



Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Instituto de Filosofia Artes e Cultura - IFAC

Departamento de Filosofia - DEFIL

Curso de Filosofia

MATHEUS MOREIRA CARDOSO MACHADO

**A FILOSOFIA ESTÉTICA NO JOVEM NIETZSCHE
UMA INTRODUÇÃO A “O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”**

Ouro Preto

Agosto - 2023

MATHEUS MOREIRA CARDOSO MACHADO

**A FILOSOFIA ESTÉTICA NO JOVEM NIETZSCHE
UMA INTRODUÇÃO A “O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, como um dos requisitos para a obtenção do título de bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto

Ouro Preto

Agosto de 2023



FOLHA DE APROVAÇÃO

Matheus Moreira Cardoso Machado

A filosofia estética do jovem Nietzsche: uma introdução a O nascimento da tragédia

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia

Aprovada em 23 de agosto de 2023

Membros da banca

Doutor Olímpio José Pimenta Neto - Orientador /Universidade Federal de Ouro Preto
Doutora Imaculada Maria Guimarães Kangussu/ Universidade Federal de Ouro Preto
Doutor Romero Alves Freitas -Universidade Federal de Ouro Preto

Olímpio José Pimenta Neto, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 12/11/2023



Documento assinado eletronicamente por **Olimpio Jose Pimenta Neto, CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**, em 12/11/2023, às 22:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0623068** e o código CRC **F461BA8A**.

RESUMO

O presente estudo busca, primariamente, realizar um apanhado geral da obra inaugural do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, “*O nascimento da tragédