzsche e analisaremos como ele se aproxima, ou se afasta do primeiro autor que procurou refletir profundamente sobre a tragédia grega: Aristóteles.

Mas antes de avançarmos, convém que façamos alguns esclarecimentos, primeiro mostraremos qual era o contexto filosófico alemão no qual está inserido o pensamento de Nietzsche e como ele se contrapôs com suas ideias às defendidas em seu próprio tempo. Em segundo lugar, abordaremos o surgimento histórico e os aspectos práticos de como ocorriam as encenações da tragédia, para vislumbrarmos como eram essas manifestações e compreendê-las em sua amplitude, depois dessa preparação, entraremos na investigação mais

conceitual/existencial do que efetivamente é o *trágico* nos tragediógrafos gregos e em Nietzsche. Portanto, a partir de agora, procuraremos entender como esse conceito foi sendo lapidado e desenvolvido historicamente e como sua compreensão evoluiu dentro do pensamento desse autor.

## 2.1 A CIÊNCIA DA ESTÉTICA

O primeiro livro de Nietzsche sobre estética foi *O nascimento da tragédia: no espírito da música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, publicado em 1872, e reeditado em 1886, com o título *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo (Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus)* acrescido de um prefácio autocrítico. A obra despertou grande polêmica por desafiar a concepção tradicional dos gregos como povo *serenojovial*<sup>7</sup> e manifestar o caráter *trágico* e pessimista da sua cultura. Segundo Nietzsche, a vitalidade da cultura do homem grego, atestada pelo surgimento da tragédia, teve o seu desenvolvimento a partir de duas forças antagônicas e complementares, o *apolíneo* e o *dionisíaco*. O adocimento da mesma sobreveio ao advento do *homem racional*, cuja marca é a figura de Sócrates, que pôs fim à afirmação do *homem trágico*, ele desencaminhou a cultura ocidental, que, depois, acabou sendo vítima também do cristianismo, durante séculos. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche defende a tese de que o “[...] contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.”<sup>8</sup> (1992, p. 27) Com a atuação desses dois impulsos (*Trieb*), que se encontram incessantemente em luta, e periodicamente se reconciliam, surge a *tragédia ática*. No entendimento de Nietzsche, teremos progredido muito na compreensão da *ciência estética* se chegarmos a essa conclusão (1992, p. 27). No ano em que escreve isso, o termo *estética* designa uma disciplina autônoma que já está bem desenvolvida, responsável pela reflexão

<sup>7</sup> Nota do tradutor de *O nascimento da tragédia*: “*Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são várias as acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata de *griechisch 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’.” (GUINSBURG, in NIETZSCHE, 1992, p.145)

<sup>8</sup> “[...] dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.” ...” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GT-Selbstkritik-1>>. Acessado em: 2009.

filosófica sobre a arte. Baumgarten não foi o fundador da estética como ciência, mas o termo “estética” foi utilizado por ele pela primeira vez em 1735, e depois como título de uma publicação, a obra *Aesthetics*, de 1750. De acordo com sua definição, a estética designa a ciência que trata do conhecimento sensorial que chega à apreensão do belo e se expressa nas imagens da arte, em contraposição à lógica como ciência do saber cognitivo. Com sua obra ganha espaço a concepção subjetiva do belo, como algo resultante da obra do homem, não sendo mais uma propriedade simplesmente objetiva das coisas. Na tentativa de traduzir em palavras o que toca nossa sensibilidade, tentou transcrever em conceitos o que é da categoria da sensibilidade. Em outras palavras, a experiência artística não se restringe a si mesma e é transmissível como um conhecimento semelhante a um saber científico, é esta a ciência que recebe o nome de *estética* tal como Baumgarten a entende (JIMENEZ, 1999, p.16). Acontece com a *estética* talvez o mesmo que acontece com a filosofia, em que colocar problemas é muitas vezes mais importante do que encontrar soluções. Segundo Jimenez, citando Schiller, naquilo que chamamos filosofia da arte, habitualmente falta uma ou outra: ou a filosofia, ou então a arte. Ou o filósofo se entrega à especulação abstrata, caso em que a arte enquanto prática concreta lhe é inacessível, ou então aplica à arte o resultado de suas meditações, mas cessa desde logo de ser filósofo e, se pretende continuar a sê-lo, de qualquer maneira a arte lhe escapa. Em resumo, o filósofo e o artista estão condenados ao mal-entendido, e a estética, entendida como filosofia da arte, torna-se impossível (1999, p. 17).

Nietzsche tentou solucionar esse conflito e procurou na sua primeira publicação, ao refletir filosoficamente sobre a arte, romper com o paradigma de incompatibilidade entre reflexão filosófica e criação artística. No seu primeiro livro ele tentou refletir filosoficamente sobre a arte com uma visão de artista. Mesmo que em *Humano, demasiado humano* adote uma abordagem científicista e critique fortemente os artistas, mostrando as fraquezas do culto ao gênio, por serem eles uma construção histórica; revelando os perigos da superestimação de si mesmo da qual são vítimas e como o excesso de vaidade pode atrapalhar na produção do seu ofício, Nietzsche tentará nos seus trabalhos subsequentes produzir uma união entre a reflexão filosófica densa e a produção artística criativa, sem que nenhuma das duas seja condenada à morte prematura ou a esterilidade. Seu *Assim falou Zaratustra*, é a obra em que melhor consegue demonstrar a concretização desse projeto intelectual ao unir reflexão filosófica consistente, com riqueza estilística e beleza poética de forma harmoniosa. As questões relacionadas ao *trágico*, presentes nessa obra, serão analisadas no último capítulo deste trabalho.

Para fundamentar a crítica ao seu mundo contemporâneo, ele retorna aos gregos e segundo Jimenez, para Nietzsche “não cabe a nós interpretar os gregos. Temos de ver neles, pelo contrário, os intérpretes dos tempos. Penetremos sob o véu opaco tecido pela tradição e escutemos então o que eles têm a nos dizer.” (1999, p.243) Se o retorno à Grécia é o destino comum dos intelectuais e estetas alemães do final do século XVII, XVIII e XIX, não é, porém, a mesma Grécia a que eles chegam. Se por um lado Nietzsche segue a tradição iniciada com Winckelmann (1717-1768), por outro ele representa uma ruptura com essa tradição. Segundo Roberto Machado, Winckelmann propôs uma nova maneira de pensar os gregos. Machado diz que: “Winckelmann é considerado o criador da moderna história da arte por ter sido o iniciador de uma nova atitude diante do fenômeno artístico ou, mais precisamente em relação à história da arte.” (2006, p.9) Em vez de estudar as biografias dos artistas, Winckelmann priorizou o estudo histórico das próprias obras, analisando como elas surgem, se desenvolvem e desaparecem. Na sua análise da arte grega, ele privilegiou a pintura e, sobretudo, a escultura em seus estudos (MACHADO, 2006, p.10). Machado afirma que Winckelmann, em *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, de 1755, defende que a arte grega clássica tinha como lei suprema a *beleza*. A beleza era um princípio ordenador, tanto nas artes como na natureza, e podemos perceber pelo cultivo ao corpo, nos cuidados exercidos sobre os jovens gregos, em prol da beleza física. A beleza natural do corpo inspirou os escultores do mundo antigo como Fídias, a preservá-la na arte. E no teatro ela também foi aproveitada, “[...] os mais belos jovens dançavam nus no teatro, e as escolas dos artistas estavam situadas nos ginásios, onde os jovens faziam seus exercícios nus.” (MACHADO, 2006, p. 13) Mesmo assim a beleza da arte era uma beleza idealizada que procurava aperfeiçoar a natureza e não tentava reproduzir fielmente seu modelo, procurava fazer da arte algo mais belo que a realidade. Para Winckelmann, segundo Machado, o modelo ideal de beleza na modernidade não pode ser encontrado diretamente na natureza, exige uma volta ao modelo ideal de beleza, que é a Grécia do século V a. C.. O estudo das estátuas preservadas desse período, juntamente com o estudo da literatura grega, levaram Winckelmann a concluir que na Grécia havia se desenvolvido um ideal de beleza predominantemente visual.<sup>9</sup> A arte visual constituída pela harmonia da figura e leveza dos contornos, e o próprio culto ao corpo com a prática da ginástica, era uma manifestação de serenidade da cultura grega. A Grécia do século V a. C. é, para os alemães, ao mesmo tempo um modelo ideal e histórico a ser imitado, não pura e

---

<sup>9</sup> Em *A visão dionisíaca do mundo* (1870) Nietzsche cita três escultores gregos: Fídias, Skopas e Praxiteles demonstrando interesse e conhecimento sobre o assunto.

simplesmente copiado, pois o que deve ser imitado é o procedimento, o processo de criação e pode surgir um original a partir dessa “inspiração” encontrada no passado.

Portanto, assim como os gregos imitaram uma natureza bela – que foi o modelo deles – para criar o belo universal, os modernos<sup>10</sup> deverão tomar os gregos como seus modelos não no sentido de copiá-los, mas de se inspirar neles para produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que as dos antigos. (MACHADO, 2006, p. 13)

As formas de arte não visuais seriam hierarquicamente inferiores às artes plásticas quanto a sua beleza, já que a visão é o sentido que percebe a beleza, e o princípio de beleza tornou-se o conceito explicativo para toda a atividade artística dos gregos aos alemães do século XIX.

Destacamos a importância que nos parece ter a escolha de um único sentido: a visão como critério principal no julgamento de toda obra de arte. A eleição da visão como o principal sentido apresenta sérias consequências no desenrolar da crítica das qualidades artísticas de uma obra. A supremacia do aspecto visual e formal não pode ser levada à exaustão em detrimento das outras propriedades da arte, ou das outras formas de percepção da arte. Se a visão é o principal sentido na arte escultural e pictórica, não o é na música, nos textos literários, ou na poesia clássica (conceito que não se aplicaria, por exemplo, aos movimentos da poesia concretista no Brasil, que une o efeito visual na sua criação lírica<sup>11</sup>). A plasticidade de um texto, sua “forma” visível é o segundo critério mais importante para o seu julgamento estético. Em primeiro lugar, nessa arte devem ser levadas em consideração as suas características auditivas, a sonoridade produzida no ato da sua leitura, o seu ritmo, a harmonia e a junção adequada entre as palavras ditas, não meramente vistas. Isso sem entrar na questão da relevância do que é dito, atendo-nos aqui a exposição sensível da arte, sem analisar o significado do que é expresso ou a mensagem que é transmitida. O teatro é a soma de dois sentidos: visão e audição; a união de dois mundos: imagem e som, ou então o apolíneo e o dionísíaco, se entendidos aqui de maneira arbitrária e reducionista cada um desses conceitos amplos.

---

<sup>10</sup> Para Roberto Machado, seguindo Foucault, os modernos se referem aos autores posteriores a filosofia de Kant, ou seja, depois do final do século XVIII.

<sup>11</sup> A poesia concreta tem no poeta russo Vladimir Mayakovsky um grande expoente. No Brasil o movimento concretista surge em 1950, e realizava experiências com a linguagem poética, incorporando recursos visuais e a fragmentação das palavras. Tem como principais representantes Décio Pignatari, Haroldo de Campos e seu irmão Augusto de Campos.

O contraste entre beleza artística ideal dos gregos e a decadência da arte de sua época fez com que Winckelmann propusesse aos seus contemporâneos que o único meio de criar uma arte grandiosa e inimitável, seria imitando os antigos.

Se, portanto, Winckelmann marcou decisivamente sua época como esteta e historiador da arte foi por ter sido o primeiro a dar ao classicismo alemão seu ideal estético, ao defender, em 1755 nas *Reflexões*<sup>12</sup>, não só a superioridade da arte grega sobre a arte de todos os tempos, inclusive a romana, mas também a necessidade de imitá-la. Duas ideias de grande futuro no que diz respeito à relação da Alemanha com a Antiguidade. (MACHADO, 2006, p.14)

Cada época gosta de, paradoxalmente, transfigurar o passado em uma espécie de época de ouro, mesmo considerando que está em progresso em relação a todos os períodos anteriores. Uma parte significativa dos escritores literários, artistas e filósofos na Alemanha no final do século XVII e nos séculos XVIII e XIX foram buscar nos gregos a inspiração para a criação de novas maneiras de pensar a cultura e a arte, e não mais nos romanos, como os italianos renascentistas fizeram (MACHADO, 2006, p.14). A volta aos gregos constituía uma volta às origens, à procura de um momento em que o *Ser* se dava de forma mais pura, quando a vida era sentida com maior intensidade pelo homem, que ainda não era domesticado por uma série de mecanismos de controle que a modernidade produziu para escravizá-lo, nem era tutelado ainda pela moral cristã. “Voltar à Grécia” significava para os alemães buscar inspirações para criações futuras, não somente reverenciar o passado (MACHADO, 2006, p.14).

Winckelmann foi um dos primeiros de uma série de intelectuais e artistas alemães contaminados pela “nostalgia da Grécia” e contagiou, por sua vez, uma legião de pensadores e artistas que foram convencidos da importância dos gregos antigos na constituição da própria Alemanha. Se a interpretação de Winckelmann da arte grega, como forma ideal da beleza a ser criada, está ligada somente à pintura e à escultura, é com Goethe que o ideal de beleza é ampliado para a criação poética, para as obras teatrais, poesia e para arte dramática (MACHADO, 2006, p. 22). Goethe, já influenciado por Winckelmann, é o grande expoente do projeto de criação de um teatro nacional da Alemanha, e Schiller salientará a influência do teatro sobre o espírito da nação alemã.

---

<sup>12</sup> *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura.*

Schiller argumentava a esse respeito que, se em todas as peças alemãs predominasse um único traço essencial, isto é, se os dramaturgos alemães dedicassem a motivos populares, construindo um palco nacional, se teria uma nação, como havia acontecido na Grécia, onde o que atraía o povo para o teatro era o conteúdo patriótico das peças, o espírito nacional, o interesse do Estado e da elevada essência humana que nelas se manifestava. (MACHADO, 2006, p. 9)

A proposta alemã da segunda metade do século XVIII era, portanto, imitar a Grécia para construir uma cultura inimitável – e é essa a ideia que fundamenta a leitura filosófica da tragédia grega responsável pela criação do conceito de *trágico*. Eles acreditavam e defendiam a ideia de que a Grécia deveria ser tomada como perfeição artística e modelo da arte moderna. Se o pensamento de Nietzsche, por um lado, é continuador do projeto alemão de Winckelmann, Goethe, Schiller e Herder, que viam nos gregos “nossos luminosos guias” e os consideravam apenas “belas almas” dotadas de *serenojovialidade*; por outro lado, ele é a ruptura com essa concepção helênica, pois falta nela a inteligência do *dionisíaco*. E esse elemento estaria presente na música, ou melhor, na tragédia musical.

No período em que ainda era professor, Nietzsche dava aulas de filologia clássica na Universidade da Basileia e, na tentativa de criticar essa visão dos gregos que considerava equivocada, produziu seus primeiros textos, que depois serviram como base para a composição de *O nascimento da tragédia*. O filósofo utilizava fontes variadas para compor a sua imagem dos gregos, utilizando historiadores como Diógenes de Laércio, Tucídides, e apreciava profundamente os filósofos pré-platônicos, que lhe serviam como principal referência do passado grego. Nietzsche não tomava Platão como autoridade máxima do mundo antigo, nem nessa época nem nos escritos posteriores; apoiado por fontes distintas de Platão, ele não só discordava da visão de Winckelmann, como também tentava mostrar que a postura de serenidade e beleza visual que o último atribuía aos gregos enquanto princípio normativo não era coerente. Faltou a Winckelmann investigar a tragédia grega para perceber que o valor da vida brotava de um profundo pessimismo. Faltou-lhe, fundamentalmente, a intuição do impulso dionisíaco para compreender os gregos.

## 2.2 A ORIGEM DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA

O termo *trágico* mesmo que tenha surgido a partir da expressão *tragédia*, possui um significado distinto. Mesmo que seus significados se confundam no imaginário do senso

comum e a utilização cotidiana sempre os empobreça identificando-os como possuidores do mesmo sentido, *trágico* e *tragédia* são conceitos distintos, cada um com suas especificidades, portanto, tentar distingui-los da melhor maneira possível será um dos nossos objetivos.

O *trágico* perdeu, com o tempo, grande parte das suas características, deixando de significar uma experiência transformadora no sujeito que assistia/ouvia/vivia a apresentação nos palcos da tragédia, como uma experiência marcante na vida, e hoje, nos jornais, a palavra foi banalizada. O conceito perdeu parte da sua carga semântica, foram deixadas de lado as suas múltiplas implicações existenciais e seu significado original foi alterado. Atualmente, o conceito *trágico*, sem dúvida, desligou-se da forma artística vinculada ao helenismo clássico, e deixou de ser entendido como cosmovisão, convertendo-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido. Por extensão de sentido passou a denominar a ocorrência de qualquer acontecimento funesto que desperta piedade ou horror, uma desgraça, uma catástrofe ou infortúnio.

Apesar da incompreensão que ronda a questão, *o problema do trágico* é de natureza complexa e produziu abundante literatura nas últimas décadas, mas aqui não será possível desenvolvê-lo em toda sua profundidade e extensão. O grande número de escritos que procura desvendar a origem do *trágico* explica-se pela ausência de certezas. Autores importantes que no passado auxiliaram no desenvolvimento e compreensão do tema como Corneille, Lessing, Schiller, Goethe, Kant, Schelling, Hegel e Hölderlin não serão aqui estudados em detalhes. Mas suas contribuições aparecerão de forma indireta no desenvolvimento do trabalho ao tentarmos esclarecer alguns aspectos sobre a origem e o significado do *trágico*. Procuraremos ampliar a compreensão da questão, e definir o conceito em sua origem de maneira precisa, refletindo sobre o seu significado original e sobre a evolução que ele sofreu dentro da interpretação de Nietzsche.

Toda a problemática do *trágico*, por mais ampla e vasta que seja, parte sempre do fenômeno da *tragédia ática*.

Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. (LESKI, 1990, p.21)

Aristóteles foi o primeiro a analisar de forma sistemática os dois gêneros literários gregos mais importantes da antiguidade: a *epopéia* e a *tragédia* em seu texto a *Poética*. Segundo



Machado, ele apenas formulou uma poética da tragédia, mas uma filosofia do *trágico* só surgiria na filosofia alemã na segunda metade do século XVIII<sup>13</sup> (MACHADO, 2006, p.23).

A tragédia é um gênero de peça teatral que surgiu em meados do século VI a. C., na Grécia Antiga. Ela designa a expressão de um gênero literário, cuja ação é representada, geralmente composta em verso, de forma ao mesmo tempo dramática e lírica<sup>14</sup>, na qual figuram personagens ilustres ou heroicos em ação elevada, própria para suscitar o medo e a compaixão, terminando geralmente por um acontecimento terrível. Enquanto que na poesia lírica clássica o poeta fala sobre seu próprio estado de espírito, na poesia dramática são os personagens que falam em versos nas peças teatrais, e não o poeta. Na tragédia a parte lírica era desempenhada predominantemente pelo coro.<sup>15</sup> Nietzsche dirá, em seu texto *Introdução à tragédia de Sófocles* §1, que a origem da tragédia antiga é a poesia lírica<sup>16</sup>, e o seu destaque está no sofrimento do herói. A poesia lírica é idealista e frequentemente pessimista, mostrando a desarmonia entre o mundo desejado e o mundo real. Enquanto que a poesia lírica vive nesse mundo por não haver outra escolha, a poesia épica é otimista e vive no mundo por prazer. Na poesia épica um narrador conta uma história, tendo a alegre sensação de pertencer ao real. (NIETZSCHE, 2006c, p.44-45)

Willamowitz na introdução a *Heracles* de Eurípides definiu assim o fenômeno da tragédia ática:

Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literalmente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinadas a ser representadas no santuário de Dionísio, como parte do serviço religioso público. (WILAMOWITZ *apud* LESKY, 1990, p. 29)

A tragédia é uma obra de arte, portanto, um fenômeno histórico concreto. (LESKY, 1990, p.29) Para entender a diferença e a separação que existe entre *trágico* e tragédia podemos fazer uma metáfora com o fim da vida, a tragédia seria um “corpo” já sem vida a ser

<sup>13</sup> Machado segue o pensamento de Peter Szondi, que em seu *Ensaio sobre o trágico*, defende que uma filosofia do *trágico* foi fundada por Schelling, de maneira não-programática, ela atravessaria o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre nova forma.

<sup>14</sup> A poesia lírica é uma forma de poesia que surgiu na Grécia Antiga, e originalmente, era feita para ser cantada ou acompanhada de flauta e lira. Na poesia lírica o poeta fala diretamente ao leitor, representando os sentimentos, estado de espírito e percepções dele ou dela.

<sup>15</sup> A ideia do ditirambo como um gênero da lírica dionisíaca e sua condição de raiz genética da tragédia já se encontrava – sem que Nietzsche a cite – na obra de Karl Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitaler Aleanders*, vol 2 (Breslau, 1857), no capítulo intitulado “Ürsprunge der dramatischen Poesie” (Cf. Ernani Chaves, nota 23, em “Introdução à tragédia de Sófocles” de Friederich Nietzsche)

<sup>16</sup> A ideia de que a poesia lírica é o fundamento da tragédia já está e em Wagner.

exumado, dissecado e analisado em suas partes, enquanto que o *trágico* seria a própria morte. O *trágico* é um conceito mais abstrato, imensurável, mas está lá. A sua presença se faz sentir pelos seus efeitos.

Para chegarmos à compreensão do *trágico* é preciso primeiro entender a tragédia grega. Mas a tragédia não pode ser corretamente compreendida se a analisarmos apenas a partir do seu ponto de vista estético. Segundo Jaeger, os ensaios que procuram determinar a origem histórica e a essência da tragédia do ponto de vista estritamente filológico quando derivam essa nova criação, de uma outra qualquer forma anterior puramente literária, e acreditam que os ditirambos dionisíacos “adquiriram forma séria” quando um dos autores trágicos entrou em contato com os cantos heroicos antigos limitam-se muito, e desconsideram as condições exteriores do problema. (2003, p.291) O surgimento da tragédia, essa nova criação grega, ocorreu no “século de Péricles”<sup>17</sup> e não se explica por derivação de qualquer outra forma literária anterior, mas exige que se considere a transformação espiritual que a Grécia é palco. Atenas, nesse período, era a cidade grega que mais se destacava economicamente, e junto a esse fenômeno ocorreu o apogeu cultural, tendo como sua maior expressão artística a tragédia, que ao logo dos anos se desenvolveu e adquiriu as características que a definem. Este foi um momento histórico de muita complexidade cultural, social e política com diversas guerras e alternâncias no poder. Fatos marcantes desse período como o avanço da democracia e o declínio do poder político dos eupátridas<sup>18</sup>; a transferência de fidelidade e compromissos dos indivíduos do clã para a *pólis*; a descrença nos deuses tradicionais e o surgimento do movimento sofista, que se conjugam com os notáveis desafios vindos de fora que os atenienses tiveram que enfrentar (a ameaça persa e, posteriormente, o enfrentamento com Esparta), na luta pela hegemonia do mundo helênico contribuíram e ajudaram a forjar o palco do nascimento da tragédia.

Mesmo que seja só no século V a. C., com Ésquilo, Sófocles e Eurípides que a tragédia consolide-se e adquira uma responsabilidade educadora, como exigência normativa para a sociedade, a estrutura clássica das tragédias gregas permitia facilmente o destaque de dois de seus aspectos mais relevantes: o religioso e o patriótico. Na Grécia poetas e autores pertenciam às famílias mais nobres, todas as apresentações eram motivo de orgulho para o povoado, o Estado promovia uma grande festa. A tragédia era responsável pela formação do

---

<sup>17</sup> Péricles (495 a. C. – 429 a. C.) viveu durante a Era de Ouro de Atenas, e sua presença foi tão marcante que o período do século V a. C. é chamado *século de Péricles*. Governou Atenas do final das Guerras Médicas (461 a.C.) até o início da guerra do Peloponeso (431 a.C.). Exatamente o período de maior efervescência cultural de Atenas e produtividade da tragédia.

<sup>18</sup> Os eupátridas eram a elite rural aristocrática, proprietários de terras e escravos que governava a *pólis*.

espírito da comunidade. Dirigindo-se ao povo reunido, os poetas se exprimiam como cidadão e falavam para cidadãos. O ofício do poeta trágico tinha seu modelo no cidadão ateniense, que era, em uma só pessoa, político, soldado, magistrado e comerciante. A tragédia era encenada com uma solenidade religiosa diante de uma platéia enorme, crítica e inteligente, o caráter singular da poesia ática provém da própria democracia ateniense. As apresentações contavam com a presença maciça do povo, e sua representação era programada e organizada sob os cuidados da cidade. Imaginemos, uma cidade como Atenas que possuía cerca de cem mil habitantes, e possuía um teatro com cerca de vinte mil lugares, e podemos perceber a abrangência do evento, praticamente todos os cidadãos participavam da celebração. A tragédia sempre teve um caráter puramente popular, pois surgiu do povo, depois, por seu desenvolvimento crescente, tornou-se aos poucos um teatro destinado à corte e à nobreza. Originalmente a tragédia era uma reunião total do povo que reencontrava seus representantes no coro e seu ideal nos heróis, e eram habituados a entender tudo politicamente como homens políticos por excelência. A função dos autores das tragédias e o papel que representavam na sociedade helênica eram até mais significativo que as funções diretivas. Podemos considerar que seu papel era mais relevante que o dos chefes políticos, pelo impacto que suas criações geravam na formação da opinião pública, como propagadores de uma cultura, eles influenciavam fortemente o imaginário social da época. Só tendo isso em mente é possível compreender, por exemplo, a intervenção na liberdade de expressão no Estado ideal platônico. A poesia *trágica* possuía uma autêntica missão dentro da estrutura social do Estado grego. Foi dentro do Estado ático que a tragédia alcançou o seu maior desenvolvimento, dando força e coesão interna a ele no período do seu apogeu, e também foi a tragédia que cooperou para a decadência moral e espiritual que afundou o Estado.

As informações exatas sobre a origem da tragédia são nebulosas. De acordo com a tradição Téspis foi o primeiro autor da tragédia e o primeiro ator, ele teria criado a tragédia ao substituir o *corifeu* dos ditirambos dionisíacos (grupos de cantores fantasiados) por verdadeiros atores desempenhando um papel distintivo do coro, e assim surgiu a ação dramática com diálogos. Téspis foi convidado pelo tirano Pisístratos<sup>19</sup> para dirigir a procissão denominada a *Grande Dionisíaca*<sup>20</sup>, de Atenas e venceu a primeira competição de poetas trágicos em 534 a.C.. Em razão do grande número de participantes, desenvolveu o uso

---

<sup>19</sup> Pisístrato foi um tirano da antiga Atenas que governou entre 546 e 527 a.C..

<sup>20</sup> As representações dramáticas na Hélade ocorriam em três épocas por ocasião das festas dionisíacas: *As Dionisíacas Urbanas*, celebravam-se na primavera no fim de março e começo de abril, duravam seis dias; *as Leneanas* tinham um caráter mais local e realizavam-se no inverno, fins de janeiro e começo de fevereiro; *as Dionisíacas Rurais* ocorriam nos últimos dias do mês de dezembro, nas aldeias da Ática.

de máscaras<sup>21</sup> para representar, pois era impossível que todos escutassem os relatos durante as apresentações, porém podiam visualizar o sentimento da cena pelas máscaras. Téspis teria dado um passo à frente do coro para recitar discursos e intercalou falas com o líder do coro criando o primeiro diálogo teatral, por isso ele também é considerado como o primeiro ator do mundo ocidental. Mas é provável que não tenha sido ele de fato o primeiro a usar diálogos. Sólon parece ter escrito poemas com esta característica, e os rapsodos que recitavam Homero também faziam uso da prosa dialogada. (ROMILLY, 1999, p. 11) Sobre a vida de Téspis, pouco se sabe, ele teria começado a representar em um coro chegando a ser líder de um deles, viajou pela Grécia numa carroça conhecida como “carro de Téspis”, que lhe servia de transporte e de palco para as suas representações. (LESKI, 1990, p.70) Segundo Leski de acordo com Horácio, em *Ars poetica* 276, Téspis ao interpretar o deus Dionísio, munido de máscara e vestindo uma túnica, teve ousadia de representar um “papel” que estava reservado aos sacerdotes ou aos reis, e passou por cima da autoridade do *arconte*<sup>22</sup>, o legislador, criando um argumento artístico dentro de uma apresentação litúrgica politeísta, criando o papel do protagonista no que viria a ser depois a *tragédia grega*. “No começo da representação, aparecia diante do público um ator – em tempos mais antigos, o próprio autor – e, mediante a palavra falada, criava as condições prévias para a audição do que seria cantado.” (LESKI, 1990, p.72) A esse ator era dado o nome de protagonista, termo que ainda hoje se usa para designar o personagem principal de uma ficção dramática. Téspis também teria criado o segundo-ator, ao interpretar de uma só vez dois personagens distintos, usando para isso, duas máscaras, uma no rosto e outra na nuca. Também não é seguro se criou ou não um espaço dedicado exclusivamente às suas representações. “Cabe exprimir a dúvida de que aqui seu nome simbolize meramente os primórdios da tragédia, mas a unanimidade com que os antigos o colocaram à testa dos autores trágicos, empresta crédito à tradição que no-lo apresenta como o primeiro autor-ator.” (LESKI, 1990, p.72) Entretanto sua obra escrita se perdeu, assim como o trabalho de outros autores que permanecem na obscuridade da tragédia antiga.

Cada uma das *Grandes Dionisíacas* comportava um concurso de tragédias que durava três dias, em cada dia, um autor representava três tragédias seguidas de uma comédia. Os preparativos dos concursos dramáticos eram de responsabilidade do *arconte*, as tragédias inscritas no concurso eram submetidas a ele, que selecionava três autores que competiam no

---

<sup>21</sup> A máscara, geralmente feita de linho revestido de estuque, prensada em moldes de terracota, amplificava o poder da voz, conferindo, tanto ao rosto, como às palavras, um efeito amplificador.

<sup>22</sup> Eram os oficiais mais altos do Estado decidiam tanto as questões artísticas, quanto as organizacionais dos festivais.

*agon*<sup>23</sup>. O *arconte* indicava a cada poeta um *corega*, um cidadão ateniense rico que pudesse financiar o espetáculo, cobrindo os custos com a manutenção de todos os envolvidos no espetáculo. Ajudar alguma tetralogia trágica era um dos mais altos méritos que um homem poderia conseguir na sociedade ateniense. O prêmio concedido era uma coroa de louros, a isenção no pagamento dos impostos daquele ano e a imortalidade nos arquivos do Estado. Ao entrar no teatro cada expectador recebia um pequeno ingresso de metal (*symbolon*), com o número do assento gravado. Não precisava pagar nada. Nas fileiras mais baixas, logo à frente, lugares de honra esperavam o sacerdote de Dionísio, as autoridades e convidados especiais, os juízes, os coregas e os autores. Uma seção separada era reservada aos homens jovens (efebos), e as mulheres sentavam-se nas fileiras mais acima. Vestido com o branco ritual, o público chegava em grande número às primeiras horas da manhã e começavam a ocupar as fileiras semicirculares. Ao lado dos cidadãos livres, também era permitida a presença de escravos. A aprovação da peça era indicada por salvas de palmas, e o desagrado, por batidas com os pés ou assobios. A liberdade de expressar sua opinião foi algo que o antigo frequentador de teatro fez uso amplo e irrestrito. A condição necessária para essa experiência comunitária era a magnífica acústica do teatro ao ar livre da antiguidade. A face dos atores era escondida por máscaras e os papéis femininos também eram desempenhados por homens. Para os rituais em favor de Dionísio o coro declamava a poesia e dançava a coreografia inspirada nos cânticos ditirâmbicos.

Inicialmente, antes do surgimento das tragédias, as procissões em honra a Dionísio eram desorganizadas, os participantes embriagavam-se, cantavam, dançavam e apresentavam diversas cenas das suas peripécias. Ele era a divindade por excelência para a integração mística com as potências da natureza: a terra, os animais e a vegetação. O seu culto possuía características tipicamente primitivas, mas permanece indeterminada a sua antiguidade. Nas origens do teatro grego, o ditirambo era um canto coral executado por faunos e sátiros, personagens considerados companheiros do deus Dionísio. O ditirambo, portanto era um hino dançado em homenagem ao deus do vinho acompanhado ao som de aulos<sup>24</sup> performance que permaneceu como acontecimento de prestígio nas competições dos festivais atenienses por todo o período clássico. Originalmente dedicado apenas a Dionísio, mais tarde foi estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. *Arion* de Corinto é considerado o criador do ditirambo, pois acredita-se que tenha sido ele o responsável (em cerca de 600 a. C.) por dar uma forma artística regular e organizada ao coro dispondo-o de maneira circular em torno do altar,

---

<sup>23</sup> Competição, certame.

<sup>24</sup> Instrumento de sopro semelhante a uma flauta.

cantando um tema definido com acompanhamento de flauta e intercalando versos falados por sátiros, sendo assim o inventor do estilo *trágico*. (LESKY, 1990, p.54) À medida que o tempo foi passando, o ditirambo evoluiu para a ficção, para o drama, para a forma teatral, como a conhecemos hoje. Quem dirigia o ditirambo ia juntando gradualmente relatos de façanhas de heróis que tinham passado por grandes tormentos. Também as danças, que eram no início descontroladas e caóticas, gradualmente passaram a ser elaboradas e coreografadas. (LESKY, 1990, p.54)

A tragédia grega durou ao todo cerca de oitenta anos e restaram cerca de trinta e três peças<sup>25</sup>. Nos primeiros anos, os poetas trágicos concorriam aos concursos dramáticos, organizados no âmbito das festividades dionisíacas, com conjuntos de 4 peças (tetralogias), que compreendiam, normalmente, uma trilogia de tragédias e um drama satírico. Esta trilogia se caracterizava originalmente pela ligação temática entre os seus elementos e com o desenvolvimento dos enredos passaram a ganhar independência e bastar-se sozinhas.

A tragédia apresentava-se geralmente estruturada em cinco partes – prólogo (ou exposição), párodo (ou entrada do coro), episódios (correspondentes aos atos do teatro moderno), estásimos (ou odes corais que variam de dois a cinco), e êxodo (derradeiro episódio após último canto do coral) – em que a lírica mantém uma posição privilegiada e cujos temas dominantes, da história sagrada ou de lendas heróicas, não se diferenciam ainda significativamente dos versados pelos poemas épicos. (NICOLA, 2000, p. 968) A tragédia alterna assim episódios de ação com trecho de canto do coro que servem de introdução, que a interrompem e a concluem.

Toda tragédia grega em sua forma clássica compõem-se de dois elementos bem distintos: os personagens que se movimentam em cena e participam de uma ação e se expressam em versos falados (trímetros iâmbicos); e o coro, composto de 12 ou 15 participantes (originalmente eram muito mais), que canta em metros líricos e não participa diretamente da ação que se desenvolve em cena, limitando-se a comentá-la. Mas nem sempre isso ocorre dessa maneira rigorosa, pois o coro dialoga com o protagonista em algumas cenas, como se participasse ativamente dos acontecimentos que se desenvolvem. Esse diálogo cantado de maneira lamentosa era chamado de *kommós*. Na origem o coro representava pessoas diretamente interessadas no curso das ações e seus cantos ocupavam um grande número de versos. Existia uma profunda relação entre o herói e o grupo que formava o coro, pois esse grupo dependia dele. Os coros costumavam representar mulheres, velhos, pessoas

---

<sup>25</sup> Para consultar a lista completa das tragédias conservadas ver o Apêndice A.

indefesas que temiam o seu futuro e comentavam os acontecimentos sem poder interferir. Para que o coro pudesse cumprir sua função e mostrar sua preocupação com os acontecimentos de maneira comovente, era necessário que a ação fosse pouco desenvolvida. Na evolução da tragédia o coro, que originalmente foi o elemento predominante, não cessou de perder importância, enquanto que os personagens foram se tornando mais numerosos e mais bem definidos. Quando o coro foi perdendo importância e começou a desaparecer a tragédia de fato morreu junto com ele. (ROMILLY, 1984, p.74) Nietzsche, citando Schiller<sup>26</sup>, diz no §5 de *Introdução à tragédia se Sófocles* “O coro da tragédia antiga, pelo que eu saiba, jamais voltou a ressurgir no palco depois do declínio dela”. (SCHILLER apud NIETZSCHE, 2006c, p.67)

Nietzsche levanta dúvidas sobre a origem da tragédia, no § 7 de *O nascimento da tragédia*, e diz que o problema da *origem da tragédia grega*, não foi solucionado até o momento e dá então mais um passo nessa investigação. Questionando a tradição, segundo a qual o coro originalmente era só coro e nada mais, ele defende que a tragédia surgiu do coro trágico. Jaeger nos dirá que

Em *As Suplicantes*, o verdadeiro ator é ainda o coro das Danaides. Não há outro herói. Que esta era a essência originária do coro foi Friedrich Nietzsche quem pela primeira vez o exprimiu com toda a clareza, em *O nascimento da tragédia*. (JAEGER, 2003, p. 312)

Nietzsche expressa essa descoberta ainda no § 7 de *O nascimento da tragédia* dizendo que não podemos nos contentar com o pensamento de Schlegel, que defende que “[...] o coro é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena.” Nietzsche refuta a ideia de que o coro é o espectador ideal com o seguinte argumento.

Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas.<sup>27</sup> (1992, p. 53)

<sup>26</sup> No prefácio de *Noiva de Messina*.

<sup>27</sup> “Wir hatten nämlich doch immer gemeint, dass der rechte Zuschauer, er sei wer er wolle, sich immer bewusst bleiben müsse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realität: während der tragische Chor der

Portanto, o coro não pode ser entendido como o espectador ideal, já que ele não age como um espectador e sim como um ator. O coro faz parte do espetáculo, acredita efetivamente no que vê a sua frente, tomando a cena por verdadeira, age de acordo com o enredo, mesmo assim em geral não interfere no curso dos acontecimentos presentes na cena. Limitando-se a comentar, anunciar, ou então lamentar os acontecimentos que testemunha no palco.

Nietzsche identifica, portanto a alteração na função do coro dentro da tragédia como um dos principais elementos responsáveis pela perda do caráter *trágico* das apresentações. Com o progressivo abandono do coro, a música e o elemento dionisíaco das apresentações foram todos eles sendo abandonados e substituídos predominantemente pelo que chamou de apolíneo. A tragédia deixou de ser ouvida intensamente e transformou-se em um espetáculo visual. O dionisíaco deu lugar ao apolíneo nas apresentações. O que caracteriza cada um desses dois “conceitos” é o que veremos na próxima parte.

### 2.3 O APOLÍNEO E O DIONISÍACO

O objetivo desta parte é tentar esclarecer, dentro do pensamento de Nietzsche, qual é o significado dos “conceitos” de *apolíneo* e *dionisíaco*. Para que possamos compreendê-los dentro da análise do *trágico*, convém que façamos primeiramente uma análise separada de cada um desses “conceitos”, e procuremos encontrar a origem mítico-religiosa a partir da qual foram identificados e posteriormente formulados pelo filósofo alemão. Pois na verdade, de acordo com Nietzsche o *apolíneo* e o *dionisíaco* são muito mais que simples “conceitos” eles são dois impulsos (*Trib*) artísticos fisiológicos, representantes de universos artísticos distintos que existiam separadamente de maneira autônoma antes da sua ligação na formação da tragédia. Nietzsche estabeleceu como ponto responsável pelo aparecimento do *trágico*, e conseqüentemente da tragédia, a relação do *apolíneo* com o *dionisíaco*. Mas para compreender a relação que há entre eles é preciso entendê-los individualmente primeiro.



### 2.3.1 O Conceito de Apolíneo

Em *A visão dionisíaca do mundo* (1870), Nietzsche desenvolve pela primeira vez, ainda de maneira bruta, os “conceitos” tanto de *apolíneo* quanto o de *dionisíaco* como impulsos, a partir dos quais se desenvolveu toda a arte grega e a visão de mundo dos gregos. A origem do conceito *apolíneo* está diretamente ligada ao deus Apolo, deus da beleza, cujos lemas eram: “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”. Na base da cultura apolínea, expressa no universo homérico e hesiódico, com seus deuses perfeitos havia uma força invisível, que agia por trás das aparências. Os deuses e heróis apolíneos representam a aparência artística que tornava a vida desejável encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o *princípio de individuação*. Enquanto que o dionisíaco apontava para uma realidade mais fundamental, de dor e excesso, em dilacerante contradição consigo própria, revelando a parte obscura da existência.

Na mitologia Apolo é irmão gêmeo de Ártemis, filho de Leto com Zeus, e segundo Gustav Schwab<sup>28</sup> (1994, p.319), era originalmente, assim como sua irmã, uma divindade da caça, sendo atribuída a ele a responsabilidade pela morte súbita causada por suas flechas infalíveis. Inicialmente era também responsável pela punição de violações da lei sagrada, e o causador de doenças, depois passou a ser considerado um deus curador, e ficou conhecido como deus da saúde e da salvação, e seu filho Asclépio era o deus dos médicos e da medicina. Com o passar do tempo seu mito foi sendo enriquecido, e assim como Atena passou a ser considerado uma divindade da sabedoria, que dava aos videntes o dom da profecia e concedia, através de suas sacerdotisas, chamadas pitonisas, oráculos a todos aqueles que viessem interrogá-lo em seus santuários em Delfos ou Delos. Mais tarde passou a ser considerado o deus das musas, do canto, da poesia e da dança. Era também ele quem concedia o dom do canto e da música, arte na qual era mestre. Além disso, ainda era honrado como deus da agricultura e da pescaria. No período posterior a Homero, a partir do século V a. C., Apolo foi assimilado também ao deus Hélios. Apolo foi um dos deuses mais populares do mundo antigo, ele é citado em inúmeras tragédias, tem seus epítetos invocados constantemente, e também

---

<sup>28</sup> Gustav Schwab (1792-1850) foi um escritor que surgiu no período tardio do romantismo alemão. Em *As mais belas histórias da Antiguidade* apresentou diversas versões dos mitos antigos, que encontramos espalhados originalmente pela literatura clássica, de uma de maneira romanceada, para servir como introdução aos estudos clássicos à juventude alemã.

apareceu como personagem em várias obras. Pelo número de aparições podemos dizer que sua popularidade entre os tragediógrafos era muito maior que a de Dionísio<sup>29</sup>.

Em *A visão dionisíaca do mundo* e em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche identifica Apolo além de deus dos sonhos e das artes figurativas também como o deus do “conhecimento verdadeiro”. Por um lado pode até parecer contraditório que Apolo, deus do “conhecimento verdadeiro” e dos oráculos, seja identificado como deus da bela aparência. A conexão é justamente o mundo dos sonhos. Apolo se converteu de um deus dos presságios, das adivinhações em uma divindade artística por excelência. A arte é um sonhar acordado, é contemplar o sonho alheio que enriquece o nosso próprio imaginário com novas possibilidades criativas, antes inconcebíveis. Quando o sonho se materializa em uma obra criada é partilhado um mundo privado, e o que antes era um universo interior infinito, torna-se público. Ao mesmo tempo prever o futuro é sonhar, é idealizar o que virá a acontecer, antes de ser real. Nessa dimensão, criação artística e premonição andam juntas, enquanto são sonhadas antes de se realizarem. “[...] o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade.”<sup>30</sup> (NIETZSCHE, 1992, p. 29) Apolo visto na interpretação nietzschiana como o deus da beleza é o símbolo do mundo considerado como belo e ilusório, e por isso, do mundo da arte. Beleza no sentido propriamente estético, é medida, harmonia, e equilíbrio, simetria, proporção, delimitação, e a bela aparência do mundo dos sonhos é o seu reino. Em *A visão dionisíaca do mundo* ele diz que “A bela aparência do mundo onírico, na qual cada homem é um artista completo, é a mãe de todas as artes figurativas e também [...] de uma metade importante da poesia. [...] Enquanto o sonho é o jogo do homem singular com a realidade, a arte do figurador (em sentido amplo) é o jogo com o sonho.”<sup>31</sup> (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p. 37)

Apolo então configura-se como o deus dos sonhos em que os mistérios, forças criativas e criadoras do imaginário agem nesse mundo fabricando belas aparências. A capacidade de sonhar com o novo, com a transformação, a capacidade de sonhar um universo de perfeição e possibilidades imagináveis, faz a vida cotidiana possível e digna de ser vivida.

<sup>29</sup> Dionísio aparece como personagem apenas em *As Bacantes* de Eurípides e *As rãs*, comédia de Aristófanes.

<sup>30</sup> “[...] dass unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfährt.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GT-1>> Acesso em: 2009.

<sup>31</sup> “Der schöne Schein der Traumwelt, in der jeder Mensch voller Künstler ist, ist der Vater aller bildenden Kunst und, wie wir sehen werden, auch einer wichtigen Hälfte der Poesie. [...] Während also der Traum das Spiel des einzelnen Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weiteren Sinne) das S p i e l m i t d e m T r a u m NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/DW-1>> Acesso em: 2009.

Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade de um plasmador.<sup>32</sup> (NIETZSCHE, 1992, p. 29)

Isto é uma limitação na capacidade de iludir. Segundo Machado, essa dimensão estética da beleza está ligada a uma dimensão ética, e nesse sentido, a beleza é calma, jovialidade, serenidade, tranquilidade, limitação mensurada. (2006, p.209) Logo no início de *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche pergunta: “Em que sentido foi possível fazer de Apolo deus da arte?” e logo responde: “Apenas enquanto ele é o deus das representações oníricas”. Apolo deus da bela aparência é também a divindade ética, da medida e dos justos limites; a serenidade apolínea é o emblema da perfeição individual. Machado diz que o conhecimento dos limites apolíneos exige o conhecimento de si.

Conhecimento de si mesmo não é uma introspecção psicológica, a constituição de um mundo interior, uma consciência reflexiva, mas um espelhamento na figura, na imagem do deus, um jogo de espelhos pelo qual o homem se vê como reflexo do deus da beleza e da medida que ele mesmo criou. (2006, p.209)

De acordo com Machado (2006, p.202), Nietzsche em *O nascimento da tragédia* ainda segue a tradição instaurada no final do século XVIII, na Alemanha, e pensa o *trágico* como uma dualidade de princípios metafísicos ou ontológicos. Portanto, está presente nessa primeira fase da reflexão nietzschiana uma “metafísica do artista”.

Segundo Machado, ainda no livro *O nascimento do trágico* (2006, p. 203), a melhor maneira de começar a investigar como Nietzsche concebe o conceito de *apolíneo*, é tentar perceber como ele compreende a noção de indivíduo a partir da epopéia homérica. Para Nietzsche, no momento inicial de sua produção teórica, o mundo pré-homérico, ou titânico, um mundo cruel dominado pelas forças primordiais personificadas na *Teogonia* de Hesíodo, é algo aterrador, do qual os gregos procuram se proteger através da “ilusão artística” homérica. Em Homero somos introduzidos a teogonia titânica dos horrores e a teogonia olímpica radiosa, admirada como a mais divina ideia dos gregos, que os libertou do prazer destruidor e

---

<sup>32</sup> “Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde — darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GT-1>> Acesso em: 2009.

da selvageria cruel que os dominava. Quanto mais um grego é grande e nobre, em Homero, tanto mais luminoso é o fogo da ambição que dele brota e devora qualquer um que segue o mesmo caminho. (2006, p. 203) Isso faz com que nós nos perguntemos: “Por que o mundo grego celebrava tanto as imagens de violência presentes na *Ilíada*?” E a resposta é: porque a epopéia transforma a crueldade em disputa (*agon*), ela é a legitimação do combate e da alegria de combater. Essa noção de combate só pode ser compreendida pela noção de individualidade. O *agon* é um combate que torna a vida digna de ser vivida, um processo de individuação que cria o indivíduo através da competição pela glória. A busca da glória, não da felicidade, é a resposta épica à questão do sofrimento, da crueldade e da morte. (2006, p.204)

O indivíduo homérico se caracteriza pela *aristéia*, pela série de feitos heroicos que lhe trazem o prestígio, e o renome, permitindo-lhe escapar do anonimato, do esquecimento. A *Ilíada* e a *Odisséia* são modos de conferir, na canção dos poetas, imortalidade aos seus heróis. O poeta é o mestre do tempo, pois é a ele que compete contar a história e transmitir a glória do seu presente para o futuro. O importante para o grego homérico é ter cantado seus feitos pelos homens vindouros. A glória pública é a recompensa pelo destino do herói. Mas para atingir a glória é preciso provar a sua *arete*, enfrentando a luta e a morte. Para obter a imortalidade é preciso arriscar heroicamente a vida. Para ser um indivíduo heroico é necessário superar a morte. É preciso morrer em combate para tornar-se vivo na memória dos homens. Desse modo, as atrocidades narradas na *Ilíada* visam ressaltar as dificuldades para atingir a vida gloriosa e são um exemplo do seu sistema de valores. Assim, o indivíduo heroico da epopéia é o modelo ideal a ser seguido. Ouvindo fascinado as narrativas e feitos dos heróis de um passado lendário, o grego desvia o olhar do que há de tenebroso na vida cotidiana, e almeja um futuro glorioso para si. Viver afirmando-se como indivíduo é querer ser lembrado, é buscar a imortalidade simbólica, a imortalidade literária, ser cantado pelos *aedos* e pelos poetas. No entanto, não podemos esquecer que esses indivíduos heroicos também têm o seu modelo de perfeição que são os deuses. Enquanto que os humanos morrem e caem como folhas, os deuses são imortais por sua natureza. O modelo que os homens devem se esforçar para alcançar, é o mais inacessível. Machado diz que “A criação do indivíduo é uma consequência da criação dos deuses olímpicos.” (2006, p.205) Como os homens, os deuses são indivíduos, mas há uma distância intransponível entre eles.

A luz é uma ilusão. Os deuses e heróis épicos são miragens artísticas que tornam a vida desejável. Ao transformar em aparência não só o agradável, mas também o

sombrio, o poeta épico dá à vida prazer e alegria. Os deuses são um espelho luminoso que os gregos colocaram entre eles e as atrocidades da vida. (2006, p. 217)

O mundo brilhante do Olimpo só venceu porque era preciso ocultar pelas figuras luminosas de deuses como Zeus, Apolo, Hermes, a sombria atividade da *moira*, do destino, que impôs a Aquiles morrer jovem e a Édipo contrair um casamento abominável. “A dor do homem homérico é de ter que se despedir dessa existência, sobretudo a despedida iminente.”<sup>33</sup> (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.46) Qual foi a necessidade que levou a cultura apolínea à criação dos deuses homéricos? Foi o medo, a dor, o sofrimento, e os temores das atrocidades da existência representados pelos poderes titânicos da natureza. Se o sofrimento é insuportável, ele exige uma forma de proteção através da arte. A obra de arte épica possuía o poder de libertar da violência da vontade que move todas as coisas. A solução homérica é velar, encobrir o sofrimento criando a ilusão protetora contra o caótico. Essa ilusão é o princípio de individuação. (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.46)

Para Machado, apesar de haver um evidente elogio da epopéia em Nietzsche, como modo artístico de dar sentido à vida pela expressão de força do indivíduo heroico, ele nunca se denominou um filósofo apolíneo porque sempre esteve atento aos limites de uma visão apolínea do mundo. Esses limites são de dois tipos. (MACHADO, 2006, p.210) O primeiro consiste na impossibilidade de o apolíneo se apresentar como alternativa à racionalidade. Nietzsche não se denomina um filósofo apolíneo porque vê nisso uma limitação ou uma insuficiência, no sentido de que, abandonado a si mesmo, o saber apolíneo transforma-se em saber racional. O segundo limite da visão apolínea tal como aparece na epopéia é o fato de ela não ser uma afirmação integral da vida. O saber apolíneo evidencia-se parcial, ao deixar de lado algo que não pode ser ignorado a outra força artística da natureza, o dionisíaco.

O helenismo podia se salvar e expiar pela perspectiva do mundo apolíneo. Apolo, o autêntico deus salvador e expiatório salvou o grego do êxtase clarividente e do nojo da existência através da obra de arte do pensamento trágico-cômico. (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p. 52)

A cultura apolínea, ao pretender negar o lado sombrio e tenebroso da vida, ao tentar encobrir como uma proteção, pela criação do indivíduo heroico é impotente contra um saber

---

<sup>33</sup> “Der Schmerz der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus diesem Dasein[...]” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/DW-2>> Acesso em: 06 fev. 2009.

devastador da vida, tal como se manifesta no culto ao deus Dionísio. Em tudo que o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi sufocado e aniquilado.

### 2.3.2 O Conceito de Dionisíaco

No cristianismo a origem de todo o sofrimento do mundo está no pecado original. Os gregos não tinham o equivalente à Bíblia cristã, não havia entre eles nenhuma verdade revelada incontestável que pudesse ser apenas interpretada. Os mitos possuíam diversas versões, muitas vezes conflitantes, que variavam de acordo com o contexto e a mensagem que visavam transmitir. Nietzsche procurou responder como os gregos, esse povo extremamente sensível para o prazer e para a dor, interpretava o sofrimento e enfrentava a vida sem cair num pessimismo que a negasse. A resposta para essa pergunta ele encontrou naquilo que entendeu como o *dionisíaco*, ou o culto ao deus Dionísio.

Dionísio é inicialmente apresentado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* como deus da música. E a experiência do dionisíaco descrita como a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade e se fundir ao ser, é a possibilidade de integração da parte com a totalidade.

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 o seu filho perdido<sup>34</sup>, o homem. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

Ou como diz no em *A visão dionisíaca do mundo* “As festas de Dionísio não selam somente a ligação entre os homens; elas também reconciliam o homem com a natureza.”<sup>35</sup> (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.38)

Dionísio era o deus do crescimento exuberante e da opulência, em particular do vinho e da embriaguez narcótica. Temos uma boa visão das festas dionisíacas gregas na tragédia *As bacantes*, de *Eurípedes*, nela o deus aparece cercado de devotas que cantam em coro, em um mundo totalmente encantado, em que a natureza comemora a sua festa de reconciliação com o

<sup>34</sup> Em alemão: Verlorene Sohn, que é “filho pródigo”.

<sup>35</sup> “Die Dionysos-Feste schließen nicht nur den Bund zwischen Mensch und Mensch, sie versöhnen auch Mensch und Natur. NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: < <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/DW-2> > Acesso em: 06 fev. 2009.

humano. Nas orgias dionisíacas eram sobretudo as mulheres, ao som de flautas, e em carreiras noturnas, que celebravam pela vastidão dos campos, e se deixavam exaurir pela embriagues mística. Essa loucura sagrada unia os indivíduos em uma totalidade indivisível. No momento em que as bacantes devoravam um animal cru, era como se elas absorvessem o próprio deus Dionísio, que costumava tomar a forma de animais, e era identificado com a natureza. O culto a Dionísio apesar dos elementos primitivos, expandiu-se por toda a Grécia, e seguiu sendo marcado por seus ritos exóticos. Dentre as particularidades que apresentava, incluíam-se o cortejo do falo, as cerimônias noturnas acompanhadas de tochas, os ritos orgásticos e as danças enlevadas em êxtase.

Seu culto só chegou tardiamente à Grécia, proveniente da Trácia. As duas epopéias de Homero não fazem nenhuma referência a Dionísio, mas entre os *hinos homéricos*, cerca de trinta poemas curtos dirigidos à diversas divindades que chegaram até nós, originalmente recitados em dias festivos, um deles está destinado ao deus do vinho. Nele o poeta lembra o seu desenvolvimento em paragens agrestes e destaca a ternura com que as Ninfas amamentam o deus menino. Depois quando cresceu passou a vagar pelo mundo, acompanhado por um grande séquito de ninfas e de sátiros, espíritos da floresta, com chifres, rabos e cascos de bode, para disseminar seus rituais religiosos e o cultivo do vinho. Dionísio era considerado filho de Zeus e Sêmele, que depois de se apaixonar por Zeus, na forma humana, pediu que ele se mostrasse na forma divina, como raio, isso fez com que ela fosse despedaçada. Apesar de ter nascido em Tebas, ele foi criado pelas ninfas longe de seu avô materno Cadmo. Quando deixou as ninfas que o criaram viajou por todas as terras para ensinar os homens o plantio da vinha. Sua fama espalhou-se por toda Grécia.

Poucas vezes o mito de Dionísio entrou na Orquestra, o que sucedeu na *Licurgia*, de Ésquilo, que representa a lenda homérica do crime do rei trácio Licurgo contra o deus Dionísio, e na história de Penteu em *As Bacantes*, de Eurípides. O impulso dionisíaco convinha mais aos dramas cômicos, satíricos e burlescos, que subsistiam ao lado da tragédia como manifestações da antiga forma das representações dionisíacas e que o povo continuou a exigir após cada trilogia trágica. Mas o êxtase dos atores na tragédia era verdadeiramente dionisíaco. Era o elemento da ação sugestiva que se exercia sobre os espectadores para compartilharem como realidade vivida a dor humana que na orquestra se representava. (JAEGER, 2003, p. 294)

Na peça de Eurípides o deus chega a Tebas, onde reinava seu primo Penteu, filho de Equíon e de Agave, irmã de Sêmele, com seu alegre séquito de bacantes. Penteu, que desprezava o deus Dionísio, quando foi informado de que o povo de Tebas seguia o cortejo de

mulheres embriagadas em honra ao novo deus, ficou enfurecido. Contrariando as orientações de seu avô Cadmo e ignorando as advertências do velho vidente cego Tirésias, Penteu mandou prender o líder daquele movimento e ordenou que o trouxessem acorrentado. Os servos de Penteu retornaram trazendo Acates, da Meônia, um marinheiro que contou como Dionísio foi trazido até Tebas. Ele e seus companheiros o haviam encontrado bêbado em uma praia desconhecida e o trouxeram para o navio. Os marujos prometeram levá-lo a ilha de Naxos. Quando Dionísio percebeu que estava sendo enganado, parou a embarcação no meio do mar. De repente, videiras saídas da água se emaranharam nos remos e subindo pelo mastro se enrolaram nas velas. Dionísio se ergueu com a cabeça coroada por uvas suculenta, brandindo seu tirso recoberto de vides e transformou todos os ocupantes do navio em peixes que pularam na água e saíram a nadar. Penteu duvidou da veracidade dessa história e mandou que trouxessem Dionísio. Na presença do deus ele continua a duvidar de sua divindade e afirma que seus súditos quando voltarem à razão verão que Dionísio é um mortal. Ele descreve o deus como um rapaz efeminado, covarde e vaidoso, usando uma coroa de videira sobre sua longa cabeleira cacheada, que se veste com púrpura e ouro. Dionísio arma uma cilada para Penteu e convence o rei a se vestir de mulher e subir em uma árvore para observar o coro das bacantes. A peça chega a ser cômica nesses momentos. Logo a seguir um mensageiro aparece e narra o desfecho, contando que o rei foi descoberto em seu disfarce e teve seu corpo dilacerado pelas mulheres em êxtase. A peça termina quando a mãe de Penteu aparece carregando o cajado que ela acredita ter a cabeça de um leão espetado na ponta. Mas ao acordar de seu delírio vê que é na verdade a cabeça de seu filho que ela carrega. Ela então percebe que o matou com a ajuda das outras mulheres.

O culto dionisíaco é deformação voluptuosa grotesca e cruel, que em vez de delimitação, calma, e serenidade apolínea impõe um comportamento marcado pelo êxtase, pelo comportamento sexual desenfreado, pela bestialidade animal. A desmesura se revela como verdade, no sentido de que a beleza da medida se opõe a verdade da desmesura ou de que à mentira da civilização se opõe a verdade da natureza. Propõe o esquecimento do eu, o abandono de si, a entrega à possessão e a loucura mística. Assim, se Homero é caracterizado por Nietzsche como um poeta ingênuo, a ingenuidade homérica só pode ser compreendida como uma vitória total da ilusão apolínea. Para Roberto Machado

a referência essencial de Nietzsche para interpretar a mitologia e a arte grega é, como sempre nessa época, Schopenhauer. E, se *O nascimento da tragédia* 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 original e aparência. (MACHADO, 2006, p. 216)

Roberto Machado conclui que “o dionisíaco é fundado metafisicamente no uno originário, que é uma retomada da vontade universal de Schopenhauer, isto é, da vontade considerada como núcleo do mundo, essência das coisas, ‘força que eternamente quer, deseja e aspira’”. (2006, p. 216)

Na sua origem as danças dionisíacas eram algo extremamente selvagem, que levava a massa a atingir o êxtase. O culto ao dionisíaco era uma reconciliação do homem com a natureza instintiva. “A completa liberdade da natureza era restaurada por cinco dias; todas as relações sociais e política eram rompidas. Uma grande festa de liberdade e igualdade, na qual as classes servis recebem de volta seu direito original.” (NIETZSCHE, 2006c, p.50) Algo que lembra hoje as festas do Carnaval, onde o foco é a libertação sexual. O êxtase é atingido pelo esquecimento da individualidade, aparentado da auto-renúncia ascética através da dor e do pavor. Nas primeiras festas dionisíacas que o drama era encenado sem espectadores, porque todos participavam dele. Todos eram um só. Para os gregos estas celebrações era por demais bárbaras.<sup>36</sup> No mundo homérico grego tais instintos ensandecidos foram reprimidos até serem transformados na tragédia regrada pelas forças apolíneas. Na tragédia o êxtase era controlado, e os espectadores compartilhavam a dor vivida na apresentação com vivacidade, e os cidadãos que formavam o coro transmitiam a todos os presentes a carga dramática da cena, que como uma onda se espalhava pelo público, alavancando todos do estado em que se encontravam e transmitindo as vibrações intensas daquele momento.

O ditirambo era o meio artístico de dominar e domar a condição da poesia popular dionisíaca. Obviamente a “selvageria” dionisíaca não vale para o ditirambos do período de Sófocles e Eurípides que era muito mais comedido e simbólico, onde apenas a forma mais decente e sóbria era imitada. As coisas que no mundo olímpico estavam ocultas tornaram-se claras com Dionísio. A arte que falava a verdade em sua embriaguez extática afugentou as musas das artes da aparência. O indivíduo, com seus limites e medidas, sucumbia ao auto-esquecimento dos estados dionisíacos. Estava se aproximando um crepúsculo dos deuses. Quando a vontade permitiu a entrada do dionisíaco em suas criações apolíneas, nasceu então uma nova experiência – surgiu o pensamento *trágico*.

---

<sup>36</sup> Todos os que não falavam o grego eram chamados de bárbaros porque suas línguas eram constituídas de um “bar-bar”, ou seja, um balbuciar de sons ininteligíveis.

### 2.3.3 A relação do Apolíneo com o Dionisíaco

O apolíneo e o dionisíaco são para Nietzsche dois impulsos artísticos da natureza. São dois impulsos opostos, contudo, são complementares na criação estética. Os gregos, através da arte, foram construindo diferentes relações entre o apolíneo e o dionisíaco à medida que precisaram responder a diferentes demandas da vida. No período de Homero utilizaram a epopéia, uma das expressões mais belas da arte apolínea, para tornar a vida digna de ser vivida e mascararam as dores e os sofrimentos da vida com as belas imagens dos seus deuses. Foi a partir do sofrimento que o homem criou os deuses. Para que pudessem viver, a figura sombria da *moira* precisou ser escondida por meio das figuras reluzentes dos deuses. O artista apolíneo representa todos os valores tradicionalmente reconhecidos aos gregos. O criador dionisíaco exacerba a dissolução do indivíduo, a desmesura, o exagero. O dionisíaco manifesta-se apolineamente na tragédia, como música. Para Nietzsche essa é possibilidade realizada de apresentar e desenvolver a representação e exibição apolínea do dionisíaco. O mito trágico deveria, assim, ser compreendido como uma espécie de *representação simbólica do “irrepresentável”*. Quando o apolíneo, do mundo das belas aparências, das representações oníricas encontrou com o dionisíaco, do êxtase e da embriaguez, surgiu uma nova forma de arte. Assim como o artista apolíneo produz esculturas em mármore, o homem artisticamente moldado pelo artista Dionísio relacionasse com a natureza assim como a estátua relacionasse com o artista apolíneo. (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.39)

A Vontade queria nos gregos contemplar a si mesma transfigurada em obra de arte. Para glorificar a si mesma, suas criaturas deveriam sentir-se dignas de glorificação, elas deveriam rever-se numa esfera superior, ao mesmo tempo elevadas ao Ideal, sem que esse mundo perfeito da visão atuasse como imperativo ou como censura.<sup>37</sup> (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.47)

Quando Apolo e Dionísio caminham lado a lado na arte dos gregos, como um espelho transfigurador, com o qual a vida pode ser suportada, apresenta-se como a salvação da

---

<sup>37</sup> “In den Griechen wollte der Wille sich selbst zum Kunstwerk verklärt anschauen: um sich zu verherrlichen, mußten seine Geschöpfe sich selbst als verherrlichenswerth empfinden, sie mußten sich in einer höheren Sphäre wiedersehen, gleichsam in’s Ideale emporgehoben, ohne daß diese vollendete Welt der Anschauung als Imperativ oder als Vorwurf wirkte.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/DW-2>> Acessado em: 2009.

negação da vontade expressa por Sileno<sup>38</sup>. O sábio Sileno, o companheiro de Dionísio, representava o mais extremo pessimismo possível, a negação completa da vontade. Ele dizia sobre o destino dos homens que “o bem supremo seria nunca ter nascido” e que “o segundo dos bens seria morrer logo.” Em resposta aos perigos da vontade negar-se a si mesma, somente a arte poderia ser a cura,

[...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; [...] (NIETZSCHE, 1992, p.56)

A “união” apolíneo e dionisíaco era um remédio contra esse extremo pessimismo era a afirmação da vontade mesma em sua tragicidade. O efeito da “união” do apolíneo o dionisíaco é esclarecidos por Nietzsche quando ele reelabora sua apresentação no *Crepúsculo dos Ídolos*

Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, *apolíneo e dionisíaco*, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*. Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, de imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser facilidade da metamorfose, a incapacidade de *não* reagir (de forma semelhante a determinados histéricos, que também a qualquer sinal adotam qualquer papel). Para o homem dionisíaco é impossível não entender alguma sugestão, ele não ignora nenhum indício de afeto, possui o instinto para compreensão e adivinhação no grau mais elevado. Ele entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se constantemente. – A música, tal como a entendemos hoje, é igualmente uma excitação e descarga geral dos afetos, mas, ainda assim, apenas o vestígio de um mundo de expressão afetiva bem mais amplo, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco. Para tornar possível a música com arte distinta, foi imobilizado um certo número de sentidos, sobretudo a sensibilidade muscular (ao menos relativamente: pois, num determinado grau, todo ritmo ainda diz algo a nossos músculos): de modo que o homem já não imita e representa com o corpo

<sup>38</sup> Semideus, preceptor e servidor de Dionísio. Filho de Pã ou, segundo outras versões, de Hermes e Géia, era representado como um velho careca, de nariz chato arrebitado, sempre bêbado, montando num asno ou amparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte e de cuja ebriedade falava sempre a voz mais profunda do saber e da filosofia. (GUINSBURG, in NIETZSCHE, 1992, p.147)

<sup>39</sup> “Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erbane als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende That der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwendungen.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GT-7>> Acesso em: 06 fev. 2009.

tudo o que sente. No entanto, *esse* é o estado dionisíaco normal, o estado original de toda forma; a música é a especificação dele, lentamente alcançada às expensas das faculdades que lhe são mais afins. (2006a, p.69)<sup>40</sup>

Essa passagem já da maturidade é muito enriquecedora para nossa compreensão. Tendo como diferença da concepção original que o apolíneo deixa de ser associado ao sonho é descrito como outra forma de embriaguez, uma embriaguez que excita a visão, enquanto que na música a embriaguez dionisíaca produz uma reação muscular que é sentida fisicamente. Se em *O nascimento da tragédia* o caráter problemático e irresoluto dessa tensão é longamente investigado nas obras posteriores. As autocríticas e auto-interpretações nietzschianas, no que se refere à compreensão da arte trágica, do pessimismo, do fenômeno dionisíaco e da metafísica do artista, são elucidativas e valiosas para compreender, principalmente, o transcurso e o amadurecimento de seu pensamento.

Mas na primeira formulação dessas duas pulsões, mesmo entendendo essa união como uma estratégia muito potente para o enfrentamento das necessidades da vida, elas ainda apresentam uma dificuldade na compreensão. Ainda não é possível explicar se o povo grego vivia a experiência *trágica* na tragédia para se livrar do pessimismo, ou se eles tinham uma inclinação natural para o pessimismo. Qual era o prazer que eles sentiam em contemplar o destino imerecido de seus heróis? E a sua atitude artística era uma atitude defensiva ou reativa? Era um saudável excesso de vida ou uma doentia desvalorização da vida? Para compreender melhor esse fenômeno tentemos interpretar a tragédia a partir da discussão filosófica que começa com a *Poética* de Aristóteles.

---

<sup>40</sup> “Was bedeutet der von mir in die Aesthetik eingeführte Gegensatz-Begriffa p o l l i n i s c h und d i o n y s i s c h , beide als Arten des Rausches begriffen? — Der apollinische Rausch hält vor Allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence. Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich her austreibt. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, n i c h t zu reagiren (— ähnlich wie bei gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in j e d e Rolle eintreten). Es ist dem dionysischen Menschen unmöglich, irgend eine Suggestion nicht zu verstehen, er übersieht kein Zeichen des Affekts, er hat den höchsten Grad des verstehenden und errathenden Instinkts, wie er den höchsten Grad von Mittheilungs-Kunst besitzt. Er geht in jede Haut, in jeden Affekt ein: er verwandelt sich beständig. — Musik, wie wir sie heute verstehen, ist gleichfalls eine Gesamt-Erregung und -Entladung der Affekte, aber dennoch nur das Überbleibsel von einer viel volleren Ausdrucks-Welt des Affekts, ein blosses r e s i d u m des dionysischen Histrionismus. Man hat, zur Ermöglichung der Musik als Sonderkunst, eine Anzahl Sinne, vor Allem den Muskelsinn still gestellt (relativ wenigstens: denn in einem gewissen Grade redet noch aller Rhythmus zu unsern Muskeln): so dass der Mensch nicht mehr Alles, was er fühlt, sofort leibhaft nachahmt und darstellt. Trotzdem ist D a s der eigentlich dionysische Normalzustand, jedenfalls der Urzustand; die Musik ist die langsam erreichte Spezifikation desselben auf Unkosten der nächstverwandten Vermögen.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschsource.org/texts/eKGWB/GD-Streifzüge-10>> Acesso em: 06 fev. 2009.

### 3 O TRÁGICO NA TRAGÉDIA GREGA

De acordo com Ernani Chaves, o tema *tragédia* ocupou o pensamento de Nietzsche de maneira mais intensa a partir do outono de 1866. (CHAVES in NIETZSCHE, 2006c, p.12) Esse interesse surgiu, em certa medida, a partir das preleções de seu orientador Friedrich Ritschl no semestre de inverno de 1865/1866, em Leipzig, sobre a “História da tragédia grega e uma introdução ao ‘*Sete contra Tebas*’ de Ésquilo”, que Nietzsche acompanhou como aluno. (CHAVES in NIETZSCHE, 2006c, p.13) Chaves também destaca que o interesse por determinadas questões e temas da tragédia foi consequência de sua leitura de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer no outono de 1865, assim como de seu encontro com Wagner três anos depois, no outono de 1868. (2006c, p.13) Nietzsche se aproveitava de suas atividades na Universidade para dedicar-se cada vez mais ao estudo da tragédia, pois parte de sua carga horária era destinada a cumprir atividades no *Pädagogium*, o nível intermediário entre os seis anos do ginásio e a universidade, (semelhante ao atual ensino médio brasileiro) divididos em semestres. Ele utilizava essas atividades de professor como uma espécie de preparação para os cursos que deveria ministrar na Universidade. (2006c, p.14) Dentro desse período ele produziu além de “Introdução à tragédia de Sófocles”, outros trabalhos filológicos como “O drama musical grego”<sup>41</sup>, “Homero e a filologia clássica”, “Sócrates e a tragédia”<sup>42</sup>, e o marcante texto “A visão dionisíaca do mundo” que já anunciava a sua ruptura com a tradição filológica da época.

Nietzsche procurou romper com a filologia historicista e científicista dominante na universidade alemã da época<sup>43</sup>, considerada por ele pouco criativa. Ele considerava que o estudo dos clássicos precisaria assegurar a ligação permanente entre conhecimento e vida e acreditava que a investigação do passado só se justificava tendo em vista o presente do investigador. E a filologia praticada em sua época não valoriza o ideal humanista, que implica no estudo da tradição clássica como uma espécie de farol que deveria iluminar as gerações futuras. Nietzsche pretendia fazer o que ele chamou de “parir centauros”<sup>44</sup>, ou seja, formular uma reflexão filosófica que tomasse a seu serviço a filologia, dedicando atenção particular às palavras e sua inserção no fluxo da história. Uma filologia puramente científica fazia com que

<sup>41</sup> Proferida no auditório do Museu da Basileia em 18 de janeiro de 1870.

<sup>42</sup> Proferida no mesmo local em 01 de fevereiro de 1870.

<sup>43</sup> Nesse momento a filologia era uma disciplina que englobava a história, a arte, a filosofia e a literatura antigas, assim como a arqueologia. É por isso que, em se tratando da Antiguidade e da Idade Média, o filólogo será considerado como o maior especialista.

<sup>44</sup> Expressão utilizada em uma carta a Erwin Rohde, escrita entre o final de janeiro e 15 de fevereiro de 1870.

a visão de conjunto tão preciosa para a compreensão da antiguidade fosse sacrificada. Nietzsche criticava a filologia da época porque ela tentava ser uma ciência autônoma, e na sua concepção a filologia deveria estar constantemente em interação com a arte e a filosofia.

### 3.1 O TRÁGICO NA POÉTICA DE ARISTÓTELES

A discussão filosófica sobre a tragédia começou efetivamente com o pensamento de Aristóteles na *Poética*. Platão já havia refletido sobre a arte antes, entretanto os escritos de Aristóteles tornaram-se ao longo dos anos cânones sagrados inquestionáveis que perduraram por séculos como acabados. Depois de sua redescoberta muito do pensamento que se seguiu não passou de um contínuo comentarismo do texto a *Poética* de Aristóteles. Nietzsche e antes dele o romantismo alemão fogem a essa tendência. A *Poética* de Aristóteles, desde a Renascença transformou-se muito mais num manual de regras que deveria orientar a prática do bom dramaturgo do que uma reflexão. Mesmo que já tenha sido escrito sobre a *Poética*<sup>45</sup> de Aristóteles, não se chegou à unanimidade sobre a interpretação desta que é a obra da qual toda a teoria literária é devedora. A seguir faremos uma breve análise do seu conteúdo, destacando os pontos que mais nos interessam para que possamos esclarecer a questão do *trágico*, para depois apresentar como Nietzsche se posiciona em relação à Aristóteles. Na *Poética*, Aristóteles desenvolve como tema principal a definição clássica de tragédia e Nietzsche desde as primeiras linhas de *Introdução a tragédia de Sófocles* confronta a visão aristotélica, principalmente na crítica à relação entre culpa e destino presentes nas tragédias alemãs modernas, mas ausentes na tragédia antiga. Chaves diz que:

A partir de Gottsched<sup>46</sup> funda-se uma interpretação que será decisiva naquele tempo: a *Poética* não se restringe ao que ela contém de reflexão teórica, mas constitui um conjunto de regras que devem orientar a prática do dramaturgo. A autoridade de Aristóteles, cuidadosamente construída desde a redescoberta da *Poética* na Renascença italiana e de suas primeiras traduções para o latim e para o italiano, servirá a Gottsched para criticar seja os que pretenderam se livrar de todas as regras, seja os que querem deixar fluir, arbitrariamente, a imaginação. (CHAVES in NIETZSCHE, 2006c, p. 17)

<sup>45</sup> O texto grego da *Poética* compreende as páginas 1447a-1462b da edição de Bekker (1831) e ocupa cerca de 47 páginas da edição de Hardy (1932)

<sup>46</sup> Johann Christoph Gottsched, no *Ensaio de uma poética crítica*.

Esse texto clássico de Aristóteles tem a sua data de criação situada por volta de 334 a. C.<sup>47</sup>, nele Aristóteles divide a arte poética em três partes: a épica, a lírica e a arte dramática. Aqui nos interessa somente a primeira parte da arte dramática dividida em tragédia e comédia. A obra propriamente dita, se divide em duas partes. A primeira apresenta o conceito de poesia como imitação de ações. A segunda parte da poética estuda a tragédia, como uma das espécies de gênero dramático e faz comparações entre a tragédia e a epopéia. A poética de modo geral é caracterizada como arte de imitação – *mimesis*. (1447a)<sup>48</sup> Segundo a interpretação de Gazoni<sup>49</sup>, o que parece fundamental para entendê-la à contento, dentro do *corpus* aristotélico, é relacioná-la com sua ética, só assim poderíamos compreender o que parece ser o seu ponto principal: a definição da tragédia como *mimesis* de uma *ação*, o que a colocaria no centro da moral aristotélica. Mas se fosse correta esta hipótese, a mais bela tragédia, nesse caso, seria a que colocasse em cena o homem prudente rumo à sua *eudaimonia*. Como não é isso o que ocorre na tragédia, possuímos uma evidência clara de que a *Poética*, apesar de tomar alguns dos seus princípios da ética aristotélica, não se submete a eles e tem um campo de manifestação que guarda sua autonomia própria.

Segundo Aristóteles, a poesia originou-se a partir do instinto natural de imitação do homem, que imita ações elevadas ou vulgares. “A função do poeta não é a de dizer as coisas acontecidas, mas sim as que poderiam acontecer e suas possibilidades, de acordo com a verossimilhança e a necessidade.” (1451b) A causa é que o possível é crível. Não acreditamos ser possível o que ainda não aconteceu, enquanto o que já aconteceu é claro que é possível. Por falar das coisas como elas poderiam ser, Aristóteles considera que, a poesia possui um caráter mais filosófico que a História, pois esta particulariza os acontecimento e relata como eles de fato ocorreram, enquanto que a poesia universaliza os conteúdos através da arte. Cada poeta compõe de acordo com seu temperamento (1448b); os poetas dramáticos, por exemplo, compõem tragédias ou comédias de acordo com sua índole (1449a). O homem imitado é apresentado diferentemente em cada um dos gêneros poéticos. Na comédia seus defeitos e vícios são colocados em destaque. Na épica e na tragédia ele é idealizado e aparece melhor do que realmente é. Mesmo assim a tragédia é o gênero que melhor imita o homem, pois é o que

<sup>47</sup> RIBEIRO JR., W.A. *Poética, de Aristóteles*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <<http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0589>>. Acesso em: 10 out. 2009, 14h.

<sup>48</sup> Aristóteles, *Poética*. (Numeração de acordo com a edição Bekker)

<sup>49</sup> Todas as citações da *Poética* de Aristóteles seguem a tradução de GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006\\_mes/Fernando\\_Gazoni\\_A\\_Poetica\\_de\\_Aristoteles.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_mes/Fernando_Gazoni_A_Poetica_de_Aristoteles.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2009, 20h.

mais o aproxima da realidade. Uma diferença significativa entre epopéia e tragédia se refere à forma como ocorre a imitação poética em ação, por narrativa na epopéia; ou pela ação e dramatização de personagens na tragédia (1448a). “De modo que, de uma maneira, Sófocles faz a *mimesis* assim como Homero, pois ambos mimetizam pessoas virtuosas, mas, de outra maneira, Sófocles seria como Aristófanes, pois ambos mimetizam pessoas que agem e que fazem algo (*dróntas*).” (1448a 23)

Aristóteles considera o “poeta” como portador de uma técnica (*technê*) ao contrário da crença anterior que os consideravam inspirados por deuses. Já as espécies de poesia diferem não pelo que elas imitam (todas imitam as ações humanas), mas pelo metro<sup>50</sup> que utilizam, ou então o meio pelo qual elas expressam a imitação “[...] os homens, unindo o fazer ao metro, chamam uns de poetas elegíacos, outros de poetas épicos, declarando-os poetas não a partir da *mimesis* realizada, mas de acordo com o metro usado.” (1447b 14)

O conceito de tragédia para Aristóteles pode ser definido, portanto, como *mimesis* de uma ação humana completa, pois deve ter começo, meio e fim, três partes que se complementam e dão unidade à ação trágica. “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), realiza a catarse (*katharsis*) de tais emoções.” (1449 b 24-28) Nessa passagem, que unanimemente é considerada umas das principais do texto, são definidas categoricamente as principais características da tragédia e é introduzido o termo catarse simultaneamente também é estabelecida a finalidade (*telos*) da tragédia, ou o tipo de emoção que ela deve provocar no ouvinte. O conceito de catarse utilizado por Aristóteles teve sua origem na medicina e no sentido que é utilizado por ele não tem nenhum efeito moral. A linguagem adornada a que Aristóteles se refere é o canto, e a música do coro e o arranjo dos versos distribuídos entre as partes protagonizadas.

Uma boa maneira de definir a tragédia inicialmente é continuar comparando-a com a epopéia, da qual difere principalmente em relação a forma, a epopéia é a *mimesis* em hexâmetros; e com a comédia que difere principalmente em relação ao conteúdo e conseqüentemente ao tipo de emoção que provoca, uma procura imitar ações virtuosas e a outra viciosas. Uma diferença adicional entre a comédia e a tragédia é que na comédia (não basta abarcar ações virtuosas como na tragédia) é necessário que o vício considerado não seja

---

<sup>50</sup> Medida que estabelece a quantidade de pés ou sílabas que deve ter cada verso; forma rítmica de uma obra poética. O estudo do metro chama-se metrificação e escansão é a contagem dos sons dos versos. As sílabas métricas, ou poéticas, diferem das sílabas gramaticais em alguns aspectos. Lembraremos alguns preceitos a esse respeito: contam-se as sílabas ou sons até a tônica da última palavra de um verso.



apresentado de maneira dolorosa ou danosa na comédia. Entretanto é difícil dizer se essa diferença adicional constitui realmente um critério de definição da comédia ou se é apenas um critério de avaliação da qualidade do cômico. Dentro do escasso quadro geral da evolução da comédia apresentado, por Aristóteles parece que ele considera decisivo o momento em que a comédia abandona o vitupério, e parte em direção ao cômico colocado sob forma dramática (1448 b 34 – 49).

Para estabelecer a diferença entre as tragédias melhores e as piores Aristóteles utiliza o conceito de belo. Temos como resultado que o belo, na tragédia, está ligado à unidade da ação trágica e a uma extensão que lhe é própria. Não podendo ela ser nem tão extensa que não possa ser retida na memória, nem tão curta que não possa ser completamente visível. Para exemplificar essa passagem, Aristóteles faz analogias com a pintura. “A ordem e a extensão, criam o belo por retirar do real qualquer elemento que atrapalhe sua simetria, por depurá-lo de qualquer elemento que não esteja subordinado à necessidade ou probabilidade que o rege.” Entretanto, uma ação pode se organizar segundo o provável ou o necessário, pode ter uma determinada extensão, mas não chegar a provocar temor ou piedade, já que não é qualquer ação que serve à tragédia: essa ação deve necessariamente provocar medo e piedade, ou como alguns tradutores preferem terror e compaixão. Aristóteles defende a necessidade da *mimesis* de fatos que gerem medo e piedade na tragédia.

Para Aristóteles, as principais partes da tragédia são: em primeiro lugar a ação (o enredo ou o roteiro), em segundo o caráter (características que formam a personalidade do personagem). Aristóteles defende a primazia do enredo (*mythos*) que é a reunião das ações sobre o caráter (*êthos* ou *ethe*), o conjunto de atributos que compõe os personagens. O caráter em Aristóteles decorre da ação, das várias ações que o formam e o consolidam. Mas as ações decorrem sempre de um caráter já formado previamente. Portanto, o caráter já formado é uma das causas da ação. Assim sendo, as virtudes, e, portanto, o caráter do agente, na dinâmica que se estabelece na ética aristotélica entre caráter e ação, representa um pólo de maior inércia, que se movimenta, se modifica e se constrói com mais dificuldade. Mas, por isso mesmo, é o pólo mais estável. A ação, ao contrário, é o pólo mais dinâmico. (Ética Nicômaco, 1103 b 7-8)

Resumindo, para Aristóteles: a história que é contada é mais importante que os personagens em cena. As ações constituem a finalidade da tragédia e a finalidade da vida é uma atividade, não uma qualidade. São seis as partes que compõem a tragédia segundo Aristóteles, são elas: o enredo (roteiro), os caracteres (personagens), a elocução (*lexis*) (falas e diálogos), o pensamento (*dianoia*) (ideias/pensamentos, mensagem), o espetáculo (*opsis*)

(cenário) e o canto (*melopoiia*) (música). Algumas partes são apenas em versos outras são cantadas. Das seis partes da tragédia a serem enumeradas no capítulo 6 da *Poética*, não pertencem à épica o espetáculo e o canto.

Quanto ao enredo, os bons enredos têm início, meio e fim e não devem, nem iniciar, nem terminar em um ponto qualquer construindo assim a unidade do enredo. Assim como, as ações de um indivíduo *têm* certa unidade, pelo fato delas, ainda que subordinadas umas às outras, convergirem para um determinado fim: o bem. O enredo da tragédia também deve ter unidade e mesmo que a mesma pessoa pratique diversas ações, elas não constituem uma ação única se não formarem uma unidade. Pois é necessário compor as partes de forma que, se a presença ou a ausência de alguma das partes, ao mover-se, não modifica o todo de modo sensível, então aquilo cujo acréscimo ou supressão não traz alteração visível não é parte do todo.

Os meios pelos quais a tragédia fascina as platéias fazem parte do enredo, são eles: o reconhecimento e a peripécia. O reconhecimento é a passagem do desconhecido para o conhecido. Mais belo é o reconhecimento quando se dá ao mesmo tempo em que a peripécia, como é o caso em *Édipo*. Essas são duas partes importantes do enredo da tragédia, uma terceira é o evento patético, ou catastrófico que é a ação resultante do sofrimento que ocorrem em cena como as mortes, os ferimentos e as dores, por exemplo.

Aristóteles defende que para conseguir o efeito pretendido e fazer com que as ações despertem terror e piedade no espectador o enredo não deve apresentar homens muito bons passando de venturosos a desventurados, nem homens muito maus passando da desventura à felicidade, muito menos mostrar homens perversos em decadência. Para que sintamos pena e terror, a tragédia deve ocorrer com quem é infeliz sem o merecer. Sentimos piedade por aquele que sofre e não merece, e terror por ele ser nosso semelhante, e tal infortúnio também poderia vir a abater-se sobre nós. A análise é feita por exclusão e leva em conta o caráter do herói, se ele é bom ou mau, ou seja, se ele é virtuoso ou não. A tragédia deve mostrar um homem virtuoso que cai no infortúnio em virtude de algum erro e efetuar a mudança não para a fortuna a partir do infortúnio, mas o contrário: da fortuna para o infortúnio, não por uma perversidade, mas por um grande erro. Mas das tragédias que chegaram até nós são poucos os casos em que acontece dessa maneira. Eurípides seria para Aristóteles o mais trágico dos tragediógrafos nesse aspecto, pois suas peças geralmente acabam em infortúnio, o trágico é entendido aqui como maior sofrimento ou infelicidade não como cosmo visão. Aristóteles diz que “tais tragédias, se bem realizadas, revelam-se as mais trágicas, e Eurípides, se não organiza bem o resto, mostra-se, entretanto, como o mais trágico dos poetas.” (1453 a 28) Há

ainda a tragédia de composição dupla que termina mal para os maus e bem para os bons. Assim Aristóteles define que “é necessário então que o enredo exitoso seja antes simples que, como alguns dizem, duplo e efetue a mudança não para a fortuna a partir do infortúnio, mas o contrário: da fortuna para o infortúnio, não por uma perversidade, mas por um grande erro de alguém que é como foi dito, ou melhor, de preferência a pior.” (1453 a 12) O melhor, ou o mais trágico para Aristóteles, é quando o personagem desconhecendo as circunstâncias realiza a ação e, só depois de tê-la realizado, a reconhece, só assim o repugnante não se faz presente e o reconhecimento provoca comoção (1454 a 38).

Os dois pontos principais de divergência de Nietzsche em relação a Aristóteles são: primeiro é a crítica ao conceito de catarse como *purificação*; segundo é a substituição do conceito de “ação”, como a principal parte da estrutura da tragédia pelo *pathos*.<sup>51</sup> Ou seja eles divergiam quanto ao efeito causado pela tragédia e quanto ao seu principal componente. A ênfase a uma das partes da obra de arte implica no efeito que será produzido.

Nietzsche considerava que a tragédia exercesse um efeito não purificador, mas um efeito revitalizador, contribuindo como estímulo para a exaltação da vida. A experiência de emoções fortes suscitava o efeito de uma “bebida energética” no organismo grego. Segundo Nietzsche o grego ia à tragédia

*Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim como entendeu Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o prazer no destruir...<sup>52</sup> (2006a, p.106)*

O sofrimento é a origem da tragédia, transfigura-se nela e passa a ser compreendido como algo sagrado. O destino *imerecido* parece-lhe trágico. A catarse aparece como o sentimento necessário que une o que no mundo parece estar separado. (2006c, p.87) A humanidade heróica é a humanidade mais nobre, mas sem esta virtude; seu destino demonstra o abismo

<sup>51</sup> Na sua acepção mais geral *pathos* significa apenas algo que acontece, em referência ao próprio evento ou à pessoa afetada, como no sofrimento instrutivo dos *trágicos*. Para Heidegger *pathos* remonta a *páskhein*, sofrer, aguentar, suportar, deixar se levar por.

<sup>52</sup> “Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend — das nannte ich dionysisch, daserrieth ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen — so verstand es Aristoteles —: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdensselbst zu sein, — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst...” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/GD-Alten-5>> e <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/EH-GT-3>>. Acesso em: 2009.

infinito. A virtude verdadeira é a moderação, não uma virtude ativa, mas apenas negativa. Apenas uma falta de conhecimento acerca do valor da vida humana, raramente há culpa. (2006c, p.87)

Não podemos deixar de pensar sobre os efeitos psicológicos produzidos pela tragédia. Esse prazer em assistir a um espetáculo que mostra o sofrimento de outras vidas exerce terrível fascinação por quem o assiste. Mesmo que presenciemos o sofrimento no palco, nossa reação diante dele diz muito sobre nós mesmo. Não nos alegramos pela infelicidade alheia simplesmente, mas nos aliviamos ao saber que aquele sofrimento poderia acontecer conosco, e não aconteceu. Ou nos prepara para quando ele aconteça. Ao imaginarmos diante da ficção a reação que em nossas vidas teríamos caso passássemos pelo mesmo caso. O final catastrófico da tragédia nos lembra que no final todos somos vítimas da morte e que o sofrimento faz parte de todas as vidas não só da nossa.

Mesmo assim devemos estar cientes de que nem todo acontecimento desagradável é um evento trágico. Assim como nem todo o crime é trágico. Nem toda a tragédia grega é *trágica* em sentido existencial. Nem sempre a tragédia é identificada com um final catastrófico. Existem vários exemplos de finais conciliatórios. Nem por isso deixam de ser tragédias. E de fato existem diversas tragédias que apesar de possuírem em seu enredo acontecimentos catastróficos como assassinatos, elas possuem finais conciliatórios como, por exemplo, *Eumênidas*, a terceira parte de *Orestéia* de Ésquilo. Mesmo que ela tenha sempre em seu enredo um evento repleto de sofrimento, esse evento em si, não é necessariamente *trágico*. Então em que exatamente consiste a particularidade do *trágico* dentro da tragédia? Para compreender o que é o efeito do *trágico* e assim nos aproximarmos mais do que ele é em si, iremos analisar a seguir o enredo de algumas peças trágicas.

### 3.2 OS TEMAS E OS HERÓIS DA TRAGÉDIA

No §6 de *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche trata sobre os temas da tragédia antiga, revelando que eles surgem do ciclo épico. A tragédia utilizou o seu conjunto de temas provenientes da tradição popular que já eram conhecidos de todos desde a infância. Uma única imagem era retirada da epopéia e esta era reelaborada e apresentada com uma nova roupagem, com mais intensidade. Entre os gregos, portanto, não havia um grande número de

temas. E antes de *Anteu* de Agatão não existem tragédias com temas e personagens puramente ficcionais.<sup>53</sup>

Das tragédias que chegaram até nós podemos dividi-las em cinco diferentes ciclos de ação, o *ciclo tebano*, *ciclo familiar dos Átridas*, o *ciclo de Hércules*, o *ciclo troiano* e o restante das tragédias que *não pertencem a nenhum ciclo*.<sup>54</sup> O ciclo tebano apresenta o destino de Édipo e a sucessão de acontecimentos na vida de seus descendentes. O segundo trata do destino de Agamêmnon e sua família, antes e após a guerra de Tróia. O ciclo de Hércules trata de alguns dos episódios da vida do famoso herói e de seus descendentes. O ciclo troiano apresenta alguns episódios que se desenvolvem durante a própria guerra de Tróia, e fala do destino das mulheres da cidade depois que ela foi destruída, enquanto que do último ciclo fazem parte tragédias como o *Prometeu* de Ésquilo e *Medeia* de Eurípides que constituem episódios isolados. Os dois primeiros ciclos são os principais, é dentro deles que se passa a maioria das tragédias, portanto o destino de duas famílias de heróis domina a tragédia: a dos Átridas e dos Labdácidas. O ciclo familiar dos Átridas é o que mais nos interessa, por ser o mais extenso e por ser o único em que vemos os mesmos personagens receberem tratamentos diferentes nos três autores. A família dos Átridas ocupa três tragédias de Ésquilo (*Orestéia*, a única trilogia conservada inteira), uma de Sófocles (*Electra*) e quatro de Eurípides (*Orestes*, *Electra*, *Ifigênia em Áulos*, *Ifigênia em Tauros*).

Um dos elementos básicos do estilo dramático já presentes em Homero é considerar a vida como uma cadeia de acontecimentos. A condensação temporal dos acontecimentos ocorre no espaço de alguns dias, enquanto que o destino do indivíduo é mostrado de maneira dinâmica em sua dramaticidade, o encadeamento dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações, conduz ao acontecimento *trágico*. (LESKI, 1990, p.20) Para que se possa verificar o *trágico* é necessário que ele seja vivido por alguém, que exista um homem *trágico*: o herói como princípio e fim da tragédia. Outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói *trágico* sendo, de fato, inexplicável o *trágico* a partir apenas da subjetividade do homem.

O conflito que caracteriza a ação trágica tem como pressupostos duas forças opostas. Na concepção de Goethe “Todo o *trágico* se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação desaparece o *trágico*.”<sup>55</sup> (apud LESKY,

<sup>53</sup> Segundo Aristóteles, Agatão foi o primeiro a introduzir como tema da tragédia elementos puramente ficcionais. “[...] nem por isso agrada menos. De forma que não é absolutamente necessário se limitar aos mitos legado pela tradição em torno dos quais as tragédias são feitas.” (Poética, 1451b)

<sup>54</sup> Para ver a divisão das tragédias proposta de acordo com cada ciclo consultar Apêndice C.

<sup>55</sup> Grifo nosso.

1990, p.25). Mas essa afirmação não diz nada sobre os dois pólos dessa contradição irreconciliável. Estabelece-los, tanto na obra de arte, como na vida real, seria necessário para estabelecer o campo de atuação do *trágico*. Para o grego seria vontade dos deuses versus vontade humana. Enquanto que para os modernos poderia ser vontade humana, forças incontroláveis e imprevisíveis do destino. Ou então duas vontades distintas e contraditórias que existem dentro do próprio homem e lutam entre si, e irremediavelmente o levariam a ruína em um dos campos.

O herói sempre pertence à aristocracia ou é um ser divino, um deus ou o filho de um deus. Na tragédia ele é colocado diante de uma situação inusitada que exige uma postura diante dos acontecimentos. Uma das principais características do herói *trágico* é que ele transgride uma lei aceita pela comunidade ou instituída pelos deuses; ele é o transgressor, enquanto que o coro é a afirmação da lei. Sua transgressão faz com que ele caia em desgraça, revelando a precariedade da existência humana diante dos desígnios divinos. O caminho do herói é onde ele mostra o seu valor, fundamentalmente durante a vivência da sua desgraça, ou seja, entre o ato da falha e a punição, ele se redime sofrendo diante da platéia. O herói da tragédia se engrandece diante do sofrimento, que é o caminho para o conhecimento. Todo o sofrimento do herói acontece de maneira consciente para que o herói possa demonstrar dignidade na queda. E esse herói luta e resiste contra as forças que o oprimem. Um bom exemplo é Prometeu que por compaixão para com os mortais, foi julgado indigno de compaixão. O homem em seu *trágico* destino, não pode fazer nada senão gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, somente para dizer algo para si mesmo, para ensinar-se a si mesmo. O drama da vulnerabilidade da existência humana, não perdeu nada da violência do seu impacto. Ocorre a perda de um mundo ilusório de segurança e felicidade constatação da condição inescapável de perigo e percepção do iniludível abismo (a passagem veloz do tempo, a morte, o inesperado). “O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto *trágico*.” (LESKY, 1990, p.27)

Mas se os temas eram conhecidos por todos porque o *trágico* não surgiu já na epopéia? A resposta está no próprio homem, ou no modo como ele é retratado. O herói na tragédia se inquieta com os fundamentos da existência do mundo. E em cena aparece a precariedade do herói condenado à queda. Nietzsche dirá que nos poetas trágicos falta a ingenuidade de Homero para aceitar sem questionar ou sem refletir a existência dos deuses. Enquanto o Aquiles de Homero é mais do que um herói, ele é um super-herói, um super-

soldado, muito superior a qualquer outro. A morte é seu destino, mas ele é tão poderoso como uma força da natureza. Enquanto o Aquiles de Eurípides em *Ifigênia em Áulis* é um dialético que quer vencer pela força dos argumentos antes de pegar na espada.

Para o homem *trágico*, o que importa é o que acontece nesta vida, o drama da própria existência de cada um passa a ter mais significado que o destino de cem Aquiles. É um homem de “carne e osso” que sobe ao palco trágico e vem nos mostrar que a glória futura de perpetuar o próprio nome entre seus pares através dos séculos na voz dos poetas não tem valor. Para os gregos primitivos o homem morria com a morte do corpo, não havia a imortalidade da alma. “Mas se alguém, pela oferta da sua vida, se eleva a um ser mais alto acima da vulgar existência humana a pólis concede-lhe a imortalidade do seu ideal, isto é do seu nome.” (JAEGER, 2003, p.114)

Para o homem *trágico*, o que importa é saber que a queda é iminente. O herói da tragédia está condenado a ter suas alegrias arrancadas, mesmo que ele seja um poderoso vencedor, autor de grandes feitos, irá terminar seus dias no lúgubre mundo das sombras, ele está condenado à vanidade de tudo que é humano em face do poder dos deuses. Os deuses imortais quando os apraz podem ajudar o pobre mortal em suas necessidades, mas a qualquer instante podem mudar de ideia e voltar às costas para aqueles a quem a morte governa, o humano. Pobre animal mesmo depois de uma bem-aventurança pode ser atacado por forças conspiratórias que estão para além da sua compreensão. O herói *trágico* cai, mas há dignidade em sua queda. Na epopéia até a queda é gloriosa. Uma longa comparação entre o herói da epopéia e o herói da tragédia levaria, pela riqueza do tema, a produção de um outro trabalho. Voltaremos ao herói épico quando for necessário. Mas agora o que nos interessa saber é caracterizar o *trágico* e saber o destino do herói da tragédia.

Resumindo, a tragédia está focada na ação dos personagens. Algo deve acontecer para modificar uma situação. Deve haver empatia com o personagem, para que a história possa tocar o público que deve se sensibilizar com o personagem. Se os temas e os personagens em sua maioria já são conhecidos de todos, a exigência, para agradar ao público, recai sobre a forma como o poeta apresenta o tema. O talento do poeta consiste em apresentar de forma marcante e inovadora uma história que já é conhecida de todos.<sup>56</sup> Mas qual seria o mais talentoso dos três autores clássicos? Essa é uma pergunta que ao longo dos séculos obteve as

---

<sup>56</sup> Contemporaneamente temos como exemplo, a versão de Mel Gibson para a *Paixão de Cristo* (2004). Uma história conhecida por todos da nossa cultura que atingiu grande sucesso pela forma inovadora como foi apresentada ao público. Essa obra causou grande impacto e marcou pelo excesso de realismo e pela utilização das línguas originais faladas na época de Jesus o aramaico e o latim, no lugar do inglês, como ocorre tradicionalmente no cinema americano.

mais variadas respostas. Vejamos algumas delas, pois elas nos auxiliam na investigação da questão do *trágico*.

### 3.3 OS TRÊS AUTORES CLÁSSICOS

Quem foi o melhor dos três autores da tragédia antiga: Ésquilo, Sófocles ou Eurípides? Ou a pergunta correta seria: “Qual dos três autores foi o mais *trágico*?”

Essa é uma querela sem solução desde a época em que ainda eram vivos. Eles competiam entre si e depois de perder em uma das competições para Sófocles, Ésquilo saiu de cena. Sófocles de todas as vezes que participou nunca ficou em terceiro lugar, e venceu várias vezes Eurípides nas disputas. Na comédia *As Rãs*, Aristófanes faz Dionísio descer ao Hades para presenciar a disputa entre Eurípides e Ésquilo. Dionísio é o responsável por decidir quem era o melhor poeta trágico, e decide-se por Ésquilo. Como dissemos antes, Aristóteles na *Poética* irá dizer que Eurípides foi o mais “trágico” dos três, pois conclui suas tragédias em infortúnio, ou era a passagem da felicidade à infelicidade que dava início à sua ação. Mas como Aristóteles elege dentro das regras que estabelece *Édipo Rei* como a tragédia modelo, podemos concluir que para ele o melhor tragediógrafo foi Sófocles. Se de acordo com a interpretação de Aristóteles essa é considerada como a tragédia modelo, Nietzsche diz que segundo a estética do romantismo alemão, *Édipo Rei* é uma tragédia ruim, porque nela a “antinomia entre destino e culpa” permanece sem solução. Segundo a estética do romantismo alemão a ideia clássica do destino sofre uma “contradição irreconciliável”. A estética da Antiguidade Clássica concebe um destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desenrola a partir da ação humana.

Nos §§ 9 e 10 de *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche inicia uma comparação entre os três poetas trágicos em relação aos diferentes aspectos de suas obras. Apresentaremos essas considerações que serão modificadas depois com a publicação de *O nascimento da tragédia*. Nesse momento Nietzsche considera que a diferença mais rigorosa existente entre Sófocles, Ésquilo e Eurípides é que enquanto Ésquilo é impulsionado ainda pelo puro instinto artístico sem teorizar sobre a sua prática, em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância como o instinto; já em Eurípides o pensamento torna-se destrutivo em relação ao instinto. (NIETZSCHE, 2006c, p.83) No §9, ele identifica três pontos principais que comprovam a progressão da consciência no desenvolvimento da tragédia de Ésquilo a



Eurípides, passando por Sófocles. A passagem da tetralogia ao drama único. O significado do coro. A relação entre o mundo dos deuses e dos homens.

Quanto ao segundo ponto Nietzsche diz que em *Ésquilo*, os cantos do coro são longos, amplos e complexos, dele depende toda compreensão da ação. Antes dele o ponto culminante da apresentação era o coro patético, os episódios e o prólogo eram apenas partes preparatórias no início;

[...] o significado do coro em *Ésquilo* se modificou completamente. Ele não é mais protagonista. [...] Em *Ésquilo* o coro mostra oscilação em seu significado; em Sófocles, ganha uma posição inteiramente *nova*, tornando-se um curador que não age. Ele traz tranquilidade à obra, impede o arrebatamento absoluto por meio do efeito dos *virtuose* [...] 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 ser mais suave [...]. (2006c, p.85)

Eurípides preserva o coro em todas as suas peças, ele nunca deu o passo definitivo que foi dado por manifestações posteriores da tragédia: a extinção do coro. Wagner não retoma o coro, mas seguindo a tradição da ópera o canto está presente não mais no coro, mas nas falas dos próprios atores.

Quanto ao terceiro ponto Nietzsche diz que o mundo dos deuses e dos homens em *Ésquilo* está em íntima relação subjetiva. “Ele acredita na unidade entre tudo o que é divino justo e moral e os que são felizes.” (2006c, p.86) A ideia da maldição das gerações é rompida e deixa de ser necessariamente hereditária, há uma tendência, mas não uma obrigatoriedade de sacrilégio. E conclui dizendo que: “O ponto de vista de *Ésquilo* é ainda *épico*, ou seja, é inteiramente imanente, e se dá por satisfeito com isso: este ponto de vista otimista e ingênuo será reintroduzido posteriormente por Eurípides como o socratismo e domina a nova comédia.” (2006c, p.86) Aproximando assim *Ésquilo* de Eurípides.

Sófocles deixou de lado a ideia da maldição através das gerações: esse tipo de justificativa é de *Ésquilo*. Em Sófocles, o mortal cai em desgraça pela vontade dos deuses; mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo. Idealização da infelicidade. (2006c, p.44)

A distância imensurável entre o humano e o divino é reafirmada e diz respeito à mais profunda submissão e resignação. Raramente há uma culpa; apenas uma falta de

conhecimento acerca do valor da vida humana. Enquanto que Sófocles reabilitou o ponto de vista do povo e com isso atingiu o ponto de vista propriamente *trágico*.

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: passando a ser compreendido como algo sagrado. (2006c, p. 87)

Nesse primeiro momento na comparação entre Sófocles e Eurípidés Nietzsche dirá que com Eurípidés há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia.

A tragédia de Eurípidés é 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 nesse sentido ele é seguidor de Ésquilo. (2006c, p.81)

Apesar de não ter eliminado o coro, Nietzsche acusa Eurípidés de não mascará-lo artisticamente. Mas concorda com Aristóteles<sup>57</sup> quando este diz que Eurípidés é o mais “trágico” dos poetas, pois nele a transformação da felicidade em infelicidade é ponto de partida habitual da ação. O efeito de suas peças está na cena isolada e não no conjunto da peça.

Nietzsche repudia nas peças de Eurípidés a cena do *agon*, que era uma disputa intelectual, um confronto organizado de ideias. Esse tipo de disputa tem sua origem na tradição jurídica e cada um dos debatedores defendia um ponto de vista com recursos retóricos, com argumentação ordenada na tentativa de esclarecer o seu pensamento. Há em quase todas as peças dele pelo menos uma cena de *agon*, onde cada personagem defende os seus sentimentos e ideias, tentando provar as razões para suas ações. Ésquilo é muito mais simbólico. Eurípidés é literal, retórico.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche ainda acredita que Sófocles é o verdadeiro artista *trágico*. O artista *trágico* que ao reconhecer os horrores da existência produz uma cisão interior na sua visão de mundo. Sente o nojo na vida como um meio para criação. O horrível e o absurdo são enaltecidos, pois são apenas *aparentemente* horríveis e

---

<sup>57</sup> *Poética* 1453a 28-29

absurdos. Nietzsche diz que em Sófocles não há uma culpa, apenas uma falta de conhecimento acerca do valor do homem e de seus limites.

O não mencionado de um destino terrível parece-lhe sublime; os enigmas verdadeiramente insolúveis da existência humana eram sua musa trágica. O sofrimento – concebido como algo que salva – alcança nele sua transfiguração. É imensa a distância entre o humano e divino, por isso convém a mais profunda resignação. (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p. 55)<sup>58</sup>

Já em *Ésquilo* homem e deus estão em íntima comunidade subjetiva. “Em *Ésquilo* o nojo é resolvido no horror sublime face a sabedoria da ordenação do mundo, que é *difícilmente* reconhecível apenas na fraqueza do homem. Em Sófocles esse horror é ainda maior, porque aquela sabedoria é inteiramente infundada.[...] A falta de conhecimento do homem sobre si mesmo é o problema de Sófocles; a falta de conhecimento do homem acerca dos deuses, o de *Ésquilo*.” (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p. 54) Se em *Ésquilo* o *trágico* é a justiça divina para Sófocles a justiça divina é inatingível entre os homens. Nietzsche em *O nascimento da tragédia* escolhe *Ésquilo* como o mais *trágico*. Pois coloca o papel da música dentro do espetáculo como fundamental.

Em *Humano, demasiado humano*, aforismo 170, Nietzsche fala da ambição dos artistas e sobra a competição existente nos concursos que elegiam a melhor tragédia.

*Ambição de artista.* - Os artistas gregos, os trágicos, por exemplo, criavam para vencer; toda a sua arte é impensável sem a competição: a boa *Éris* de Hesíodo, a *Ambição*, dava asas ao seu gênio. Esta ambição exigia, antes de tudo, que sua obra mantivesse a excelência máxima *aos seus próprios olhos*, tal como *eles* compreendiam a excelência, sem consideração por um gosto reinante e pela opinião geral sobre o que é excelente numa obra de arte; e assim *Ésquilo* e Eurípides permaneceram muito tempo sem sucesso, até que, enfim, *educaram-se* juízes de arte que avaliaram suas obras conforme critérios por eles mesmos estabelecidos. Desse modo procuram a vitória sobre os rivais segundo sua própria avaliação, ante o seu próprio tribunal, querem de fato ser mais excelentes; depois exigem a concordância externa à sua avaliação, a confirmação do seu julgamento. Lutar pela glória significa “fazer-se superior e desejar que isso também apareça publicamente”. Se falta a primeira coisa, e a segunda é mesmo assim desejada, fala-se de vaidade. Quando falta a segunda, e esta ausência não é sentida, fala-se de orgulho. (2000, p.273)

---

<sup>58</sup> “Die Unverdientheit eines entsetzlichen Schicksals schien ihm erhaben, die wahrhaft unlösbaren Räthsel des Menschendaseins waren seine tragische Muse. Das Leiden gewinnt bei ihm seine Verklärung; es wird aufgefaßt als etwas Heiligendes. Der Abstand zwischen dem Menschlichen und Göttlichen ist unermeßlich; es ziemt sich daher tiefste Ergebung und Resignation.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/DW-3>> Acesso em: 2009

Não é mais possível fazê-los competir, mas nada impede que façamos uma comparação entre os três autores. Como tema para essa comparação escolhemos o ciclo dos Átridas. A justificativa dessa escolha não é por ela ser a mais trabalhada por Nietzsche. Apesar de conhecê-lo muito bem, encontramos mais referências em sua obra a *Édipo* ou *Prometeu*. Escolhemos este ciclo por ele ser o único com uma trilogia completa e porque ele foi trabalhado pelos três tragediógrafos.

A *Orestéia*<sup>59</sup>, de Ésquilo é a única trilogia que nos chegou completa da antiguidade. Agamêmnon, a primeira tragédia da trilogia, começa com o herói grego átrida<sup>60</sup> voltando da guerra. Agamêmnon, antes de partir para a guerra de Tróia sacrifica a sua filha Ifigênia, em honra à deusa Ártemis para que os ventos soprem favoráveis às suas naus. Ao retornar será alvo da vingança de Clitemnestra, que nunca o perdoou pela crueldade cometida contra a filha inocente. O coro sabe da vida adúltera que a rainha levava com Egisto<sup>61</sup> e prevê que a acolhida ao rei, recebido depois de 10 anos, será funesta. A adúltera Clitemnestra, mata o rei, seu esposo, e vinga o assassinato de Ifigênia, ela é, sobretudo, um instrumento de justiça divina. Na passagem mais marcante de Agamêmnon o coro anuncia que “Entre os mortais circula há muito o velho ditado: a felicidade dos homens, quando atinge a plenitude, tem descendência, não morre estéril; na prosperidade germina para a raça uma insaciável dor.” (v. 750) Nesse verso está contido a essência do conhecimento *trágico* presente em Ésquilo, mostrando a fragilidade do homem diante das forças superiores que governam a vida e a impossibilidade de fuga, já para a própria compreensão da felicidade é preciso ter passado pela infelicidade.

Em as *Coéforas*, a segunda tragédia da *Orestéia*, Orestes e Electra matam sua mãe para vingar o pai, seguindo as ordens de Apolo. No centro de *Orestéia* aparece a antinomia trágica, entre a culpa involuntária e inevitável de Orestes, por ter obedecido à ordem de Apolo para executar a vingança de sangue contra a própria mãe. No início os dois irmãos, filhos do rei assassinado, são colocados lado a lado em frente ao palácio quinze anos depois da morte do pai. Na *Coéforas* há um problema jurídico posto, que é o direito à vingança do filho conta

---

<sup>59</sup> A tradução utilizada para as citações foi a edição portuguesa de Manuel de Oliveira Pulquério, publicada em Lisboa pela Edições 70, em 1992. As adaptações para o português brasileiro e adequação as novas normas ortográficas são de nossa responsabilidade.

<sup>60</sup> Na Mitologia grega, Atreu, pai de Agamêmnon, foi rei de Micenas, filho de Pélope e de Hipodâmia, neto de Tântalo, irmão gêmeo de Tiestes e, pai também de Menelau e Anaxíbia. Atreu foi primeiro casado com Cléola, pela qual foi pai de Plístene. Depois casou-se com Aerópe, a viúva do seu filho Plístene, com a qual teve como filhos Agamêmnon e Menelau.

<sup>61</sup> Na mitologia grega, Egisto, amante da rainha Clitemnestra, era filho de uma relação incestuosa de Tiestes e da própria filha deste, Pelópia. Atreu, irmão de Tiestes, casou-se com Pelópia sem saber que esta era sua sobrinha. Quando Egisto nasceu, Atreu aceitou-o como seu próprio filho, porém Egisto descobriu sua verdadeira identidade e, pressionado por Tiestes, matou seu pai adotivo.

mãe assassina e o direito à vingança da mãe contra o marido. Ela vingou a morte da filha sacrificada, ele quer vingar a morte do pai, são duas “justiças” diferentes em conflito. Orestes anuncia “Ares lutará contra Ares e o Direito contra o Direito” (v. 461), admitindo a possibilidade de Clitemnestra reivindicar o direito de justiça. Vista em toda a sua trágica complexidade, assim como Orestes tem o direito de matar quem assassinou seu pai, também a assassina possuía o direito de matar o assassino da filha Ifigênia. Quando Orestes está prestes a matar a própria mãe, tomado pela dúvida, ele pergunta para Pílates se deve prosseguir na vingança, este o incita a cometer o assassinato e seguir a profecia do oráculo de Apolo dizendo: “Olha que é melhor ter contra ti todos os homens do que os deuses.” (v. 901) Clitemnestra apela pedindo clemência e tenta eximir-se da culpa que lhe cabe dizendo: “O Destino, meu filho, é em parte culpado de tudo isso.” (v. 910) Orestes impiedoso responde: “Pois é também o Destino que decretou a tua morte.” (v. 911) “O destino de meu pai determina a tua morte.” (v. 927) O discurso final do coro mostra as características marcantes de Ésquilo declarando que o oráculo profetizado se cumpriu e decreta a sentença: “A divindade vence sempre: não há, pois, que ceder ao mal, mas antes venerar, como é justo, o poder que governa no céu.” (v. 956) Orestes se pergunta se agiu corretamente cometendo o crime contra a própria mãe. E o corifeu anuncia: “Nenhum mortal poderá passar, sem pagar, uma vida isenta de dores. Ai, ai, uns pagarão mais cedo, outros mais tarde.” (v. 1020) A passagem é tragicamente clara, o destino de todos os homens é sofrer em algum momento da vida, e não há como escapar disto. Orestes é mero artífice da vontade divina executor dos desígnios de Lóxias, epíteto de Apolo.

Em *Eumênides*, Ésquilo apresenta o julgamento de Orestes no Aerópago<sup>62</sup> ateniense, nele a firmeza de Atena prevalece sobre a raiva sanguinária da Erínias. A ordem dos deuses imposta do alto triunfa sobre a vingança cega dos homens. Ao confessar seu crime para deusa Atena já nas *Eumênides* Orestes se defende afirmando que “Lóxias é tão responsável como eu. [...] Se agi bem ou mal a ti compete julgar.” (v. 464) Mediante um milagre da graça divina ocorre a absolvição do criminoso, e é instaurado um novo estado jurídico, suprimindo a vingança de sangue, lei vigente no antigo Estado patriarcal. As *Eumênides* fecham com palavras grandiosas que exaltam o caráter político de sua tragédia e manifestam preces pela prosperidade do povo ateniense com a reafirmação da fé na ordem divina que a rege. Nessa obra aparece o problema que é a maior preocupação de Ésquilo, o conflito entre as forças

---

<sup>62</sup> O areópago constituía-se de um conselho de membros da aristocracia ateniense, cujas atribuições, no período democrático, cumpria a função de um tribunal constituído por arcontes que, era responsável pelos julgamentos dos crimes de homicídio premeditado, envenenamento e incêndio, entre outros.

divinas e a justiça humana. No final ocorre a fundação de uma nova ordem jurídica do Estado e a conversão das Erínias<sup>63</sup> em *Eumênides*. Que poderia ser posto nos seguintes termos, deuses antigos (Eríneas) contra novos deuses olímpicos (Apolo). “As contradições que fazem Orestes vacilar, no momento de agir, já não são menos intensas que em outras personagens. O herói mata os criminosos, obediente ao deus da justiça Apolo e não movido pelo ódio.” (SCHÜLER, 1985, p. 99) “No exercício da contradição, Ésquilo leva ao teatro a discussão de questões vitais como liberdade e opressão, violência e justiça, democracia e tirania, razão e tradição, crítica e religiosidade.” (SCHÜLER, 1985, p.102)

Na versão de Eurípides *Electra* tem maior destaque, mesmo assim ela aguarda o irmão para realizar a vingança em uma situação degradante. Electra nessa versão vive fora do palácio e foi obrigada a casar com um lavrador para que seus filhos não possam herdar o trono. Orestes foi enviado ao exterior ainda criança e talvez tenha morrido. Electra canta seu lamento e aguarda com esperanças a volta do irmão para que possa tirá-la daquela situação. Orestes aparece secretamente anos depois para vingar a morte do pai. E depois de ser reconhecido pela irmã os dois planejam juntos a vingança. Com a ajuda do amigo Pílates, Oreste arma uma armadilha e mata Egisto. Electra atrai Clitemnestra para sua casa com uma mensagem falsa e depois junto com Orestes a mata. Cástor e Pólux, os Dióscuros, aparecem e dizem que mesmo que Orestes tenha seguido as ordens de Apolo ele será perseguido pelas Eríneas. Ao final ele parte para Atenas para ser julgado pelo Areópago.

Em Sófocles, os fatos relacionados a vingança de Orestes são muito semelhantes a versão de Ésquilo. Orestes primeiro finge sua morte e manda que anunciem que seu corpo está sendo trazido. Electra lamenta a perda do irmão e este chega e diante de sua dor ele acaba por revelar sua identidade. Aproveitando que Egisto está fora do palácio, eles planejam a morte de Clitemnestra. Clitemnestra é morta por Orestes com a ajuda de Pílates. Quando Egisto chega é a sua vez de ser executado. Os fatos são todos muito parecidos e suas modificações não oferecem relevante variação. A mudança mais significativa ocorre no papel desempenhado pelo coro em cada peça. E na interferência dos deuses em relação à ação. Um julgamento moral das ações dos personagens levaria todos ao banco dos réus e seriam todos eles: Agamênon, Clitemnestra, Egisto, Orestes, Pílates e Electra condenados por serem assassinos. O que faz a sequência de assassinatos não ter fim é a maldição de família. A força do destino ordena que a morte seja vingada, Orestes não escolheu matar a mãe ele tem que

---

<sup>63</sup> As Erínias eram deusas personificadoras da vingança.

seguir seu destino, que em uma sociedade patriarcal, estabelece com dever mais forte vingar a morte do pai, seja quem for seu assassino.

Um fato marcante é que o público não via os assassinatos. Em nenhuma das tragédias a morte acontecia em cena. Eles aconteciam sempre longe dos olhos do público. O público deveria imaginar a cena que costumava ocorrer dentro de espaços fechados e no máximo ouvia o som da vítima gritando antes do crime ser cometido. Era sempre um mensageiro ou outra testemunha que vinha anunciar a morte e descrever o que havia visto e como o fato ou crime haviam ocorrido.

O que há de *trágico* na saga dessa família? Mesmo que Orestes e Electra sejam absolvidos, encerrando a sequência de mortes, e que ocorra no final a redenção para o casal de irmãos. Eles possuíam opção? Eles poderiam escolher não matar? Havia uma força mais forte que a vontade individual de cada um que os impulsionava em direção a vingança era a força do destino. A mãe, Clitemnestra, decretou sua sentença de morte no momento que matou o marido. No entanto, por mais que o coro estivesse sempre contra ela em todas as peças a sua morte também é injusta. Ela é apenas uma mãe que viu sua filha inocente, Ifigênia, ser sacrificada devido aos atos de Helena que fugiu com Páris. Assim uma série de ações levou ao seu sofrimento. Nenhum dos personagens é culpado pelo sofrimento que se abateu sobre eles. O absurdo do destino os fez sofrer e em reação aos dilemas que a vida colocou diante deles, de acordo com as convenções daquela sociedade eles escolheram agir. Sua ação foi em busca de vingança seguindo a lei de Talião: “olho por olho, dente por dente”, criando uma cadeia de sofrimentos intermináveis. Mas os personagens crêem que suas ações são justas sempre. Para Clitemnestra não há injustiça quando é ela quem mata o marido. Seu crime é o que restabelece a justiça que havia sido violada pelo marido. A injustiça, para ela, reaparece quando ela se transforma em vítima. No caso de Orestes como não há ninguém para matá-lo são as forças sobrenaturais personificadas através das figuras das Eríneas que vem em seu encalço para não permitir que o matricídio permaneça sem punição.

Se história contada é a mesma, o que distinguem o trabalho de cada um dos autores é o tratamento dado ao mesmo tema. Muda entre os autores tanto o tratamento dado ao coro como aos personagens.

Em *As Coéforas*, de Ésquilo, mais de quatrocentos versos são atribuídos ao coro, num total de 1076, ou seja, sensivelmente um terço. Na *Electra*, de Sófocles, que trata o mesmo tema, o coro intervém num número de duzentos versos num total de 1510, ou seja, menos de um sexto. Do mesmo modo, na *Electra*, de Eurípides, ele

tem pouco mais de duzentos versos em 1360, ou seja, menos de um sexto. (ROMILLY, 1997, p.31)

Em *Ésquilo* o destaque dado ao coro é sentido já pelos títulos das suas peças. Ele intitula o episódio em que Orestes mata a mãe de *As Coéforas*, que era o coro que entrava levando as libações fúnebres. As peças de Sófocles e Eurípides recebem o nome de *Electra*, ou seja, a irmã de Orestes, que aguarda o regresso do irmão, passa a ser o centro da ação. Mesmo que não suje suas próprias mãos ela auxilia e incita o irmão aos assassinatos da mãe e do padrasto. O sofrimento que ela passou nos anos de ausência do irmão é o destaque dessas peças. Ela nos comove com sua dor e assume o papel de uma heroína trágica, que suporta seu sofrimento com estoicismo esperando pela reparação, e pela punição aos criminosos nessa vida.

Voltemos ao nosso ponto de maior interesse. Onde está o *trágico* nessa história toda? O sofrimento dos personagens é inevitável, isso é um elemento trágico. Os crimes dentro da família, lugar natural de segurança e proteção, agravam ainda mais a situação, pois tornam explícito que não há lugar seguro no mundo. Se o mundo já tende a ser um lugar perigoso e violento, quando ocorre uma quebra da segurança na estrutura que teoricamente seria aquela que deveria proteger o sujeito a inevitabilidade do sofrimento se torna inegável. O sofrimento se torna ainda maior entre os envolvidos quando os membros da família entram em conflito. Rompendo com os laços familiares na busca por expiação das injustiças sofridas os personagens procura encontrar alguma fora de reparação. A vingança surge com intensidade e leva não só a punição da culpa, mas pela ausência do perdão cria uma nova culpa, naquele que cometeu o crime para se vingar. O herói ao mesmo tempo em que se liberta duma força opressora quando age de acordo com sua vontade, cria a sua própria destruição e novas forças passam a atuar sobre ele e agem para realizar sua queda. Não há crime sem castigo. Esse conflito entre vontades opostos parece nos indicar o caminho em direção à compreensão do trágico dentro da tragédia. Pois o conflito permanece a menos que um milagre aconteça e um deus benevolente surja do céu dizendo que houve o perdão, com o famigerado *deus ex machina*. Isso acontece em casos como o *Filoctetes* de Sófocles.

Não chegamos ainda a uma conclusão sobre qual dos autores seria o mais trágico, pois nos falta definir melhor o que seria o trágico em cada um deles. Vejamos agora individualmente o trabalho de cada um dos três autores clássicos para tentarmos responder melhor a essas questões.



### 3.3.1 O Trágico e a Ordem Divina em Ésquilo

Ésquilo é o mais antigo dos tragediógrafos, cuja obra foi conservada. Com Ésquilo nasce pela primeira vez uma visão *trágica* de mundo, e uma concepção do homem *trágico*. Surge em sua obra uma nova concepção do mundo e do homem, cujos problemas morais e religiosos atingem o seu mais alto grau de desenvolvimento. Para Nietzsche ele não é só o primeiro, mas também é considerado o mais *trágico* dos três autores clássicos. Mas quais foram os aspectos da obra de Ésquilo que fizeram com que Nietzsche o identificasse com o mais *trágico*?

A resposta está no coro. O papel do coro desempenha maior importância em Ésquilo esse é um dos motivos que fará Nietzsche considerá-lo, como o melhor dos autores, e o mais *trágico*. Em Ésquilo os coros são mais amplos e a ação mais simples e o efeitos de relevo para o coletivo mais bem caracterizado. No mundo de Ésquilo os deuses ainda estão muito presentes. A justiça divina atua sobre a vida dos homens, mesmo assim o mundo dos homens não é um lugar justo e ordenado. Há uma busca por uma justiça divina que tenta estabelecer uma ordem, mas nem sempre se concretiza. O temor e a fé na justiça divina se misturam. Os deuses podem atuar de maneira favorável ou contra o homem. Mesmo assim os homens são sempre responsáveis pelos seus atos. “A tragédia de Ésquilo é a ressurreição do homem heroico dentro do espírito da liberdade.” (JAEGER, 2003, p. 286) Para Jaeger “o problema do drama de Ésquilo não é o Homem. O Homem é portador do destino. O destino é o problema.” (JAEGER, 301, p.301) Para ele Ésquilo é o mestre supremo da exposição trágica, e o conhecimento *trágico* é adquirido através da força da dor. Em Ésquilo a experiência da dor não interessa por si mesma. Ela ensina os limites do próprio humano. Suas histórias não tratavam de uma pessoa só, mas de um destino. Onde ocorre a transmissão das maldições familiares de pai para filho, como na *Orestéia*.

Os homens não são os verdadeiros atores, mas as forças sobre-humanas. Ocorre a constante luta do poeta na tentativa de desvendar os mistérios ocultos das resoluções divinas. Procura estabelecer o nexos causal existente entre a culpa do homem e a sua desgraça. Em *Orestéia* se aprofunda a ideia de maldição de linhagem, que se abate por gerações, arrastando inocentes como se a culpa passasse pelo sangue e os descendentes continuassem merecedores de castigo. Ésquilo reconhece o infortúnio da culpa humana. “A ardente vontade do homem sempre topa com uma grande ordem, apoiada no divino, que lhe mostra seus limites e faz como que sua queda se torne significativamente como testemunho dessa ordem.” (LESKY,

1990, p.88) Se os deuses decretaram, não há como escapar à desgraça. E o homem supera o inevitável e adquire grandeza trágica ao incorporar a sua própria vontade a vontade divina. Sem esquecer que o portador do destino *trágico* deve sofrer conscientemente todo o horror a que está destinado.

Os principais aspectos da obra de Ésquilo são o cívico e o religioso. O seu lado cívico e a forte ligação com a *pólis*, aparecem na defesa dos valores da comunidade enquanto que o religioso é caracterizado pela constante referência aos deuses da cidade, manifestada principalmente pelo coro, que destaca o sentido religioso da ação entre preces. Entretanto se hoje religião e civismo são duas coisas bem distintas, para os gregos era uma coisa só, ou no mínimo se confundiam, defender a cidade e seus ideais era defender suas divindades. O cívico e o religioso em Ésquilo andam juntos, isso não quer dizer que não houvesse questionamento sobre a validade das práticas religiosas em honra aos deuses, elas estão constantemente sendo problematizadas. Se os deuses não são postos em dúvida, a relação estabelecida com eles é apresentada como duvidosa em momentos que fica a pergunta: qual dos deuses seguir se eles também entram em conflito? O problema trata de tentar descobrir qual é a real vontade dos deuses. E se duas leis divinas são contrárias qual delas seguir? É preciso estabelecer uma hierarquia na vontade divina. Se Agamêmnon está cumprindo a vontade dos deuses ao sacrificar Ifigênia, antes de partir para a guerra de Tróia, por que então ele é punido e ao regressar ao lar depois de dez longos anos? Se ele atende aos anseios divinos por que ao chegar em casa é brutalmente assassinado pela esposa Clitemnestra? Esse universo de dúvidas põe o mundo humano em crise. A crise atinge também aos próprios deuses, preocupados com a realização da justiça e isto no drama adquire proporções cósmicas ao colocar as divindades em cena discutindo os problemas que não possuem fácil solução.

Em *O nascimento da tragédia*, Ésquilo aparece agora, como o verdadeiro poeta *trágico* da antiguidade e não mais Sófocles. Para Nietzsche, não será mais *Édipo Rei*, a tragédia ideal, e sim, *Prometeu acorrentado* de Ésquilo. “A lenda de Prometeu é possessão original do conjunto da comunidade dos povos árias e documento de sua aptidão para o trágico profundo.” (NIETZSCHE, 1992, p. 67) Para Nietzsche essa é a peça que melhor constrói o *trágico*, através da sua visão pessimista. O drama do titã que roubou o fogo dos deuses e revelou aos homens o seu segredo, e depois foi condenado ao eterno sofrimento é o símbolo do homem *trágico*. O herói *trágico* é visto opondo sua própria vontade contra a vontade tirânica de Zeus. O herói reage contra as imposições e as forças transcendentais que sobre ele se abatem. “O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no Prometeu de Ésquilo tal

sentimento está simbolizado.” (NIETZSCHE, 1992, p.66) Na interpretação dada por Ésquilo ao mito, o *trágico* aparece no sentido nietzschiano, no profundo prazer do vir a ser do artista, em sua alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio e não se assombrar diante do terror. “No confronto com o seu destino, o herói refaz simbolicamente os suplícios de Dionísio.” (GUINSBURG in NIETZSCHE, 1992, p.160) Na luta do herói imortal contra o sofrimento eterno está presente de forma simbólica a agonia de todos os homens diante da existência. O deus simboliza o drama de toda a raça humana, e paga com seu sofrimento o preço pela tentativa de ensinar a sabedoria. O artista titânico possuía a crença de que poderia criar seres humanos e, ao mesmo tempo aniquilar deuses olímpicos, graças a sabedoria superior que ele foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno.<sup>64</sup>

A argumentação de Nietzsche consiste em relativizar a importância do conceito recorrendo ao símbolo como forma de linguagem criticando a pura inteligência lógica. O símbolo por ser próprio do fazer artístico torna-se mais significativo que o conceito. Se a justificação última de um conceito se dá no âmbito da pura abstração, este não pode figurar como critério para as questões da arte porque, a arte diz respeito à vida, entendida enquanto impulso, ou pulsão. A razão, o pensamento, a lógica, a consciência são de origem tardia, por isso mesmo, são menos significativas, menos expressivas.<sup>65</sup> Essa valorização da pulsão artística aparece como uma das originalidades da teoria nietzschiana da arte, uma das principais teses do *O nascimento da tragédia* é pensar as produções teóricas a partir da vida, e não a partir do conceito. Esta reflexão utiliza a metáfora como uma alternativa à logicização da linguagem, isso não consiste em descartar o uso dos conceitos, mas em reduzir o seu valor e submetê-los ao poder cognitivo do símbolo. (CAVALCANTI, 2005, p. 20)

Homens e deuses lutam conjuntamente para encontrar solução que resolva de uma vez por todas a definitiva cadeia de acontecimento que leva da culpa à expiação e liga aos personagens da tragédia de maneira inescapável. A culpa pessoal e a culpa hereditária são agentes de um destino que pesa sobre a vida do homem dilacerado entre deveres contrastantes. O *Orestéia* representa um momento crucial na história da formação da consciência helênica do homem e da divindade. Ésquilo canta em seus versos nas *Coéforas*:

---

<sup>64</sup> Nessa parte é possível perceber que o trabalho de Nietzsche no Zarathustra consiste em uma atividade prometéica, na medida em que ele tenta criar novos homens, o além-do-homem e ao mesmo tempo, matar não Zeus, mas o Deus cristão todo poderoso. Nesse sentido Zarathustra é o Prometeu de Nietzsche.

<sup>65</sup> Questões desenvolvidas nas obras posteriores como Verdade e mentira no sentido extramoral, Humano demasiado Humano; Aurora e A Gaia Ciência.

Foi Zeus que guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento. Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor feita de remorso, mesmo a quem não quer chega a sabedoria. E isso é favor violento dos deuses que se sentam ao leme celeste. (v. 180)

Se pela análise do enredo o *trágico* em Ésquilo era uma desventura ou um golpe cruel enviado pelos deuses. O homem trágico usa o sofrimento enviado pelos deuses como matéria-prima para a criação da música e vive a experiência trágica com alegria renovadora.

Da luta constante de Ésquilo com o problema do destino, brota aqui o conhecimento libertador de uma grandeza trágica que eleva o Homem sofredor, no próprio instante da sua aniquilação. Ao sacrificar a sua vida votada pelo destino à salvação do todo, reconcilia-nos ele próprio com aquilo que até para a consciência mais religiosa aparece sem sentido: a ruína da autêntica *arete*. (JAEGER, 2003, p.308)

O perigo mortal reside na insaciabilidade do desejo. Quem possui algo, por mais que tenha sempre deseja mais e mais, infinitamente e de maneira incansável. Assim, a felicidade e a fortuna não ficam muito tempo nas mãos de quem as goza. É na própria natureza dela que reside a sua perpétua mudança. Ésquilo seria incompreensível sem este entendimento de que nele esta presente uma crença em uma ordem divina superior que governa o mundo. A divindade é sagrada e justa, para Ésquilo e sua ordem é eterna e inviolável. A insaciabilidade da ambição humana torna-se, o *pathos* da experiência que causa a cegueira humana que leva ao abismo. (JAEGER, 2003, p.304)

A ideia esquiliana de destino está totalmente compreendida na tensão entre a sua fé na justiça inviolável da ordem do mundo e a emoção resultante da crueldade demoníaca e da perfídia de Ate, devido à qual o Homem é levado ao desprezo desta ordem e, portanto, ao sacrifício necessário para restaurá-la. (JAEGER, 2003, p.305)

Nietzsche irá ver na reação do coro, na beleza do canto *trágico* a força criativa do *trágico* que usa a dor como fonte para a criação da música. A música é o tipo de arte mais valorizada por Nietzsche, para ele uma sequência de imagens não causa tanta emoção quanto um canto harmonioso. Mesmo assim, se à medida que evolui a tragédia perde em *pathos* musical, por outro lado ela ganha em refinamento intelectual. E o que poderia levantar uma questão de gosto pessoal representa no pensamento do filósofo alemão algo resolvido. Na disputa entre som e imagem ele declara como vitorioso o som e defende a música como a

mais vigorosa expressão artística e a mais bem sucedida expressão artística na capacidade de representar e despertar as emoções.

### 3.3.2 O Homem Trágico em Sófocles

As preleções sobre Sófocles têm como fio condutor a comparação entre a tragédia antiga e a moderna, “[...] esse é o traço que a caracteriza, neste momento, a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna.” (2006c, p. 16) Schiller aparece como um personagem importante nas primeiras preleções de Nietzsche, quando este tenta esclarecer a natureza do *trágico*. Para nós, por enquanto, interessa compreender sua visão da tragédia antiga, por isso concentraremos nossos esforços nesse aspecto de seu trabalho. Se nas preleções Sófocles é o único que possui uma visão essencialmente *trágica* do mundo, com a publicação de *O nascimento da tragédia* a relação que antes havia estabelecido entre Ésquilo e Sófocles é invertida, e o primeiro passa a ocupar um papel mais importante na interpretação do filósofo alemão, principalmente pela força que o coro, e conseqüentemente a música, possuem em sua obra. Sófocles passa a ser o primeiro representante da decadência da tragédia e torna-se mais próximo de Eurípides. Em *Sócrates e a tragédia* já anuncia a mudança de seu pensamento quanto escreve.

Falando completamente sem rodeios, o florescimento e o ápice do drama musical grego ocorre com Ésquilo, em seu primeiro grande período, ainda antes que ele fosse influenciado por Sófocles. Com Sófocles começa o declínio gradual, até que finalmente Eurípides, com a sua reação consciente à tragédia esquiliana, levou-o ao fim, com pressa tempestuosa. (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.35)

Quanto a Eurípides, Nietzsche permanece como um severo crítico desde o início, até o fim de sua carreira associando sua produção artística ao pensamento socrático e a decadência da tragédia. Apenas quando menciona *As Bacantes* valoriza seu trabalho, considerando esse como o seu momento de redenção.

Ernani Chaves diz que essa modificação no pensamento de Nietzsche, ocorre pela leitura de Schlegel<sup>66</sup>. (in NIETZSCHE, 2006c, p. 29) Com a leitura desse autor “Sófocles torna-se próximo de Ésquilo e Eurípides, sozinho, passa a ser considerado o primeiro *trágico*

<sup>66</sup> O livro de Schlegel seria: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.

da moderna época racionalista.” (CHAVES in NIETZSCHE, 2006c, p. 29) As alterações sobre sua posição em relação a Sófocles revelam um momento importante no pensamento de Nietzsche.

Sófocles foi o responsável por criar as mais trágicas figuras da *tragédia ática*. Ele abandonou a composição trilogica das peças e concentrou a ação em um episódio só onde está contido todo o drama. Mesmo assim ele não perde em capacidade expressiva e é capaz de descrever os mais terríveis tormentos. A tragédia de Sófocles com relação ao tema da culpa se comporta de modo diferente da tragédia de Ésquilo. Se os deuses continuam a atuar severamente sobre o destino dos homens não cabe a eles entender as razões dos desígnios divinos, ao homem cabe apenas se resignar. A sabedoria divina é incompreensível ao homem. Mas a consciência da ameaça constante não produz a resignação. Assim a verdadeira tragédia surge do confronto de forças ocultas incontroláveis a que o homem está sujeito e a vontade do homem de se opor a essas forças. O destino no caso de Édipo é a força imprevisível que o homem deve aceitar e sua dramática luta é o que produz a arte. Nessa luta o homem não tem chance de vencer e caminha passo a passo em direção ao abismo. Mas combater o destino até o fim é o fardo da existência humana. É aí que surge o *herói trágico*. Diante do fim inevitável ele segue de “espada em punho” lutando até as últimas forças ele contrasta com o mundo a sua volta que se resigna e apenas lamenta a crueldade da existência.

Enquanto que as pessoas medíocres querem segurança e proteção o tempo todo, as grandes figuras trágicas assumem a luta com coragem para manter a honra diante dos infortúnios e seguem acreditando no valor das próprias escolhas. O que da unidade as peças de Sófocles é o desenvolvimento da personalidade do indivíduo. Em Sófocles, a figura do *herói trágico* se ergue em meio as tensões inauditas. Porém, como luta contra as potências da vida o homem só pode assumi-las com base nas forças que tem em seu próprio íntimo, aqui o *herói trágico* se converte em personalidade, e o *homem trágico* é visto e representado como um todo em si fechado. (LESKY, 1990, p.142)

### **3.3.3 Eurípides, e a Racionalização da Experiência Trágica**

Em Eurípides as ações ocorrem de maneira mais racional e o coro perde completamente seu papel de destaque. Vejamos como isso ocorreu, ainda dentro da proposta de analisar o destino da família dos Átridas, na peça *Ifigênia em Áulis* que é um dos melhores

textos de Eurípides. Esse texto narra um episódio importante anterior ao início da guerra de Tróia. Agamêmnon, rei de Argos, está pronto para partir de Áulis, em direção à Tróia, com seu exército. As naus permanecem imóveis à espera de ventos favoráveis. Calcas, o adivinho, dá instruções para Agamêmnon, que de acordo com o Oráculo deve sacrificar a filha primogênita Ifigênia, em honra à Ártemis<sup>67</sup> para que as naus possam partir em direção à Tróia. Clitemnestra mulher de Agamêmnon recebe uma mensagem do rei que ordena que ela leve a filha para Argos, para que se case com Aquiles. Agamêmnon pensa em desistir, mas o irmão Menelau, o esposo traído, o incita a continuar com o sacrifício, ele deve ser realizado pelo bem dos gregos. O coro canta o passado de Páris raptor de Helena, mulher de Menelau.

Clitemnestra em diálogo com Aquiles descobre a farsa arquitetada pelo marido e suplica ajoelhada aos pés de Aquiles que ele ajude-a a salvar sua amada filha Ifigênia. Aquiles se sensibiliza com os apelos daquela mãe desesperada. Criado pelo bondoso Quíron, o centauro, Aquiles diz ter aprendido a obedecer à justiça, e repudiar o que é injusto, possuindo independência para fazer escolhas. Em sua reflexão ele aconselha a “[...] ajustarmos nossa vida aos mandamentos da razão e do bom senso.” (v.1285) E decidido promete ajudar a Clitemnestra dizendo “Jamais a tua filha será sacrificada pelo próprio pai depois de ser chamada aqui de minha noiva!” Aquiles diz que se não ajudasse seria cúmplice e seu honrado nome e o de seu pai seriam maculados, os gregos “Chamar-me-ia de covarde com razão entre todos os gregos, de homens sem valor, enquanto Menelau seria incluído entre as pessoas de coração generoso, se meu nome passasse a ser arma homicida para servir a teu esposo.” Clitemnestra agradece a ajuda, e Aquiles propõe o uso da dialética, aqui percebemos a influência socrática dos diálogos na tragédia. Primeiro diz: “Tentemos outra vez persuadir o pai a ter melhores sentimentos quanto à filha.” (v. 1425) Ou seja, tentativa do convencimento através do uso das palavras. Depois continua: “Por que não tentamos opor às razões dele outras mais fortes pra convencê-lo?” (v. 1427) Na sua busca pelo convencimento através do confronto de ideias percebemos que Aquiles de Eurípides é um ponderado herói da palavra.

Clitemnestra se despede e questiona a própria existência dos deuses, mostrando, a maturidade da razão. “Se há de fato deuses, tu serás feliz; se não existem, por que nos atormentamos?” Clitemnestra então vai ao encontro do marido e suplica que ele poupe a vida da filha para não invocar a ira dos deuses “Quem desejar aos assassinos boa sorte por certo suporá que os deuses são insanos.” (v. 1673) Depois de discurso inflamado, apelando pela

---

<sup>67</sup> Originalmente na época de Homero era uma divindade da morte, responsável por matar as mulheres, com suas flechas de prata, enquanto seu irmão gêmeo Apolo, levava os homens à morte. Depois, com o tempo tornou-se deusa da caça e dos animais selvagens. Com sua fusão com a deusa Selene passou a ser considerada também deusa da magia, da castidade e dos bosques. Entre os romanos era igualada a deusa Diana.

vida da filha Clitemnestra (v. 1608-1702) ouve como resposta do marido o silêncio. A própria filha Ifigênia, então de joelhos implora pela própria vida ao pai em uma fala comovente, procura sensibiliza-lo recordando memórias da infância. “Em sua inocência os pequeninos têm o dom de adivinhar a iminência do infortúnio;” (v. 1754) “Uma vida infeliz é mil vezes melhor que uma morte feliz!” (v. 1769) Aquiles diz “A morte é o mais terrível de todos os males.” (v. 2003) No final da peça, quando Ifigênia aceitou o destino e está decidida a encara a morte algo fantástico acontece. No último momento, Ártemis substitui a vítima por uma corça realizando um milagre, e Ifigênia desaparece no céu com a deusa.

Mesmo com esse final inacreditável a peça contém elementos que mostram a evolução trágica do gênero. Clitemnestra de Eurípides chega a questionar a própria existência dos deuses, enquanto que tal questionamento é inconcebível em Ésquilo. A tentativa de solução do conflito pelo uso da racionalidade proposta por Aquiles, é outra inovação euripídiana. Se comparado com o furioso Aquiles de Homero o Aquiles de Eurípides já está completamente civilizado e antes de pegar em armas quer pela palavra resolver os conflitos. Mesmo que seu caráter heroico ainda esteja fortemente presente pela sua tentativa convicta de salvar a donzela em apuros, os meios que utiliza para atingir seu fim são pacíficos.

A tragédia de Eurípides tem o mérito ainda não ter sido completamente moralizada como ocorrerá no teatro romano. A versão de *Agamêmnon*, de Sêneca, por exemplo, (composta entre 40 e 65 d. C. ) apresenta uma concepção estoíca de uma ordem moral racional ameaçada pelas paixões. O comportamento humano seria determinado pelo confronto entre a razão e as paixões. Tudo que é externo ao indivíduo – a natureza terrestre ou celeste apenas reflete a desordem gerada pelo transtorno da alma. O exame dos dramas latinos da época da República romana permite supor que de modo geral, nas peças latinas desse período dava-se ênfase aos atrativos do espetáculo cênico proporcionado pela música, pela dança e pelos efeitos da elocução e da emotividade em cenas isoladas. Ficava em segundo plano a concatenação dos elementos do enredo e o conteúdo dos argumentos dos diálogos. O drama latino, diferente da tragédia grega, tendia a sacrificar a coerência estética em favor da exibição histriônica.

Apesar de alguns méritos, segundo Nietzsche, Eurípides foi o responsável pela decadência da tragédia. Eurípides foi o responsável por colocar o homem comum no palco e com ele o espectador foi levado à cena. “Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco.” (1992, p.73) Eurípides procurava representar nos palcos a vida diária e as atividades comuns, sobre as quais todos poderiam dar opiniões e assim procurava retratar a realidade nos palcos. Mas os



tragediógrafos anteriores não tinham essa pretensão, nenhum deles tentava representar a realidade exatamente como ela era, eles divergiam de Eurípides nesse aspecto, pois tentavam apresentar através do mito uma sabedoria simbólica. Nietzsche diz que Eurípides se opôs como poeta dramático à representação tradicional, pois não apreciava a linguagem da tragédia antiga, muito enigmática e demasiado pomposa e não entendia seus predecessores. O entendimento significava para ele a própria origem de todos os prazeres da criação artística. Para Eurípides era impossível desfrutar uma criação artística sem entendê-la. Mas apesar de colocar à massa em cena Eurípides não respeitava a opinião do público. “Na verdade, nenhum artista grego, no curso de uma longa vida, tratou o público com maior audácia e auto-suficiência do que Eurípides [...]” (NIETZSCHE, 1992, p.76) Eurípides sentia-se superior a massa, mesmo tendo colocado a massa em cena, só respeitava como únicos juízes dois espectadores: ele mesmo e Sócrates. Nietzsche identifica Sócrates e Eurípides como dois espectadores que não compreendiam a tragédia, e por isso não a estimavam. Ou melhor, não estimavam a tragédia porque não a entendiam. Esse seria o maior elo de ligação entre os dois. Para eles entendimento era algo mais importante que o *pathos* na arte.

Eurípides não expressa nem o apolíneo nem o dionisíaco em sua arte. A tendência de Eurípides era remover da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la puramente sobre uma visão de mundo não-dionisíaca. (NIETZSCHE, 1992, p.78) A única forma do drama que ainda restava em Eurípides era unicamente o *epos*<sup>68</sup> *dramatizado* que procurava excitar através de frios pensamentos paradoxais, onde o poeta não consegue se amalgamar com suas imagens e as contempla a distância, e o ator não consegue viver o personagem de maneira autêntica. Mas nesse domínio da arte o efeito *trágico* é inalcançável. (NIETZSCHE, 1992, p.80)

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e intrínseca, devemos agora acercar mais da essência do socratismo estético[...]. (NIETZSCHE, 1992, p. 81)

Com a intenção de fazer com que tudo na tragédia fosse completamente compreensível Eurípides introduziu o *prólogo* antes do início e o *deus ex machina*, aparece ao final da maioria dos seus espetáculos. No *prólogo* um personagem explica o que aconteceu antes da

---

<sup>68</sup> Epos – do grego επος: “discurso”, “narração”, “narrativas”. Compõe a raiz etimológica de palavras como epopéia, épico.

ação e o que acontecerá durante a cena, acabando com a tensão e a expectativa do público, já no *deus ex machina* um ator vestido de deus intervém para provocar a dissolução do conflito e amarrar as pontas soltas do enredo. Esses dois recursos cênicos utilizados por Eurípides são exemplos do racionalismo subjacente em suas obras onde tudo deveria ser entendido e explicado. Se Nietzsche viu na diminuição da música a perda do caráter *trágico* da tragédia. Ele não levou em consideração a ampliação da consciência do homem de si mesmo e conseqüentemente a perda na referência dos deuses. A ampliação da solidão, o abandono e a percepção de que sem deuses toda dor e sofrimento passam a não ter sentido algum para o mundo. O sentido não vem mais de fora, mas passa a ser criado por um movimento interno. No caso da tragédia do próprio espectador. Se a música é a principal fonte de sentido para existência de acordo com Nietzsche. E como ele disse: sem música a vida seria um erro. Eurípides então não era tão *trágico* como Ésquilo, pois ele está sim atrás de uma explicação racional da existência e procura justificar a ação de todos os seus personagens. Eurípides aprofunda a psicologia do homem e se antes a música era suficiente para dar sentido as coisas, depois dele, à procura de um sentido não teve mais fim. O *trágico* em Eurípides é a procura por um sentido inexistente. É uma luta quixotesca para encontrar razões num mundo que é fundamentalmente irracional. A procura por sentido de Eurípides é uma procura trágica. Que vai percebendo seu absurdo e acaba no final de sua carreira se tornando cômica, ou irônica. Seu mestre foi segundo Nietzsche Sócrates, o mestre da ironia. E com ele aprendeu muito, principalmente a rir de si mesmo.

Eurípides, de acordo com Nietzsche, ao fim de sua vida, teria se apercebido do erro que cometera ao valorizar o elemento racional em suas tragédias, curvando-se diante do maior deus grego, Dionísio. Sua última peça talvez seja a maior de suas ironias uma volta às origens, uma tragédia ao modelo clássico, com coro extenso e um deus como protagonista, apesar da sua tentativa de “retratação” diante de Dionísio, nas *Bacantes*. Nietzsche, em *Sócrates e a tragédia* e no *Nascimento da Tragédia*, defende com convicção que Eurípides e Sócrates foram os responsáveis pelo fim da tragédia antiga e pelo processo de ampliação do esclarecimento dentro da arte que acabou com o drama musical antigo.

## 4 MORTE E RENASCIMENTO DO TRÁGICO

Nietzsche em *O nascimento da tragédia* defende que a tragédia sucumbiu tragicamente devido à influência do socratismo que levou ao fim da tragédia grega antiga. A ausência da música e o excesso de razões na arte eram prejudiciais e levou a supressão do fenômeno *trágico* antigo, ou o dionisíaco, no mundo antigo. Mas como esperança para o renascimento da arte trágica ele acreditava cegamente na competência e na genialidade do trabalho de Richard Wagner. Com seu amadurecimento Nietzsche foi percebendo que sua crença em Wagner era uma ilusão e que o *trágico* não renasceria através do trabalho do músico alemão. Como ele refletiu sobre esse processo é o que veremos a seguir.

### 4.1 SÓCRATES E A MORTE DA TRAGÉDIA

Sócrates é alvo constante das reflexões de Nietzsche, em todos períodos de sua produção intelectual. Em *O nascimento da tragédia* Sócrates é considerado junto com Eurípides o responsável por levar ao declínio da tragédia, pois subestima o valor da música na arte grega antiga. A junção entre as duas pulsões artísticas da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, se vê dissolvida diante da aliança entre Eurípides e Sócrates. Esse fenômeno ocorre, segundo a visão nietzschiana, devido ao fato de que Sócrates desejava “corrigir a existência” por meio de uma divindade distinta daquelas formadoras da tragédia grega antiga, a saber, a razão. Essa visão acerca de Sócrates e de Eurípides parece ser uma das poucas posições que o autor mantém ao longo de toda a sua produção sem sofrer modificações.

No *Nascimento da tragédia* Nietzsche trata da questão de Sócrates, a partir do §10. Nietzsche estabelece que a tragédia grega antiga sucumbiu pela ação combinada de Sócrates e Eurípides, pelo socratismo de Eurípides. Já em *Sócrates e a tragédia* Nietzsche afirma que Sócrates se abstinha de freqüentar as tragédias de outros poetas e só concordava em comparecer quando as peças de Eurípides eram apresentadas (NIETZSCHE in ARALDI, 2007, p.27). Para Nietzsche, a estética racionalista presente nas obras de Eurípides teve sua origem em Sócrates e o racionalismo foi se infiltrando na tragédia até matá-la. Nietzsche diz que a tragédia grega sucumbiu de modo diferente dos outros gêneros artísticos afins, mais

antigos, ela terminou tragicamente, ao passo que todos os demais se desvaneceram em morte bela.

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 tranquila morte. (1992, p.72)

Quando Nietzsche diz no §12 de *O nascimento da tragédia* que Sócrates falava pela boca de Eurípides, ele se refere em primeiro lugar à perda de tensão trágica das peças e ao predomínio da razão em detrimento a música. Com Eurípides foi excluído da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente. Voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas é a tendência do socratismo. Era o confronto de Dionísio versus Sócrates. A ascensão da razão teve um significado muito profundo na cosmovisão de mundo grega, significava uma nova postura do homem grego diante da vida, era o sinal de que a ciência começava a tomar conta de um lugar que antes era exclusivo da arte.

Já é perceptível em *Sócrates e a tragédia* a distinção feita por Nietzsche entre o socratismo e a própria imagem de Sócrates. “O socratismo é mais velho que Sócrates.”<sup>69</sup> (in ARALDI, 2007, p.31) “O socratismo despreza o instinto e, com isso, a arte.” (in ARALDI, 2007, p.29) A palavra-chave para entender o socratismo é instinto. Nele o instinto se torna crítico e a inteligência criadora. O socratismo é a pulsão aniquiladora do *trágico*. Nietzsche empreende uma de suas mais duras críticas ao socratismo no §13 de *O nascimento da tragédia*, e defende que o filósofo grego teria invertido a maneira de se produzir a arte. Nietzsche percebe aqui a arraigada hostilidade de Sócrates contra a antiga nobreza ateniense e contra a sofística – hostilidade que decorria da percepção de que o divórcio entre o pensamento e a vida acarretava a decadência da *pólis*. A ideia dominante da filosofia de Sócrates, que norteia todos os seus esforços e todo o seu pensamento é a de restaurar a moralidade por meio da ciência.

---

<sup>69</sup> “Der Sokratismus ist älter als Sokrates; sein die Kunst auflösender Einfluß macht sich schon viel früher bemerklich. Das ihm eigenthümliche Element der Dialektik hat sich bereits lange Zeit vor Sokrates in das Musikdrama eingeschlichen und verheerend in dem schönen Körper gewirkt.” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: < <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/ST>>. Acesso em: 2009

Com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura e nem sequer sobre suas profissões e seguiam-na apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. [...] Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico não-místico, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva (1992, p.85-86).

Nietzsche prossegue contrapondo a produção instintiva da arte à racionalidade de Sócrates. O autor estabelece uma oposição absoluta entre a dialética e o diálogo, por um lado, e o fenômeno apolíneo-dionisíaco, por outro. Nietzsche acredita que Sócrates se volta contra a tragédia, pois ele nunca sentiu o entusiasmo artístico. Nietzsche define como algo verdadeiramente irracional, a excessiva preocupação socrática como a verdade.

Para Sócrates, assegura Nietzsche, a tragédia faz parte das “artes adadoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável”, “ela nunca diz a verdade”. Por isso, o filósofo grego exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de distrações como a tragédia, por ser ela pouco filosófica, já que “se dirige àquele que não tem muito entendimento, portanto não aos filósofos”. (1992, p.87). É assim que Nietzsche parece caracterizar o deslocamento da interpretação da natureza, para aquela análise socrática da moral.

O jovem Sócrates abandonava o estudo dos seres sensíveis e voltava-se para o estudo das Idéias, ou seja, para a procura da causa e do princípio conceitual das coisas e imagens sensíveis. Sócrates procurava desde a juventude um outro tipo de causalidade, não física, para a explicação das coisas. Procurava uma causalidade embasada nos valores: o belo e o bom, o justo. Os valores seriam a base para pensar o que cada coisa é em si e por si mesma, ou seja, o que cada coisa é na sua forma mais pura, perfeita e essencial. Sócrates é para Nietzsche o fenômeno mais problemático da Antiguidade. Nietzsche combate o erro moderno de tomar a Sócrates como o centro para o qual se voltam todas as forças da filosofia grega, como ponto central a partir do qual deva ser organizada a história da filosofia e precursor de um movimento que deva ser continuado. Sócrates representava uma ruptura do desenvolvimento grego, porque com ele o bem comum torna-se problemático. Ele é o precursor de um

individualismo moral que busca a felicidade pessoal. O socratismo coloca a consciência no centro da ação e tudo passa a agir em torno do seu estado de alma.

Enquanto que para Nietzsche, os gregos trágicos celebravam a arte como a única forma de continuarem vivendo. Sócrates acreditava que ter como missão sagrada corrigir a existência, como se ela fosse um equívoco. Sócrates é um missionário do deus Apolo, cultuava o domínio de si mesmo e a sobriedade. Tinha como suas máximas o “conhece-te a ti mesmo” apolíneo, e seu “sei que nada sei” afirmando de maneira irônica a ignorância, demonstrando os limites de sua sabedoria. Sócrates possuía a convicção de agir em conformidade com uma missão divina, acreditava ter uma missão religiosa especial a cumprir, que era praticar o exercício da filosofia. Seus métodos tinham o cunho de um serviço religioso, e sem cobrar nada ele se dedicou ao ensino por anos. A atividade de Sócrates consistiu em defender uma doutrina moral, ele estava interessado no aperfeiçoamento do povo, e em particular da juventude. Sócrates foi o iniciador de um movimento que fez da ciência um elemento integrante da moral, e foi talvez o primeiro que possuiu o sentimento da infinita complexidade e da profundidade insondável do homem moral. Foi ele quem atribuiu à ciência a função de estudar a natureza humana no que ela tem de geral e definível. A crença de haver uma natureza humana inalterável, uma essência a ser encontrada no interior do homem é o oposto de uma visão trágica da existência. Nietzsche se opôs fortemente ao seu sistema de valores e ao método de investigação socrático e criticou a direta vinculação entre a razão e a moral. Para Sócrates o que é racional é bom, agir de acordo com a razão é sua máxima. Nietzsche interpreta como uma desvalorização da vida aliar o julgamento da moral e ignorar as pulsões instintivas e o lado simbólico da existência. E ataca fortemente o pensamento socrático porque o ideal de homem defendido por Sócrates é um homem decadente, segundo Nietzsche.

O socrático entra em contradição com o dionisíaco. Por causa dessa contradição a tragédia grega entrou em decadência. Mas Nietzsche nos lembra que o dionisíaco atuou até mesmo em Sócrates. Ele é uma figura contraditória, possuidor de muitas faces, se por um lado ele representa a figura do dialético, do paladino da ciência, nele também habitava uma vontade de arte. Se o socratismo é a expansão imensurável do racional, o processo de esclarecimento pelo qual a Grécia passava seria algo de inevitável, então Nietzsche mantém uma visão completamente negativa acerca apenas do que ele considerou como o socratismo. Mas quanto a figura de Sócrates, ele nos apresenta ainda em *O nascimento da tragédia* uma segunda faceta, a de um Sócrates artístico, musicante, segundo a qual o filósofo grego teria,

ainda em seus últimos dias de vida e como que em uma espécie de retratação, composto música.

Se temos de aceitar mesmo uma tendência dionisíaca atuante antes de Sócrates, que só com ele ganha uma expressão inauditamente grandiosa, nem por isso devemos recuar assustados diante da questão de saber para onde aponta um fenômeno como o de Sócrates; o qual, em face dos diálogos platônicos, não estamos em condição de apreender somente como um poder negativo dissolvente (1992, p. 90).

Segundo Nietzsche, a chave para compreender o caráter problemático de Sócrates é a voz divina que ele seguia, o chamado *daimon*<sup>70</sup> de Sócrates. (1992, p.85) É ela que nos parece ser aquela que introduz essa segunda visão do autor acerca de Sócrates. Nietzsche descreve o *daimon* socrático como aquela imagem que surge ao filósofo grego no momento em que sua consciência, vale ressaltar, a razão, está distraída. Nietzsche entende que esse fenômeno ocorria apenas nos momentos de fraqueza de sua inteligência. Em alguns momentos Sócrates cedia a sabedoria instintiva tão combatida por ele ao longo de suas reflexões, em oposição a um saber consciente. Nietzsche diferencia claramente a noção de uma sabedoria instintiva e de um conhecimento consciente. Nietzsche valoriza a noção de um saber instintivo, que emana da natureza, tal como é o saber que surge dos deuses formadores da tragédia grega antiga e questionava a validade do conhecimento racional socrático.

Mas Sócrates não prosseguiu com sua resistência à música: “por fim, na prisão, para aliviar de todo a sua consciência, dispõe-se a praticar também aquela música por ele tão menosprezada. E nesse estado de espírito compõe um proêmio a Apolo e põe em versos algumas fábulas esópicas”. (NIETZSCHE, 1992, p. 90) A força que o incitou a tal tarefa foi algo semelhante àquela do *daimon*:

O que o impeliu a tais exercícios foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim perigo de ofender sua divindade – por sua incompreensão. (NIETZSCHE, 1992, p. 90)

---

<sup>70</sup> *Daimon*: espírito mensageiro dos deuses que Sócrates dizia ouvir a todo momento. O *daimon* não lhe ordenava, mas lhe vetava. Em suma, o *daimon* é algo que diz respeito à personalidade de Sócrates, devendo ser compreendido como uma voz da consciência, como certos momentos de concentração muito intensa. Portanto o *daimon* não deve ser relacionado com o pensamento e a filosofia de Sócrates: ele próprio manteve as duas coisas distintas e separadas – e o mesmo deve fazer o intérprete.

É como se Sócrates, de acordo com Nietzsche, tivesse medo de que seu saber consciente estivesse fraquejando, ao ponto de ofender a sua divindade por incompreensão. Enfim, esse fenômeno descrito por Nietzsche diz que a ciência socrática possuía limites:

Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?” (NIETZSCHE, 1992, p. 90)

Nietzsche indica, com tais palavras, a importância da questão do Sócrates músico na compreensão da relação entre arte, ciência e vida no *Nascimento da Tragédia*, tendo como pano de fundo a definição do dionisíaco como manifestação musical da essência do universo, da força que move o mundo. Nietzsche apresenta, curiosamente, o fenômeno socrático como aquele que sempre compele à recriação da arte e não da ciência. Toda a análise que envolve o tema de Sócrates em Nietzsche tem como pano de fundo a filosofia de Schopenhauer e, principalmente a noção de vontade. A análise nietzschiana de Sócrates é aquela que representa a crise da razão na modernidade, bem como aponta para a capacidade redentora da música, em sua filosofia. A vontade schopenhaueriana, vista como essência do universo em sua filosofia, parece ser reafirmada na primeira obra de Nietzsche, em sua análise acerca da música e, notadamente, dos limites da razão, da ciência. E o caminho que nos conduziu até tal conclusão é exatamente aquele traçado por Nietzsche nas suas análises acerca de Sócrates e do socratismo.

#### 4.2 A VONTADE EM SCHOPENHAUER

A música ocupa na metafísica de Schopenhauer um lugar especial, sobretudo no livro III de *O mundo como vontade e representação*. Nesse livro ele procura responder a uma única questão: “o que é o mundo?”. Como resposta ele estabelece que o mundo é sobretudo *vontade*. A contemplação estética é para Schopenhauer uma supressão efêmera da vontade, através da arte o ser humano seria capaz negar todo o sofrimento intrínseco do viver. Em Nietzsche, a interpretação schopenhaueriana da vontade aparece em *O nascimento da*



*tragédia*, ele diz que através de um ato metafísico da “vontade” helênica surgiu a *tragédia ática*, com a relação da arte apolínea com a dionisíaca, quando escreve isto, ele ainda utiliza o termo *vontade* no sentido schopenhaueriano.

O ponto de partida da filosofia de Schopenhauer não é nem o sujeito nem o objeto, mas é a representação. O mundo é apenas uma representação do sujeito, um objeto pensável. A vontade é primordial, primária, fundamental. A representação é secundária, subordinada, condicionada. Schopenhauer diz que a coisa-em-si kantiana tem correspondência com a vontade. Conhecemos o mundo dos fenômenos por uma operação da vontade. O corpo é um fenômeno cuja realidade reside na vontade, e pelo conhecimento imediato do corpo conhecemos a vontade. É através do corpo que o homem tem acesso à vontade em-si. A vontade é uma unidade que existe independente do tempo e espaço, fora do princípio de individuação. A pluralidade funda-se no princípio de individuação essa forma a priori de representação. A vontade dá coerência a toda a diversidade da natureza fenomenal, a que se liga a individuação. A vontade da unidade a todos os entes. Essa vontade é cega, irracional e, portanto causa todos os sofrimentos. “Assim, em toda parte na natureza vemos conflito, luta e alternância da vitória, e aí reconhecemos distintamente a discórdia essencial da vontade consigo mesma.” (SCHOPENHAUER apud MACHADO, 2006, p.169) No homem a vontade se objetifica de forma mais perfeita. Somente pela negação da vontade, pela castidade, pobreza, e o jejum, pode-se atingir a sabedoria. Como pode haver, ao mesmo tempo unidade e luta na vontade? Esse combate se dá no nível do fenômeno, das vontades individuais. A luta da vontade com ela mesma tem como causa a multiplicidade de indivíduos, subordinada ao princípio de individuação. O mundo é um campo de batalha entre todos os fenômenos de uma única e mesma vontade. Se torna visível a sua discórdia interna consigo mesma em uma disputa entre todos os fenômenos da vontade tomados como indivíduos. A vontade esquece a sua unidade e em cada uma das suas manifestações procura seu próprio bem estar à custa das outras, mordendo a própria carne como se devorasse a si mesma. A representação não é uma condição necessária da atividade da vontade, mas um resultado dela. A vontade é a essência do mundo, uma força obscura, um impulso cego, irracional, indeterminado, livre. O mundo é vontade e representação, a representação pressupõe uma forma, a do sujeito e a do objeto, e, por conseguinte, é relativa. Mas sempre há um resíduo irreduzível, um conteúdo da representação que não poderá ser reduzido a sua forma. Esse resíduo é a vontade. (SCHOPENHAUER apud MACHADO, 2006, p.170)

É como conhecimento intuitivo que Schopenhauer concebe a arte. A contemplação estética é uma visão imediata, direta, uma representação intuitiva pura. A ciência produz um

conhecimento submetido aos princípios de razão. A arte reproduz as ideias eternas por meio de contemplação pura. O conhecimento científico é guiado pelo interesse utilitário da vida. O conhecimento artístico possibilita ao homem se libertar da vontade e da individualidade – libertar-se da individualidade é libertar-se da vontade – e se eleve ao estado de puro sujeito que conhece. Na contemplação estética o mundo é visto do ponto de vista da eternidade. A contemplação pura, o êxtase da intuição, liberta da vontade, faz com que o mundo como vontade desapareça e só permaneça o mundo considerado como ideia. (SCHOPENHAUER apud MACHADO, 2006, p.175)

Na estética a ideia é acessível a quem tornou-se puro sujeito do conhecimento e esquecendo o seu ser individual. A vontade fica a serviço da representação. O artista vê o geral no particular. Contemplação estética é completamente desinteressada, objetiva como não submetida a “vontade”. A visão da arte de Schopenhauer é oposta a de Platão. “Pela contemplação desinteressada das ideias, o sujeito se eleva ao estado de puro sujeito do conhecimento, se desinteressa do mundo como vontade e representação, atingindo uma libertação metafísica, ontológica.” É nesse sentido que o pensamento de Schopenhauer sobre a arte e a estética não é uma estética, mas uma metafísica, uma teoria especulativa da arte. A obra de arte é uma reprodução do conhecimento das ideias. A produção e a contemplação são devidas ao gênio. O criador se caracteriza por uma maior aptidão a contemplação. Arte como um conhecimento da essência do mundo. A obra de arte é a reprodução de um conhecimento da ideia previamente realizada pelo artista. A arte, a obra do gênio, repete as ideias eternamente apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo. Sua origem é o conhecimento das ideias o seu fim é a comunicação desse conhecimento. O gênio tem a aptidão para se manter na intuição pura, abstraindo das coisas particulares. Capacidade para se livrar das motivações da vontade. A arte conhecimento intuitivo das ideias, visão do geral no particular. A condição subjetiva do prazer estético consiste em liberar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência em puro sujeito que conhece, liberto da vontade. A vontade que Schopenhauer coloca como essência das coisas, procede da consciência. Ele atribui certo espírito, ou personalidade para as coisas, o que levou sua doutrina logicamente ao pessimismo, porque o mais íntimo da vontade é sofrer. A vontade, em nós é uma força que se sente, que sofre e aquele que não está preparado para sofrer também será incapaz de sentir prazer e gozar.

Resumindo então, a *vontade* é entendida por Schopenhauer como centro e núcleo do universo, que assume as formas da multiplicidade fenomenal no espaço e no tempo, seus

“princípios de individuação”, constituindo a antítese do estado de contemplação estética. Se Nietzsche utiliza o conceito schopenhaueriano na sua primeira reflexão ele posteriormente irá elaborar o seu próprio conceito de vontade definido por ele como *wontade de poder* (Wille zur Macht). Agora veremos como Nietzsche via no pensamento e na arte de Wagner a possibilidade do renascimento do *trágico*.

#### 4.3 WAGNER E O RENASCIMENTO DO TRÁGICO

Nietzsche projeta todas as suas esperanças do renascimento do *trágico*, no gênio da música de Wagner. Wagner foi a maior esperança do jovem professor de filologia, para que o espírito *trágico* pudesse renascer na Alemanha do século XIX. Uma verdadeira arte trágica somente havia existido na tragédia ática, e pereceu junto com ela, e agora Nietzsche via a possibilidade de que ela pudesse renascer no teatro alemão. Nos seus primeiros escritos, o objetivo de Nietzsche não era simplesmente glorificar nem a arte do passado, nem bajular o compositor alemão, ele queria uma renovação cultural em sua época através da música e queria que o *trágico* se tornasse outra vez possível em seu tempo. Nietzsche manifesta o descontentamento com a arte moderna, ao descrevê-la como um “narcótico” que leva o público do teatro a esquecer da própria vida e ter uma diversão vazia, um mero entretenimento que não é capaz de atingir o público de maneira significativa. Ele defende o projeto de Wagner, pois crê que através dele o teatro, a música e a ópera não serão mais um mero meio para a diversão, mas um fim em si mesmo, com uma finalidade atuante e transformadora. Com Wagner não se vai ao teatro para esquecer da vida, vai ao teatro para sentir a vida. E se sai de um espetáculo com os efeitos ressoando e atuando ainda no interior daquele que o presenciou.

Nossa maior preocupação aqui é explicar de que maneira suas obras se ligam ao pensamento *trágico*, portanto não tentaremos explicar aqui os detalhes da complexa relação afetiva, intelectual e artística entre esse dois gênios. Ao falar de Wagner não iremos abordar, portanto, a particular relevância da sua participação na insurreição republicana de Dresden, em maio de 1849, motivada pela crença de que a transformação social levaria à formação de um público e de uma nova obra de arte. Nem iremos apresentar detalhadamente o seu comportamento displicente esbanjador que o fazia viver endividado e ser perseguido pelos credores. Ele era um grande esbanjador, tinha o vício do jogo, gostava de coisas luxuosas,

móveis em estilo requintado, as roupas finas, perfumes sofisticados e dava festas suntuosas para seus amigos. Também não iremos falar de suas aventuras amorosas ao longo da vida que continuaram mesmo depois de casado com Cosima, filha de Liszt, com quem teve três filhos. Wagner viveu sempre assim, pedindo dinheiro emprestado e fugindo dos seus credores, até que ele conheceu Ludwig II, rei da Baviera, que foi quem o salvou dos apuros financeiros. Tão pouco iremos explorar os detalhes dessa relação íntima que manteve com Ludwig II, seu apaixonado patrocinador e admirador incondicional. Por mais que vida e obra estejam intimamente ligadas, todos esses detalhes de sua vida estão divulgados nas biografias de Wagner e podem ser facilmente encontradas por quem quiser. Para explorar sua relação intelectual com Nietzsche ater-nos-emos a sua obra e ao seu trabalho como artista de maneira isolada.

Procuraremos mostrar três momentos dessa vinculação. No primeiro ponto tentaremos explicar porque Nietzsche via em Wagner uma nova esperança do renascimento do *trágico*. No segundo iremos descrever o rompimento e afastamento definitivo desses dois grandes gênios depois da decepção com o festival de Bayreuth. E por último mostraremos o caminho que Nietzsche aponta como solução para a superação do pessimismo wagneriano: e o prenúncio de sua filosofia afirmativa que combate a moral decadente e que tenta superar o homem convalescente de seu tempo.

Em novembro de 1868 teve início a amizade de Nietzsche com Richard Wagner, logo após o primeiro encontro que ocorreu na casa do orientalista Hermann Brockhaus. Nietzsche encantou-se com a música de Wagner e com seu drama musical, principalmente com *Tristão e Isolda* e com *Os Mestres Cantores*. Toda a chamada “primeira fase” da obra de Nietzsche – o período mais profícuo do ponto de vista estético – foi determinada por essa amizade. As razões que levaram ao vínculo entre o compositor Wagner e o professor de filologia Nietzsche foram que eles compartilhavam o amor pela tragédia grega, a admiração pelo pensamento de Schopenhauer, o ideal de transformar a cultura através da arte e a paixão pela música. A relação entre filologia e música, ciência e arte foi, desse modo, um dos mais fortes elos entre o jovem filólogo e o compositor.

O projeto artístico de Wagner era, a partir do ideal grego, elaborar a ideia de um festival nacional capaz de unir o país. O nacionalismo desempenhou um papel importante no projeto wagneriano de uma reforma da ópera, através do renascimento de uma forte cultura popular ele via o fim do público filisteu e a renovação da sociedade como um todo. A ópera era a principal diversão das classes altas européias nos séculos XVIII e XIX. Era um evento

social de encontros e negócios, onde as pessoas iam para aparecer e a arte ficava em segundo plano. Wagner tentou propor uma reforma completa no teatro que permitisse um controle pleno da execução de suas obras e foi buscar inspiração na arte trágica grega que era uma obra de arte total. Ao contrário da arte moderna que era um divertimento vazio, a tragédia grega era um ritual sagrado que possuía uma sabedoria profunda.

Nietzsche é contagiado pelo projeto de Wagner logo que entra em contato com o compositor e passa a visitá-lo com frequência em Tribtschen, às margens do lago Lucerna, e ali tornou-se para ele um lugar de refúgio e consolação. Nietzsche ainda no início de sua reflexão, como grande apreciador da música acreditava que Wagner seria um espírito livre, um grego reencarnado, descendente de uma linhagem naturalmente superior que conduziria a cultura a valores elevados, que através de suas obras transcenderiam a modernidade. Wagner não foi somente um artista completo, músico, dramaturgo, poeta, além de artista foi também um teórico do seu ofício e procurou assumir a tarefa de pensar criticamente sobre a arte e a cultura em seu tempo. Wagner compreendeu perfeitamente seu ofício e procurou escrever sobre a relação existente entre a atividade artística e a situação social, política e econômica de seu povo. De tal forma que sua arte só pode ser devidamente compreendida se levarmos em consideração a sua intenção de agir sobre a consciência de seus contemporâneos e produzir uma revolução. A sua arte, portanto está vinculada diretamente a uma atuação social e política. Mesmo que se diga que a atividade artística é incompatível com a do teórico, pois considera-se que haveria conflito entre essas duas atividades, Wagner foi ao mesmo tempo artista e teórico. E podemos perceber no desenvolvimento do século vinte, através de diversos exemplos, como Sartre, que tal preconceito é infundado, e um artista que reflete sobre a sua criação estética tende apenas a aprofundar e ampliar a qualidade de seu trabalho em ambos os campos.

No plano artístico Wagner questionou a forma tradicional de fazer ópera e problematizou o público que frequentava os teatros europeus, almejando a possibilidade de fazer uma revolução social através da arte e uma revolução artística através da sociedade, já que propunha uma arte voltada fundamentalmente para o futuro. “Wagner foi um dos poucos músicos modernos que procurou uma fundamentação filosófica para sua arte. E além dessa originalidade, ele trouxe também relevantes contribuições para a estética filosófica.” (MACEDO, 2006, p.24) Além da influência que exerceu sobre Nietzsche, existem muitos outros aspectos que fazem Wagner ser uma contribuição de destaque no pensamento

filosófico.<sup>71</sup> Embora ele mesmo não se considerasse um grande poeta, Wagner sempre escreveu os libretos de suas próprias óperas (o que o torna uma exceção na história do drama musical), apesar dele ter sido egocêntrico demais para que ele pudesse confiar essa tarefa à outra pessoa. Mas à medida que o sucesso foi sendo atingido esse projeto foi mudando e levou a decepção e o afastamento de Nietzsche.

O projeto de arte wagneriano visava, sobretudo defender a autonomia da atividade artística, libertá-la de fins empresariais e coloca-la no centro da existência humana, como julgava ter sido a arte grega, uma arte mítica e essencialmente vinculada às necessidades essenciais do homem. (MACEDO, 2006, p. 32)

Esse projeto, entretanto, não foi em frente e Wagner foi seduzido pela fama e pelo poder. No texto *Wagner em Bayreuth, a IV extemporânea*, escrito em grande parte em 1875, Nietzsche faz seu maior elogio à obra do artista, ele ainda continua a ser um fiel seguidor da proposta wagneriana de arte como movimento de renovação da cultura. Nesse ensaio Nietzsche traça um perfil de Wagner, apresenta e comenta a sua obra e principalmente o projeto artístico de Bayreuth e procura questionar a delimitação de fronteira entre arte e vida, a partir da obra do compositor alemão e argumenta que se deve pensar o artista e a obra do ponto de vista da vida. Nietzsche procura mostrar que o produto da experiência artística não é simplesmente a obra, mas a vida como obra de arte, a experiência da criação artística é uma experiência que afeta e transforma o próprio artista, o artista cria a arte e a si mesmo através da arte. O ato de conduzir a própria vida, de dar a si mesmo as suas próprias leis é uma capacidade artística que não pode ser separada da reflexão crítica em relação ao presente. Assim quem quer libertar a arte deve libertar a si próprio dos valores morais de seu tempo. A criação de si não supõe um modelo fixo de identidade, mas um conhecimento de si que se transforma continuamente. Desse ponto de vista não há como delimitar as fronteiras entre a arte e a vida, as duas atividades se implicam de maneira mútua na criação estética de si. O sentido não é algo que se recebe de fora, mas cada um deve formar dentro de si, estabelecendo os fins e a meta da sua própria existência.

A arte é entendida como movimento de renovação da cultura, como destaca Cavalcanti (in NIETZSCHE, 2009b, p. 26). Um dos aspectos fundamentais da *IV extemporânea* é que “o artista ocupa o lugar do revolucionário e a arte não se limita a uma forma de resistência, o

---

<sup>71</sup> Heidegger em seu livro sobre Nietzsche, situa o pensamento de Wagner como um dos seis fatos fundamentais da história estética. Além de existirem ensaio de Adorno, Baudelaire sobre o compositor alemão.

ponto de partida para uma radical transformação das estruturas da sociedade moderna.” Um dos domínios sobre o qual a artista legisla é o da história, ao transformá-la em uma fonte de inspiração inesgotável. O ato de conduzir a própria vida, de dar a si próprio as suas leis é uma capacidade artística que não pode ser separada a de reflexão crítica em relação ao presente.

A arte não é, portanto, nenhuma mestra e educadora para ação imediata; o artista não é jamais nesse sentido um educador e conselheiro; os objetivos que são almejados pelos heróis trágicos não são coisa que têm valor e são desejáveis em si mesmas. Para quem se sente sob o encanto da arte, o valor das coisas se modifica como em um sonho: o que consideramos nessa situação tão digno de valor e que nos leva a aprovar o herói trágico quando prefere escolher a morte do que a ela renunciar é, na vida real, raramente do mesmo valor e digno da mesma energia: a arte é, de fato, a atividade da qual se descansa. (NIETZSCHE, 2009b, p.66)

Nietzsche mais uma vez escreve sobre a relação entre arte e vida, em uma passagem esclarecedora sobre o tema de nossa investigação ele relaciona arte e vida com o sentimento *trágico* e diz o seguinte:

O indivíduo deve se consagrar a algo pessoal – assim quer a tragédia; ele deve desaprender a angústia terrível que lhe inspira a morte e o tempo; pois, no mais breve instante, no mais ínfimo átomo do curso de sua vida ele pode encontrar algo sagrado que compense abundantemente toda luta e toda necessidade – isso significa ter o *sentido trágico*. E se toda a humanidade deve perecer um dia – e quem iria duvidar! – sua tarefa suprema para todo o tempo futuro será a de crescer e se fundir em uma unidade e coletividade tais que, como um todo, em um estado de alma trágico, irá ao encontro de sua ruína eminente; nessa tarefa suprema reside todo o enobrecimento do homem; sua recusa definitiva resultaria na imagem mais sombria que um amigo da humanidade poderia colocar diante da alma. Tal é meu sentimento! Existe uma única esperança e uma única garantia para o futuro do humano: ela consiste em que o estado de alma trágico não pereça. Sobre a terra ecoaria um grito de dor sem igual se o homem algum dia chegasse a perdê-lo por completo; e não há, por sua vez, prazer mais alegre que o de saber o que sabemos – como o pensamento trágico veio a nascer de novo no mundo. Pois esse prazer é inteiramente suprapessoal e universal, um júbilo da humanidade diante da garantia de coesão e perpetuação do humano. (NIETZSCHE, 2009b, p.68)

Para Cavalcanti “A singularidade da arte wagneriana é a de despertar a linguagem do *pathos*, a faculdade de experimentar, que corresponde, na interpretação de Nietzsche, à criação de um novo público, os espectadores-artistas, capazes de superar em si próprios a pobreza da experiência artística moderna.” (in NIETZSCHE, 2009b, p.27) Wagner, inspirado por Schopenhauer, concede à arte um valor essencial na existência humana e conclui que somente pela morte da vontade e pela mais completa resignação o indivíduo se libertaria dos laços que

lhes impedem de compreender verdadeiramente o universo. Antes inspirada no mundo grego, ela era considerada como resultante da alegria de estar vivo, como contentamento pela existência presente, agora passou a ser considerada como libertação, emancipação, redenção em relação a um mundo em que a alegria de estar vivo não parece ser mais possível. Wagner queria transformar o teatro de um local de divertimento em um local de arte elevada. Como ter certeza de que a arte do tempo de Wagner era pobre em conteúdo vulgar? Nietzsche nos dá a receita em *Wagner em Bayreuth*. “Só há um meio, de fato, de se convencer com rapidez da vulgaridade e, propriamente, da vulgaridade intrincada e estranha de nossas instituições teatrais: basta que se compare com a realidade passada do teatro grego!” (2009b, p.62) Com essa comparação é possível constatar que a arte, entendida somente como uma distração da vida, é uma arte pobre, que no lugar de abrir os olhos para a realidade, faz com que eles fiquem ainda mais fechados. Nietzsche considera que a maior parte da arte de seu tempo não é digna de ser admirada e deve, portanto, ser superada.

No § 22 do *Nascimento da Tragédia* Nietzsche defende que junto com a arte de Wagner ressurgiria um público capaz de apreciá-la e viver os fenômenos estéticos de forma intensa e fisiológica. “Assim como o renascimento da tragédia voltou a nascer também o *ouvinte estético*, em cujo lugar costumava sentar-se até agora, nas salas de teatro, um estranho *quidproquo* [quiproquó]<sup>72</sup> com pretensões meio morais e meio doudas, o ‘crítico’. Em sua esfera, tudo era até aqui artificial e estava apenas caiado com um aparência de vida.” (1992, p.133) O crítico é um ser árido e incapaz de gozar. Todos eles preparados pela educação dos jornais para terem as mesmas percepções de uma obra de arte. No tempo de Schiller a tendência de empregar o teatro como uma instituição para a formação moral do povo, foi tomada a sério.

Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e, ademais miseravelmente despida de originalidade. (1992, p.133)

Nietzsche quer que o espectador seja tocado pela arte, que a arte desperte emoções autênticas, que revele os sentimentos. E se na saída do teatro ou após ouvir uma música, ele

---

<sup>72</sup> Engano, erro que consiste em tomar-se uma coisa por outra; equívoco



for quando indagado sobre como foi viver aquela experiência estética, algo desperte nele a sua profunda interioridade. Se possível que ele não seja mais o mesmo que entrou e que aquilo que ele viveu sirva para transformá-lo e transformar sua própria vida. Enfim quer que cada um manifeste seu próprio sentimento, não que vomite a crítica que leu no jornal pela manhã antecipadamente antes de sair de casa para assistir ao espetáculo. Mesmo que o sentimento produzido seja inconcebivelmente multiforme e absolutamente incomparável quer que o espectador tente de algum modo responder à pergunta e não permaneça emudecido de espanto. Se nada houver a ser dito, se nada foi alterado, se o espectador não foi tocado, é porque ele não é um ouvinte estético, é um surdo emocional. Ou é a arte que não foi fértil o bastante, pois não foi capaz de germinar nada, ou aquele espectador era um solo muito rochoso.

#### **4.3.1 Wagner em Bayreuth**

Wagner sonhava com a construção de um teatro para concretização plena de seu projeto artístico, ele queria que Bayreuth fosse uma Meca, um centro de peregrinação para todos os amantes de sua arte do mundo. Ludwig II, rei da Baviera, que tinha paixão pela arquitetura e adorava construir majestosos castelos e suntuosos palácios, apoiava Wagner nesse projeto. Mas as finanças do reino estavam combalidas pela guerra, e havia forte oposição política a mais esse projeto grandioso. Houve, portanto, dificuldades de financiamento. Wagner recebeu propostas de outros lugares para a construção do teatro, mas no final ele acabou escolhendo Bayreuth. Vários motivos o levaram a fazer essa escolha. Primeiro porque a cidade ficava na Baviera, ocupando uma posição geográfica próxima ao centro do território alemão. Não havia lá nenhuma temporada teatral regular, ou seja, nada que pudesse desviar a atenção ou concorrer com o seu festival.

A construção do teatro de Bayreuth reabriu caminho para a realização do projeto de um novo ideal artístico. Em 13 de agosto de 1876 teve início o primeiro Festival de Bayreuth. Uma verdadeiro desfile de figuras importantes da época, pessoas de todas as partes do mundo inteiro foram para Bayreuth assistir ao grande evento. Entre eles, podemos citar: Guilherme I, Imperador da Alemanha, Pedro II, Imperador do Brasil, Luís II, Rei da Baviera, o festival ainda contava com a participação dos compositores: Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Anton

Bruckner, Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Nietzsche obviamente não poderia ter deixado participar e foi ao evento acompanhado de sua irmã Elizabeth.

O que Nietzsche esperava encontrar quando chegou a Bayreuth era o público grego revivido. No entanto, viu tudo aquilo que Wagner já havia criticado, desfilava nos dias festivos: vulgaridades aristocráticas, exibicionismos e aquela sensação de que o público queria mesmo era distração ligeira e não distinguia a grande ópera dos dramas de Wagner. Nietzsche havia depositado em Bayreuth suas últimas esperanças metafísico-artísticas, mas foi percebendo que aquele não seria um novo templo dionisíaco. Se no início do festival foi o único em Bayreuth a se imaginar diante de uma reinvenção da consciência trágica, ao final percebeu que estava enganado, mesmo que tenha sido capaz de admitir esse engano algum tempo depois. Este festival de inauguração foi o início do fim da amizade entre Nietzsche e Wagner.

O moderníssimo teatro que havia sido projetado pelo próprio Wagner para encenação de suas próprias peças teatrais e havia criado várias expectativas em Nietzsche quanto à possibilidade de renascimento da música no espírito *trágico*, foi o evento que fez com que ele começasse a perceber quem Wagner realmente era. Para Nietzsche, até então Wagner era o principal músico crítico da decadência dos valores modernos e da submissão da arte moderna aos interesses da economia. Assim sendo, o motivo de tal rompimento brusco e definitivo entre ambos parece ter sido a decepção de Nietzsche quando este constata a submissão de Wagner ao cristianismo nas obras apresentadas em Bayreuth, revelando desta forma o caráter decadente e redentor de sua arte.

*Wagner em Bayreuth* é ainda um texto de louvor a Wagner, nele Nietzsche diz:

Bayreuth significa para nós a manhã de consagração no dia da batalha. Não se poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente da arte: como se a arte fosse um remédio ou narcótico, graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as outras misérias. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda ordem estabelecida das coisas. Os indivíduos só podem viver uma vida que vale a pena quando amadurecem para a morte e se sacrificam em sua luta pela justiça e pelo amor (2009b, p. 65)

Nesse texto Nietzsche, subindo nos ombros de Wagner, reflete sobre a arte moderna e sobre como reconduzi-la ao seu ideal. Nietzsche desdenhava do público que procurava, na arte, apenas diversão. Seu ideal de arte, a tragédia grega, não era exatamente “um divertimento”.

Apoiando-se, justamente, no exemplo da mitologia grega, Wagner procuraria se inspirar nos mitos nascidos das tradições do povo alemão e levaria suas obras para um teatro novo, que teria de ser construído especialmente para tal: Bayreuth. Nietzsche queria que o homem moderno deixasse de ser um trabalhador “domesticado”, “dócil” e “útil” “entorpecido” pela diversão da arte moderna, e redescobrir-se livre, para reconquistar sua natureza, através da criação de sentido para sua própria existência. Sua pretensão era grande e ele já renunciava o que seria a Arte de nosso tempo.

Essa concepção de decadência da arte é uma ideia originalmente nietzschiana ou wagneriana? Foram eles que decretaram categoricamente a morte da arte? Não. Essa é uma ideia que já está presente no pensamento de Hegel. A tese do passado da arte foi publicada por Hegel em 1831, após ser apresentada em seus cursos de estética em Berlin, e entre 1828 e 1829. Segundo as ideias hegelianas, embora a arte não tivesse deixado de ser produzida e apreciada nos tempos moderno, ela deixou de ser vivida como uma atividade superior do espírito, tendo sido superada pela religião e pela filosofia. Os tempos áureos da tragédia grega pertenciam ao passado e a sociedade moderna não pode mais recuperar a essencialidade da arte na existência humana e no conhecimento do absoluto. Mesmo que concordassem em partes com Hegel, que a atividade artística na modernidade tivesse estivesse claramente desacreditada. Wagner e Nietzsche acreditavam ainda, no tempo em que foram amigos, na possibilidade de uma regeneração da arte baseada numa criação autêntica inspirada nos gregos. Em uma leitura adequada dos gregos, em uma contemplação dos gregos como eles realmente foram, ou seja, em sua caracterização com espíritos *trágicos* estaria a semente que iria gerar a arte do futuro. Para Nietzsche a arte moderna deveria ocupar uma posição de destaque na formação do homem e do Estado moderno, promovendo o desenvolvimento do homem de espírito livre e a formação de uma cultura superior.

A arte de nosso tempo, no século XXI continua sendo praticada e recriada, novas montagens das tragédias clássicas continuam sendo encenadas, e o *trágico* continua como elemento participante da vida. Entretanto o renascimento da cultura almejada, por ele não se concretizou e os interesses econômicos acabaram se sobressaindo sobre aos interesses estéticos e culturais. A arte superior não passou de um sonho, uma ilusão, de jovens românticos e o mundo banal e fútil das aparências das mercadorias destituídas de significado se impôs como uma fórmula universal nos dias atuais. A sujeição da arte ao mundo dos negócios e do comércio constituiria uma traição dos princípios defendidos pelos verdadeiros artistas, levando Nietzsche a romper com Wagner, que teria se tornado a imagem viva da decadência artística.

### 4.3.2 Wagner: o crepúsculo de um ídolo

Se em suas publicações anteriores, Wagner era louvado como o grande renovador da cultura alemã, herdeiro do espírito *trágico* da arte grega, com a publicação de *Humano, demasiado humano* Nietzsche marca uma ruptura em sua trajetória, adotando não mais uma postura romântica, mas um enfoque cientificista e um tom cético inspirado no iluminismo francês. Entre os principais amigos desse período está o filósofo Paul Rée, interlocutor no seu período de produção da obra. Nietzsche afastou-se de Wagner por causa do que considerou ser uma “ofensa mortal” imperdoável por parte do compositor. Nietzsche sentia-se ofendido pessoalmente com a conversão de Wagner ao “cristianismo” e pela traição aos ideais que o artista antes defendia. Para compreender o abalo, o espanto e a decepção de Nietzsche causado por essa conversão, segundo Iracema de Macedo (2006, p.14) precisamos entender o tipo de oposição que no início de sua atividade artística e intelectual, Wagner fazia ao cristianismo. Wagner no início de sua produção musical e de sua reflexão teórica foi um adversário convicto do cristianismo, cujos valores dominaram a civilização ocidental e levaram a decadência da cultura, depois do desaparecimento dos valores *trágicos*.

Os gregos são pensados fundamentalmente em oposição aos valores cristãos, são um modelo a ser seguido para Wagner e Nietzsche. Na luta contra os valores cristãos ele propõe a revitalização dos valores *trágicos*. A revitalização não se trata da recuperação histórica da arte trágica enquanto tal, mas de uma investigação acerca das condições em que essa arte foi gerada para que ela possa fecundar uma nova arte e uma nova cultura. Não era repetição da arte trágica, mas criação de uma nova arte, de uma arte para o futuro. A partir dos valores gregos e indo contra os valores defendidos no cristianismo seria possível enfrentar a decadência da modernidade tirando o véu que a escondia sua face oculta e seria possível criar um novo homem e a partir dele um novo mundo.

O rompimento de Nietzsche não foi só um rompimento com Wagner, mas com uma visão estética de mundo até então adotada pelo filósofo, foi um rompimento com o idealismo romântico, com uma metafísica do artista e com a estética do sublime e com tudo mais que pudesse soar como metafísico ou um outro mundo, um mundo do além. Nietzsche na sua concepção de decadência depois de romper com Wagner, permite unir os extremos, que se tocam, a decadência artística de Wagner e a decadência fisiológica dos gregos, iniciada por Sócrates. A decadência (*décadence*), um processo de degeneração que não atinge apenas o corpo, mas também a cultura e as instituições, da qual a obra de Wagner é agora vista como

protagonista. No plano estético, como a maior das expressões, encontrará na fisiologia da arte, o procedimento que a dissecará, em outras palavras, é preciso fazer uma fisiologia do ator. Contemporâneo ao projeto de transvaloração de todos os valores, o esboço de uma “fisiologia da arte” adquire um papel central nos últimos escritos de Nietzsche. Trata-se de uma perspectiva que supõe uma superação tanto da “metafísica do artista” da fase inicial, quanto da crítica ao romantismo, da chamada segunda fase partindo da discussão a respeito da pertinência e do uso do termo fisiologia.

Ao romper com sua visão metafísica da arte Nietzsche, rompe também com Wagner e Schopenhauer, e com a estética do sublime e passará a entender a arte sob um ponto de vista exclusivamente sensível, sob o ponto de vista da beleza. A estética que surgirá a partir disso será entendida como fisiológica.

## 5 A POTÊNCIA DO TRÁGICO

O trágico adquire no pensamento de Nietzsche uma inovação, ele passa a representar uma potência criativa. Enquanto em *O mundo como vontade e representação* Schopenhauer o espírito trágico conduz à resignação, para Nietzsche a presença de uma visão de mundo *trágica* na tragédia é a prova de que os gregos não foram pessimistas. Os gregos deram conta do pessimismo e o superaram com a sua arte. Ao perceber a moral mesma como sintoma de decadência Nietzsche abandona a antiga oposição otimismo versus pessimismo e passa a adota o antagonismo de dois instintos diferentes um que degenera, que se volta contra a vida, versus o outro que afirma a vida em sua mais profunda amplitude. Esses conhecimentos da maturidade são expressos no *Ecce homo* (1995, p.63) Para aprender esse doloroso ensinamento isso requer força e coragem. E Zaratustra foi aquele que veio nos ensinar a potencialidade do trágico enquanto afirmação da vida.

### 5.1 ZARATUSTRA, O ARTISTA TRÁGICO

Zaratustra é profeta que vem anunciar a morte de Deus e propor um novo modelo de existência através da vivência *trágica* da experiência da vida. A compreensão da vida como uma experiência *trágica*, não pode de maneira alguma ser entendida como algo ruim, ou com uma visão pessimista a cerca da nossa condição humana. O *trágico* não é a descida que inaugura um reino de terror, um período de trevas, de eclipse e uma queda no Nada, constitui um incentivo ao esforço criador; e, por conseguinte, uma fonte potencial de esperança. O homem conquistará para si mesmo a riqueza antes desperdiçada no conceito divino.

*Assim Falou Zaratustra* é considerado o principal escrito de Nietzsche, porque é nele que é introduzido o conceito de vontade de potência como essência da vida, e as ideias de super-homem, eterno retorno, e niilismo são expressa com vigor. As três primeiras partes de *Assim Falou Zaratustra* foram publicadas separadamente à medida que eram concluídas entre 1883-85. Em 1887 foram reeditadas em um único volume, logo após sua publicação o livro não recebeu muita atenção do público; a quarta parte só foi publicada em 1891 após o colapso de Nietzsche, que ocorreu em 3 de janeiro 1889.

Segundo Machado, Nietzsche no último período de suas reflexões, foi o primeiro filósofo que procurou pensar o conteúdo do *trágico* sem referência à forma da tragédia, grega ou moderna. Sua originalidade está em contrapor à ideia do *trágico* à ideia da razão e da moralidade, principalmente em seu livro *Assim falou Zaratustra*. Pois apresenta o personagem central superando o niilismo moral e metafísico e tornando-se um filósofo trágico, ao afirmar o *eterno retorno*. Essa questão foi desenvolvida por Machado em seu livro *Zaratustra, tragédia nietzschiana*.

Se Nietzsche parte da tragédia grega e do fenômeno do *dionisíaco* vivenciado através do *pathos* da música para falar do *trágico*, quando chega em Zaratustra, o *trágico* já está amadurecido e passa a ser pensado independentemente de sua origem grega. Zaratustra é o profeta *trágico* que vem anunciar tanto a morte do homem como nós o conhecemos, algo que pode ser entendido primeiramente como uma experiência negativa, mas que em contrapartida é algo positivo, pois o que surgirá no lugar do homem será algo melhor o além-do-homem, que é um presente para a vida. Este é um projeto que deverá ser executado pelos homens superiores. O além-do-homem é um novo tipo ideal de homem livre de diversas amarras que o mantinham domesticado como uma espécie de animal em cativeiro. E Zaratustra é um libertador generoso, que solta o “homem” tanto do cárcere das representações divinas quanto da moral de rebanho, e ao mesmo tempo que liberta o homem da dor da sua finitude, não pregando uma pós-vida, mas afirmando essa vida em toda a sua plenitude e em cada uma das suas mínimas insignificâncias lhe dá como presente maravilhoso a possibilidade de amar o vir-a-ser. O homem conquista a eternidade ao se transformar em eterna negação de si mesmo, constitui uma afirmação *trágica* da sua constante relação de amor com a vida que se cria e é consciente da sua condição. A afirmação dessa vida eternamente é a negação da possibilidade de qualquer outra vida diferente. A aceitação da condição *trágica* do homem nesse mundo, ou melhor a adoção de um *visão da trágica* da existência é como acordar do sonho infantil do mundo de faz de conta, que justificava esse sofrimento vivido aqui com a promessa da recompensa futura. A vida é uma recompensa por si só, independente da sua imperfeição. O mundo com o valor da vida, desvia os olhos para todos os lados e impede o homem de olhar para si como o maior valor existente. Esse homem que valoriza aquilo que possui alegrasse pela sua liberdade e não lamenta pelas suas impossibilidades. Tenta transformar em possível o que não era possível antes. Tudo o que é possível, é possível porque já foi feito. Tudo o que é impossível o é porque as condições no momento são inviáveis. No meio disto há aquilo que nunca foi feito, mas pode vir a ser, portanto existe como possibilidade a espera de ser concretizada. É para esse local de possibilidade que o homem do futuro está sempre olhando.

Para aquilo que passa a ser possível em um momento de acordo com o contexto, mas que antes por falta de conhecimento era negado inclusive enquanto possibilidade. Uma frase de Arthur C. Clarke reflete bem essa ideias: “A única forma de descobrir os limites do possível é aventurar-se um pouco além deles rumo ao impossível.” Fazer de si mesmo a possibilidade do impossível, tornar a sua vida a grande obra a ser desenvolvida. Não se importando que para isso seja necessário deixar de ser quem se é, produzindo a morte de si mesmo, a morte do homem como um todo, a pós-humanidade, o humano para além das suas limitações morais e tradicionais. Sem produzir um relativismo que aceita qualquer mudança pela mudança e não ver um alvo, uma meta, um ideal a ser buscado. A mudança pela mudança é só movimento cego. Ideal no sentido, não transcendental, ou platônico de algo acabado e preexistente, mas enquanto ideia que avança em direção ao futuro. De adaptação virtuosa de acordo com o que já foi aprendido com a história dos erros da humanidade, construir um aprimoramento da parte física e intelectual das questões fundamentais. Para Roberto Machado

Zaratustra é uma tragédia e Zaratustra, um herói trágico. Não evidentemente, uma tragédia no sentido preciso e exclusivo de um gênero artístico determinado, como a tragédia grega de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides. Em sua forma híbrida, polivalente, múltipla, Assim falou Zaratustra me parece um resultado de independência do trágico em relação à tragédia clássica, que ocorre no início da modernidade com Schelling, Hegel e Hölderlin, quando a questão da essência do trágico passa a não mais se ligar necessariamente a uma determinada forma de estética. (1997, p. 28)

O personagem Zaratustra nos é apresentado como um homem que aos trinta anos de idade, deixou sua terra natal. Foi para uma montanha com cavernas e lá permaneceu, sozinho, por dez anos. No final desse período; “seu coração mudou” (NIETZSCHE, 2006b, p.33). Ele decide então abandonar sua caverna, descer de sua montanha e voltar para junto dos homens. Zaratustra aparece como o proclamador de uma completa reviravolta na nossa cultura. Ele diz trazer um presente para os homens: o anúncio de que “Deus está morto! [...] O homem é algo que deve ser superado. [...] O super-homem é o sentido da Terra.” (NIETZSCHE, 2006b, p 35-36). No lugar do homem deve surgir o além-do-homem (Übermensch), ou como é tradicionalmente traduzido o super-homem. A causa de todas as mudanças começa com a morte de Deus. Se até agora foi em um mundo supra-sensível que os valores encontravam sua legitimidade. Temos que agora, pensar como eles foram colocados lá, e em como estabelecer novos valores. Ou seja, “[...] os valores instituídos até agora surgiram em algum momento e em algum lugar. E em qualquer momento e em qualquer lugar novos valores poderão ser



criados.” (MARTON, 2001, p. 71) É o que Nietzsche concebe como a transvaloração de todos os valores. A morte de Deus anuncia o fim dos fundamentos transcendentais da existência. Com ela o homem fica privado de todo o seu modelo de vida, sustentado pela religião cristã. Mesmo sendo contra ela que Nietzsche luta, a morte de Deus pode ser pensada em todas as religiões monoteístas como um sinal de crise dos valores. Todos os valores herdeiros dessa tradição entram “em cheque” nesse momento. A validade dos princípios derivados de Deus cai por terra, levando com si mais de dois mil anos de tradição.

O homem quando se viu diante de sua existência, interpretou a dor, o sofrimento como o problema mais funesto da vida. Viu nesses sentimentos um argumento contra a vida. Para que o sofrimento oculto pudesse ser abolido do mundo e negado, o homem se viu obrigado a inventar deuses e criaturas que nos olham e são testemunhas de nossa dor. “Foi com a ajuda de tais invenções que a vida conseguiu justificar a si mesma o seu ‘mal’” (NIETZSCHE, 1998, p.58). Quando surgiu o Estado e o homem se viu definitivamente encerrado no âmbito da sociedade e da paz surgiu também a “má consciência”. Os homens que viviam livres, quase como animais, seguindo seus instintos foram obrigados a reprimi-los e internalizá-los. O Estado se protegia dos instintos com os castigos, fazendo com que os instintos do homem se voltassem contra o próprio homem. Desenvolvendo o que mais tarde se chamará de “alma”. A hostilidade, a crueldade, o prazer na destruição cultivados em uma vida selvagem e sem leis se voltavam contra os possuidores de tais instintos. Para Nietzsche essa foi a transformação mais radical pela qual o homem passou, ao ser encarcerado na sociedade. Para dar sentido a todo esse drama interno foram criados os deuses: espectadores deste espetáculo, que tem como palco um astro qualquer!

“O ateísmo e uma espécie de segunda inocência são inseparáveis.” (NIETZSCHE, 1998, p.78). A não aceitação da existência de um Deus liberta o homem. Possibilitando a limpeza do “terreno” para a edificação de novos valores. “Deus é um pensamento que torna torto tudo o que é reto e faz girar tudo o que está parado.” (NIETZSCHE, 2006b, p.114). Negar a ação de uma força consciente e superior sobre a vida purifica o homem. Purifica e permite que os homens superiores sejam responsáveis pela criação dos valores. Nietzsche quer a responsabilidade e o peso de criar novos valores, ao invés de ter que tomar valores decadentes como princípios universais.

Nietzsche ao falar da morte de Deus não faz nem uma exaltação nem uma lamentação, mas uma constatação. O homem com a divisão do mundo em real e ideal passou a desvalorizar esse mundo em nome de um outro, essencial, imutável e eterno. Essa separação ou crença já vem desde os tempos de Sócrates e Platão. As coisas foram todas perdendo o seu

sentido até que a perda de sentido chegou à causa de todos os sentidos. Ao símbolo que sustentava uma montanha de significados. Com a sua “morte” desmorona o pilar da ignorância chamada de fé, e passa a haver uma crença no nada, ou fica revelada a crença no nada que sempre existiu. A relação entre a morte de Deus e o niilismo é de certa forma paradoxal. Primeiramente o niilismo parece ser uma consequência da morte de Deus. O homem fica desamparado ao perceber que está só e que a vida não tem um sentido predeterminado, uma teleologia. No entanto, segundo Nietzsche a crença em Deus já é uma desvalorização da vida, ou seja, uma forma de niilismo. Negar esta vida em favor de uma outra é uma atitude niilista, e isto nada mais é do que o princípio do cristianismo.

Platão já negava o valor dessa vida em relação ao mundo das ideias. O niilismo não parece então surgir essencialmente com a morte de Deus, mas ser por ela deflagrado. Ele já existia por traz do todo pensamento metafísico que pregava a existência de um outro mundo. O niilismo seria a perda de sentido dos valores instituídos. É importante não confundir os sintomas com as causas do niilismo. Os sintomas seriam: angústia social, degenerescência fisiológica, corrupção, pessimismo generalizado. No niilismo os mais elevados valores se desvalorizam e a pergunta “por que”, não tem resposta. Mudamos da crença nos valores morais e absolutos para a crença em nada. O niilismo possibilita a revolução conceitual na linguagem. Já que ele é uma condição que se estabelece quando as nossas experiências do mundo e o aparato conceitual que temos para descrevê-las entram em conflito. O niilismo pode aparecer em qualquer época em que aconteça uma transformação de autocompreensão, tal como o colapso dos fundamentos míticos da Grécia Antiga, por exemplo. As causas do niilismo encontram-se na história da religião e da filosofia ocidentais. Nossa compreensão desses aspectos do mundo tem sido construída com uma atitude de ressentimento com a vida. O niilismo pode então ser entendido como a tomada de consciência do homem, que percebe ter acreditado até agora no nada, sem se aperceber disto.

O niilismo é o grande “vilão” combatido por Nietzsche. Para combatê-lo é necessário aprender o eterno retorno é atitude necessária para superar o niilismo. O eterno retorno, também chamado de eterno retorno do mesmo, significa uma forma de representação do tempo cíclica de acordo com a qual tudo aquilo que ocorreu, ocorrerá repetidamente infinitas vezes. Ou seja, é a ideia de que ciclos de existência se repetem infinitamente. O niilista passivo é o ressentido, possui uma reação envenenada que se transforma em um fundamentalismo ou em uma destruição anárquica. O niilista ativo reconhece que as condições da realidade estão peremptas, portanto ele não se prende mais a estas condições e procura superar essa condição é aquele que suportaria viver sob a representação de que a

existência é um eterno retorno do mesmo. Não existe nenhum princípio, tanto para natureza como para a história ou um sentido redentor no final do movimento da história ou da natureza. A nossa civilização cristã ocidental pensa o tempo sob a forma linear em que você tem necessariamente um princípio e um fim. O eterno retorno significa pensar o tempo sem um final redentor ou um final absoluto. Nesse sentido então, viver como se tudo retornasse eternamente significa viver de acordo com uma regra para a qual cada gesto, cada ato, cada emoção, cada pensamento, tem que ser realizado de tal maneira que ele seja digno de retornar eternamente. Justificação estética da existência. Cada uma das minhas ações deve ser realizada de tal maneira que eu pudesse desejar que ela se repetisse infinitas vezes. Isso é o que significa ultrapassar o niilismo para Nietzsche, pois aquilo que retornará eternamente será algo que eu desejei como tal, não como se eu fosse apenas um joguete de forças exteriores.

Nietzsche descreve o niilismo como “um estágio patológico de transição”, que a humanidade deve experimentar e atravessar. Para Nietzsche em *Humano, demasiado humano*, § 99, todos os valores ideais passam por um processo em que começam como “mentiras”, depois se tornam “convicções” e finalmente são chamados virtudes (2000, p.74). Contudo com o niilismo esse processo interrompeu-se e a mentira não é reconhecida como mentira, é aceita como uma condição da vida. Todo homem que nega esse mundo, que despreza a vida é um pessimista. A vida é nossa única certeza, mesmo com toda sua dor e sofrimento ela deve ser aceita como o valor mais alto de todas as coisas. Toda tentativa de negá-la é desprezível e deve ser, portanto superada. A vida se expressa através dos instintos e uma recusa a esses impulsos é geradora de ressentimento. O início de toda a degradação da humanidade está na sua tentativa de negar os instintos, em achar que o homem é só razão, que as paixões devem ser dominadas. Nietzsche crítica à Sócrates fortemente em *Crepúsculo dos Ídolos* por ele ser o causador da supervalorização da razão em detrimento dos instintos. O dualismo da nossa cultura foi uma invenção de Sócrates que deu início à ruptura entre pensamento (*logos*) e natureza (*physis*).

Zaratustra então nos mostra que a morte de deus deflagra o niilismo enraizado em nossa cultura, o pessimismo subjacente a todas as eras, e possibilita o aparecimento do projeto de transvalorização de todos os valores, que tornará possível a travessia do niilismo, geradora de um novo modelo de homem aceitação da morte de Deus e deseja a superação de si mesmo, quer ser criador de si mesma, de acordo com os valores da vida. Esse novo modelo de homem criador de valores viverá uma vida trágica, aceita o sofrimento como parte integrante do processo e usa essa força originalmente vista como negativa como algo positivo para gerar a transformação de si mesmo.

A dor é também um prazer, a maldição é também uma benção, a noite é também um sol; — ide daqui, senão aprendereis: um sábio é também um louco.

Dissestes sim, algum dia, a um prazer? Ó meus amigos, então o dissestes, também, a todo o sofrimento. Todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor —

— e se quisestes, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: “Gosto de ti felicidade! Volve depressa, momento!”, então quisestes a volta de tudo!

— tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entre laçado, entrelaçado pelo amor, então, amastes o mundo —

— ó vós, seres eternos, o amais eternamente e para todo o sempre; e também vós dizeis ao sofrimento: “Passa, momento, mas volta!” Pois quer todo o prazer — eternidade!<sup>73</sup> (NIETZSCHE, 2006b, p.376)

O artista *trágico* é aquele que cria a si mesmo e entende a vida como uma experiência estética. Devemos sempre pensar, como um critério, se os nossos valores e formas de conhecimento servem de fato para intensificar a vida ou atuam para reprimi-la. Se a vida está em ascendência ou descendência, eis talvez aí um critério de “verdade” possível dentro do pensamento de Nietzsche. O humano possui a necessidade de encontrar significado para sua existência. Não consegue estar satisfeito com existir apenas, precisa fixar uma meta e um valor para a vida. Em si, a vida, a experiência *trágica* seria paralisante, Nietzsche inverte os valores e a transforma em uma força criativa. Os valores que deve buscar então devem sempre pensar a vida de forma ascendente e precisamos trabalhar para isso que ocorra, precisamos nos tornar *filósofos trágicos*.

## 5.2 O TRÁGICO COMO FORÇA CRIATIVA

O *trágico* é angústia motora a insatisfação criadora. O *trágico* passa pela experiência do sofrimento, vive essa experiência com dignidade, mas não sem resistência. O *trágico* não é sinônimo de tristeza, melancolia, apatia ou resignação. O *trágico* grita sua dor e seu grito é um grito criador. E ao mesmo tempo em que liberta permite que a dor seja sentida e não

---

73 “Schmerz ist auch eine Lust, Fluch ist auch ein Segen, Nacht ist auch eine Sonne, — geht davon oder ihr lernt: ein Weiser ist auch ein Narr.

Saget ihr jemals Ja zu Einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr Ja auch zuallem Wehe. Alle Dinge sind verkettet, verfädelt, verliebt, —

— wolltet ihr jemals Ein Mal Zwei Mal, spracht ihr jemals „du gefällst mir, Glück! Husch! Augenblick!“ so wolltet ihr Alles zurück!

— Alles von neuem, Alles ewig, Alles verkettet, verfädelt, verliebt, oh soliebtet ihr die Welt, —

— ihr Ewigen, liebt sie ewig und allezeit: und auch zum Weh sprecht ihr: vergeh, aber komm zurück! Denn alle Lust will — Ewigkeit!” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/FW-IV-341>> Acesso em: 2009.

negada. A ausência de sentido no sofrimento é o absurdo que a razão, por mais que ela queira nunca alcança. A dor nunca é buscada, ela é sentida por força do acaso, do infortúnio. O *trágico* se inquieta resiste e luta contra o que estiver lhe oprimindo, essa pulsão gera a criação.

Em *Assim Falou Zaratustra* vontade de potência (*Wille zur Macht*) e vida se identificam. Traduzida, às vezes, como vontade de poder, deve ser entendida como um poder ir além, um potencial de crescer; poder aqui é muito mais sinônimo de um ser capaz de, do que de força. Onde há vida, há vontade de ascender de se superar. A vontade de potência seria um principio ativo dentro de todas as formas de vida. Uma expressão de força, que só existe no plural; não em si, mas na relação com outras; não é algo, mas um agir sobre. É uma força de movimento de transformação. Ela só se manifesta atuando em relação a outras forças resistentes. Há então uma multiplicidade de forças que se confrontam. Todas elas buscando supremacia si mesmas, tendo como obstáculos as outras forças, todas possuidoras da mesma vontade. Quem “vence” é sempre a vontade mais forte, a que tem mais perseverança. Assim em um movimento constante uma vida surgindo à custa de outra vida, em uma guerra permanente, entre forças que tentam superar umas as outras. Negar essa guerra perpétua é não entender como a vida funciona.

A resignação é sinal de niilismo, da ausência de sentido é a característica dos últimos homens, que não tem mais capacidade de resistência alguma, aceitam tudo como acabado e previamente estabelecido. Não são de maneira nenhuma criadores de novos valores, são apenas os mantenedores dos valores decadentes, perpetuadores de uma moral corrompida, continuadores de uma tradição estéril, defensores de uma religião opressora e decadente. São uma figura pálida daquilo que o homem foi um dia e uma sombra daquilo que o homem poderia ter sido. A ausência da revolta produz essa espécie rara. Eles surgem em contraste com o tipo ideal do super-homem, são o tipo inverso, chamados de últimos homens. Os últimos homens são espíritos decadentes, que querem somente a auto-conservação, enquanto que os super-homens, os espíritos mais elevados, buscam uma vida ascendente e tem a vontade de auto-superação como princípio. Os últimos homens são a alternativa em direção a qual caminha a humanidade caso nada seja feito para mudar isso, uma geração afundada no pessimismo, onde o solo fértil das possibilidades renovadoras encontra-se estéril. Os últimos homens, mesmo com a vinda dos super-homens, nunca deixarão de existir, assim como os animais não desapareceram com o surgimento do homem. O último homem será o contraponto aos novos homens, assim como os animais servem para o homem reconhecer a si mesmo, como diferente deles e superior. Assim como está o animal para o homem, está o último homem para o super-homem. O Estado está sempre interessado na formação de

cidadãos obedientes e tem, portanto, tendência a impedir o desenvolvimento da cultura livre, tornando-a estática e estereotipada. Ao contrário disso, o Estado deveria ser apenas um meio para a realização da cultura e para fazer nascer o além-do-homem.

O eterno retorno é um conceito complicado em Nietzsche, possuindo variadas interpretações adotadas pelos comentadores. Alguns interpretam o eterno retorno como uma tese cosmológica, outros como um imperativo ético e alguns ainda o entendem como mais do isso. Enquanto tese cosmológica o eterno retorno parte do pressuposto de que o universo é formado por um número finito de forças e que o tempo é infinito. Desse modo todo o universo se repete infinitamente. Como tais pressupostos não podem ser verificados empiricamente, para serem comprovados ou refutados, nem tampouco podem ser sustentados em uma argumentação lógica, não faz sentido discutir sua validade. Interpretado como imperativo ético, o eterno retorno se aproximaria da máxima kantiana: “age de tal forma que tua ação possa se torna uma lei universal”. O eterno retorno seria um pensamento norteador, que nos levaria a refletir antes de cada ação, se gostaríamos que ela se repetisse infinitas vezes. Talvez a melhor interpretação não esteja em nenhuma dessas alternativas, mas na hipótese levantada por Scarlett Marton (2001, p. 118) de que o eterno retorno é mais do que um imperativo ético ou uma tese cosmológica, porque ele não se restringe a advertir sobre a conduta humana, nem se limita a descrever o mundo como ele é. O eterno retorno é “[...] parte constitutiva de um projeto que acaba como a primazia da subjetividade. Destronado, o homem deixa de ser um sujeito frente à realidade para tornar-se parte do mundo”. (2001, p. 118) Nessa visão o eterno retorno reata os laços do homem com o tempo e com a vida, valorizando o instante, o momento, sem que ele seja esmagado pelo peso do passado.

O próprio Nietzsche expressa o conhecimento do eterno retorno como “o mais pesado dos pesos”. Esse peso diz respeito às consequências psicológicas que o eterno retorno pode provocar em quem entra em contato com esse pensamento. Com a experiência do eterno retorno temos capacidade de dotar nossa existência pessoal de sentido e importância. Aparecendo pela primeira vez no final da *Gaia Ciência* no §341 dessa forma:

E se, um dia ou uma noite, um demônio se viesse introduzir na tua suprema solidão e te dissesse: “Esta existência, tal como a levaste e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma inspiradora sucessão[...]” Se este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; haverias de te perguntar

a propósito de tudo: “Queres isto? E querê-lo outra vez? Uma vez? Sempre? Até o infinito?”<sup>74</sup>(1983, p.208)

Ficariamos com esse pensamento alegres ou desesperados? Independente da nossa resposta, demonstramos qual é o valor que damos à vida. Em um momento ao quisermos o retorno de toda nossa vida, com toda dor e alegria, com tudo que há nela de inexpressivo e de exuberante, na mesma sequência, assumimos a responsabilidade pelo que nos tornamos. Isto é necessário para assumirmos nosso passado como um todo, porque o resultado dele é o que forma aquilo que nós somos. Mesmo todo o sofrimento que passamos é importante pelas lições que aprendemos através deles. Diante dessa possibilidade o indivíduo pode escolher se assume ou não a responsabilidade pelo que se tornou, e por quem ele quer vir a ser. O passado não pode ser mudado diante da experiência do eterno retorno, mas nossa postura em relação a ele pode, e isto define se o homem é um ressentido, que arrepende-se e recrimina-se pelo erros cometidos, ou se ele tem orgulho do que tornou-se, apesar dos pesares.

O homem deve amar a si mesmo a ponto de querer perecer. “Amas-te a ti mesmo e, por isso, te desprezas, como sabem desprezar somente os que amam.” (NIETZSCHE, 2006b, p.89) Amar a si, nesse sentido é amar tanto a si mesmo, a ponto de quer se superar. É amar estar vivo e desejar que essa vida se perpetue para sempre. Essa é a declaração de amor de Nietzsche à vida, querer que ela se repita em cada um de seus mínimos detalhes. Que nunca acabe, não! Pois faz parte dela o seu termino, amar o seu fim é também necessário. É através do ensinamento do eterno retorno que Zaratustra mostra como podemos aprender a perecer.

---

<sup>74</sup> “Das grösste Schwergewicht. — Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: ‘Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge — und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!’ — Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: ‘du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!’ Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem ‘willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?’ würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichtsmehr zu verlangen, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung?” NIETZSCHE, 2009a. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/FW-IV-341>> Acesso em: 2009.

## 6 CONCLUSÃO

Em nossa investigação procuramos mostrar, brevemente, a compreensão de Nietzsche sobre o conceito de *trágico*. Em nossa abordagem em alguns momentos nos afastamos do filósofo alemão, para que pudéssemos pelo distanciamento apreender melhor a visão do todo. O primeiro ponto fundamental a ser apontado dentro dessa reflexão se refere à origem do *trágico* a partir da tragédia grega, assunto tratado no primeiro capítulo. Antes de mostrarmos efetivamente como o *trágico* surgiu, tentamos contextualizar historicamente as condições que levaram ao aparecimento dessa manifestação cultural inigualável que é a tragédia entre os gregos. Procuramos acompanhar a evolução do pensamento de Nietzsche sobre o assunto confrontando suas ideias com alguns autores contemporâneos que escreveram sobre a antiguidade de outro ponto histórico. Para que pudéssemos compreender corretamente as ideias de Nietzsche foi necessário fazer um breve resumo do que significava a ciência da estética na Alemanha do século XIX, e entender como Goethe, Schiller, Winckelmann, entre outros autores, estabeleceram as bases dessa ciência e procuraram pensar a arte a partir da sua própria produção. Depois de apresentado o projeto dos estudiosos alemães de retornarem a cultura grega em busca de inspiração para sua produção artística, foi possível avançar na inteligência do projeto nietzschiano para compreender o que havia de original em suas ideias.

Nietzsche rompeu com um modelo de filologia clássica que era feita na sua época, e unindo a sua ciência com a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer produziu uma nova interpretação do espírito dos gregos. Na primeira fase do seu pensamento Nietzsche identificou os gregos como um povo extremamente sensível para dor e para o prazer que procurou esconder a ausência de sentido imanente na existência através da criação magnífica de um mundo ideal inspirador a ser reproduzido. Esse mundo olímpico maravilhoso escondia a verdade aterradora da vida e negava suas crueldades. Com a tragédia mesmo o terrível se transforma em uma fonte de prazer através da criação artística que atribui ao *pathos* sua fonte geradora de transformação não só no artista que produz a obra, mas no público que a assiste e participa dela ativamente cantando e se emocionando como o espetáculo que presencia. Nietzsche nomeia *apolíneo* e *dionisíaco* os dois impulsos da vontade helênica que deram origem à tragédia grega e conseqüentemente a manifestação do trágico em seu interior. *Apolíneo* como medida e beleza visual do espetáculo e *dionisíaco* como o êxtase responsável pelo arrebatamento e pela vibração musical. O homem encontra-se desamparado, ele é posto num mundo de tormentos e movido pelo fluxo de uma ânsia infinita, está abandonado ao



sofrimento. Nietzsche crê nessa primeira fase que só existe uma força salvadora: a arte. Ela é a única capaz de encontrar de forma criativa um sentido para existência que em si, não possui sentido nenhum. A própria existência é compreendida como um fenômeno estético. A música dá luz ao mito. Com a música o artista se expressa analogamente como a força do mundo. O conhecimento conceitual não permite que se entendam as forças por meio das quais a potência universal se expressa. A tragédia nasce da música.

A tragédia teve um período de intensa produtividade e durou aproximadamente um século. Os três maiores representantes dessa arte no mundo antigo Ésquilo, Sófocles e Eurípidés produziram a caracterização e a evolução do gênero. Cada um deles modificou de algum modo a produção artística daquela época e junto a isso a experiência ou compreensão do *trágico*. Comparando as diferentes posições de Nietzsche no início de sua reflexão tentamos apresentar como ele compreendeu o *trágico* nesses autores e como ele modificou sua posição à medida que aprofundava seus estudos. Comparamos também o ciclo dos Átridas para sentir aquilo que Nietzsche fala com tanta clareza que foi responsável pela decadência e por fim levou à morte da tragédia que é a perda de importância do coro. A progressiva racionalização e a tendência socrática dialética mudaram as abordagens e a música foi perdendo o espaço no palco junto com o coro. A diminuição do *pathos* e a nova proposta de problematizar questões leva a um aprofundamento da subjetividade do homem, e a perda da fé nos deuses como governantes do destino dos homens, mas também ao empobrecimento simbólico. Se o simbolismo é mais *trágico* por explicar de modo mais amplo diferentes questões, a limitação do sentido racional de algumas questões empobrece a cultura e transforma a arte em algo não a ser sentido, mas pensado.

Consideramos Aristóteles o fundador da reflexão sobre a tragédia e sua *Poética* marca de maneira inigualável todo o pensamento dos séculos seguintes sobre a tragédia. O *trágico* ainda não aparece nele como uma questão filosófica e quando Aristóteles fala que Eurípidés é o mais “trágico” dos tragediógrafos, o conceito tem o significado de infelicidade, e não pode ser entendido ainda como uma visão de mundo, ou uma caracterização existencial. A evolução do debate sobre a tragédia durante muito tempo se reduziu a uma série de comentários à *Poética* de Aristóteles. Ao longo do tempo, a tragédia sofreu uma moralização exagerada, já iniciada como os pensadores romanos, nas versões estoicas de Sêneca e como o surgimento do cristianismo essa tendência só se agrava. A tragédia é interpretada pelo seu papel pedagógico por muitos autores e na tentativa de defender essa visão inúmeros equívocos foram cometidos. Mas com o romantismo alemão autores como Goethe e Schiller começam a interpretar o trágico, de maneira mais coerente com o que foi intuído, mesmo que não tenha

sido verbalizado pelos gregos. O *trágico* nesse período passa a ganhar destaque dentro da análise da arte antiga feita por diferentes filósofos, mas ainda é entendido como uma experiência fundamentalmente negativa, da qual deveríamos nos livrar o mais breve possível. Com Nietzsche o *trágico* passou a ser entendido como impulso dionisíaco, como algo que deva ser vivido intensamente, vinculando arte e vida de maneira indissociável. A música era uma expressão metafísica da vontade associada diretamente ao aparecimento do *trágico*. Dentro da evolução do seu pensamento, a arte passou a ser entendida como um impulso fisiológico e visceral, e um novo passo foi dado em direção à compreensão do *trágico* como vontade afirmativa.

O precário conhecimento tanto da teoria musical, quanto da língua alemã impediram que uma análise adequadamente das obras de Richard Wagner fosse realizada. Suas óperas e seus grandes projetos artísticos da obra de arte total e da renovação da cultura foram uma tentativa de fazer renascer em sua época o espírito *trágico* e modificar a produção e a exposição da arte do futuro. Sucessos e fracassos na concretização desse projeto, Wagner foi um artista brilhante em seu tempo e mesmo que nem todos seus sonhos tenham se concretizado, ou que ele tenha modificado suas pretensões com a conquista da fama, sua arte é admirável. Nietzsche depois de Bayreuth abandona a ideologia wagneriana e parte como um andarilho solitário na defesa de seus próprios ideais e coloca o antigo amigo como um antípoda de sua filosofia afirmativa. Se no pensamento do jovem Nietzsche, Wagner é o herói que veio salvar a arte da sua decadência, no Nietzsche dos últimos anos Wagner virou o vilão da história que induz a uma filosofia pessimista e produz uma arte que desvaloriza a vida.

Na busca por restabelecer novos valores Nietzsche procurou trilhar seu próprio caminho e inaugurou uma filosofia *trágica* desvinculada diretamente da tragédia. Ele criou o seu personagem Zarathustra, portador de uma mensagem afirmativa que apresenta à humanidade o conhecimento do eterno retorno. Zarathustra anuncia a mudança de paradigma e pretende fundar novos ideais a serem buscados como fonte de vitalização da experiência existencial. Zarathustra vê no movimento contínuo das coisas, percebido pela observação da natureza, a vontade de potência atuando como força que permeia a tudo. Essa vontade impulsiona a tudo e procura expandir-se e se fortalece de acordo com a resistência que encontra. Essa eterna modificação, o princípio de incerteza essa eterna luta e o eterno retorno criam um novo homem, um homem *trágico*, um homem para-além-do-homem que suporta o sofrimento da vida e usa esse sofrimento como matéria-prima. O conhecimento dos prazeres pelo contraste também emerge e o homem é um livre artista que cria valores e nega a falta de sentido do mundo criando ele mesmo um sentido para seu o mundo e para si mesmo.

Dizer que o *trágico* só nasceu no pensamento de Nietzsche poderia ser uma grande injustiça com os gregos. O *trágico* nasceu nos palcos na tragédia grega e desapareceu bem antes do final do espetáculo, e sua assassina foi a cruel racionalização da arte. Mas quem deu à luz a esse conhecimento quem identificou o *trágico* quem mostrou esse conhecimento com tanta clareza para nós foi Nietzsche. Só quem viveu uma existência trágica seria capaz de gestar essa sabedoria. E só um artista seria capaz de descobri-la do véu que a escondia no passado. O artista Nietzsche foi quem pariu o trágico diante de nós. Conscientes da sua responsabilidade parental ele nos convida a adotarmos sua descoberta. Ela nos dá uma dolorosa liberdade que oportunizam que nós sejamos como ele: artistas *trágicos*. Possibilita que nós sejamos criadores de nós mesmo, e que independente de quem nós sejamos, é melhor *ser* do que *não ser*. Se a pergunta do príncipe da Dinamarca, Hamlet “Ser ou não ser?” é a questão. A resposta é *ser*, e *ser* para Nietzsche é *ser trágico*.

## REFERÊNCIAS

- ARALDI, Clademir Luís. *Nietzsche: ensaios de juventude*. Porto Alegre: Armazém digital, 2007.
- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- \_\_\_\_\_. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução de notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- \_\_\_\_\_.GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 2006. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006\\_mes/Fernando\\_Gazoni\\_A\\_Poetica\\_de\\_Aristoteles.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_mes/Fernando_Gazoni_A_Poetica_de_Aristoteles.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2009.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e alegoria*: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2005.
- CHAVES, Ernani. “Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte.”, in *Trans/Form/Ação*. São Paulo: 30(1): 51-63, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ler Nietzsche com Mazzino Montinari*. Cadernos Nietzsche 3, p. 65-76, 1997.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e música*. São Paulo/Ijuí: Discurso Editorial/Editora Ijuí, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*. Cadernos Nietzsche 3, p. 07-21, 1997. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn\\_03\\_01.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn_03_01.pdf)> Acesso em: 02 ago. 2009.
- ÉSQUILO. *Orestia*: Agamenon, Coêforas, Eumênides. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Prometeu Acorrentado*. Tradução de Mário da Gama Kury. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As Bacantes; As Fenícias*. Tradução de Mário da Gama Kury. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1993.
- GIACÓIA, Oswaldo. *O Platão de Nietzsche, o Nietzsche de Platão*. Cadernos Nietzsche, n. 3, São Paulo, 1997, p.23-36.

- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Perreira. 4ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- LOGOS, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia. ed. Verbo Lisboa/São Paulo. vol. 5, p. 262. Tragédia: M. Patrão Neves.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos gregos*, *Kriterion* 112, jul-dez 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200012&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 12 de dez. 2009.
- MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. (Textos de Erwin ROHDE, Ulrich von WILAMORWITZ-MÖLLENDORFF, Richard WAGNER) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e o renascimento do trágico*, *Kriterion* 112, jul-dez 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, Hölderlin e o trágico moderno*, in Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira (org.) *Literatura e filosofia: diálogos*, Juiz de Fora, UFJF, 2004.
- MAGALHÃES-VILHENA, Vasco de. *O problema de Sócrates: O Sócrates Histórico e o Sócrates de Platão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores Humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. 2.ed. São Paulo: Discurso Editorial/Unijuí, 2001.
- MONTINARI, Mazzino. *Ler Nietzsche: O Crepúsculo dos Ídolos*. Cadernos Nietzsche 3, p. 77-91, 1997
- NICOLA, Abbagnano. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 968

NIETZSCHE, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. 2009a. (Com base na edição *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, editada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlim / Nova York, Walter de Gruyter, 1967ff. e *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlim / Nova York, Walter de Gruyter, 1975ff., editado por Paolo D'Iorio.) Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/>> Acesso em: 2009 e 2010.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2. ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. 15. ed. Tradução: Mário Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: Um Livro para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação e tradução Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006c.

\_\_\_\_\_. *Gaia ciência*. Lisboa: Guimaraes & Cia, 1977.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009b.

PESSIN, Liane. *A potência do trágico nietzschiano na clínica psicoterápica*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica – PUC de São Paulo, SP, 2000.

ROMILLY, Jacqueline. *Fundamentos da literatura grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Unesp, 2005.

SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. v. 1. p. 270-312.

SÓFOCLES. A trilogia tebana: *Rei Édipo, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

STONE, I.F. *O julgamento de Sócrates*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

**APÊNDICE A - LISTA DAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS****ÉSQUILO (sete)**

Orestéia:

Agamêmnon

As Coéforas

As Eumênides

Os Persas

Prometeu Acorrentado

Sete contra Tebas

As Suplicantes

**SÓFOCLES (sete)**

Ájax

Antígona

Édipo em Colono

Édipo Rei

Electra

Filoctetes

As Traquínias

**EURÍPIDES (dezenove)**

Alceste

Andrômaca

As Bacantes

Electra

As Fenícias

Hécuba

Helena

Héracles furioso

Os Heraclidas

Hipólito

Íon

Ifigênia em Áulis

Ifigênia entre os Tauros

Medeia

Orestes

Resos (autenticidade contestada)

As Suplicantes

As Troianas.

O Ciclope (drama satírico).



## APÊNDICE B – CRONOLOGIA DAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS

- Cerca de 534: Primeiro concurso trágico nas Grandes Dionísias; vitória de Téspis.
- 525/524: Nascimento de Ésquilo.
- 495/496: Nascimento de Sófocles.
- 490: Vitória de Maratona.
- 480: Vitória de Salamina.
- 480: Nascimento de Eurípides.
- 472: *Os Persas* de Ésquilo
- 461: Início da influência de Péricles em Atenas.
- 469/468: Estréia de Sófocles, conquistando o primeiro prêmio com *Triptólemo*.
- 467: *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo.
- As Suplicantes* (data aproximada 463).
- Prometeu Acorrentado* (data desconhecida).
- 458: *A Orestéia* de Ésquilo (*Agamêmnon*, *As Coéforas*, *As Eumênidas*)
- 456/455: Morte de Ésquilo.
- 455: Estréia de Eurípides com *Pelíades*.
- 447: Início das construções da Acrópole.
- Ájax*, peça mais antiga de Sófocles (data desconhecida, cerca de 445).
- 442: *Antígona* de Sófocles
- 441/440 Primeira vitória de Eurípides; Sófocles é eleito estrategista.
- 438: *Alceste* de Eurípides.
- 431: *Medeia* de Eurípides
- 431: Início da Guerra do Peloponeso.
- 429: Morte de Péricles.
- 428: *Hipólito* de Eurípides.
- Os Heraclidas* de Eurípides (entre 430 e 427).
- As Traquínias* de Sófocles (data desconhecida, cerca de 427)
- Electra* de Sófocles (data aproximada 427)
- Andrômaca* de Eurípides (entre 426 e 424).
- Hécuba* de Eurípides (cerca de 424).
- As Suplicantes* de Eurípides (entre 424 e 421).
- Rei Édipo* de Sófocles (data aproximada 420).
- Hércules furioso* de Eurípides (entre 420 e 415).
- Ifigênia em Tauros* de Eurípides (entre 415 e 412).
- Íon* de Eurípides (entre 418 e 414).
- O Ciclope* de Eurípides (?).
- Resos* de Eurípides (data desconhecida)
- 415: *As Troianas* de Eurípides.
- Electra* de Eurípides (data aproximada 413)
- 412: *Helena* e *Andrômeda* de Eurípides.
- As Feníceas* (data provável 410)
- 409: *Filoctetes* de Sófocles.
- 408: *Orestes* de Eurípides.
- 405/406: Morte de Eurípides e Sófocles meses depois.
- 405: Representação póstuma de *Ifigênia em Áulis* de *As Bacantes* de Eurípides.
- 404: Fim da Guerra do Peloponeso: ruína de Atenas.
- 401: Representação póstuma de *Édipo em Colono* de Sófocles.

## APÊNDICE C – OS CICLOS DAS TRAGÉDIAS

### O CICLO TEBANO

Sófocles: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona.

Ésquilo: Os Sete contra Tebas.

Eurípides: As Fenícias, As Suplicantes.

### O CICLO FAMILIAR DOS ÁTRIDAS

Eurípides: Ifigênia em Áulis.

Ésquilo: Agamêmnon, As Coéforas.

Sófocles: Electra.

Eurípides: Electra, Orestes.

Ésquilo: As Eumênides.

Eurípides: Ifigênia entre os Tauros.

### O CICLO TROIANO

Eurípides: Reso.

Sófocles: Ájax, Filoctetes.

Eurípides: As Troianas, Hécuba, Helena, Andrômaca.

### O CICLO DE HÉRACLES

Eurípides: Hércules furioso, Alceste.

Sófocles: As Traquínias.

Eurípides: Os Heraclidas.

### TRAGÉDIAS QUE NÃO PERTENCEM A UM CICLO

Ésquilo: As Suplicantes, Os Persas, Prometeu Acorrentado.

Eurípides: As Bacantes, Medeia, Hipólito, Íon.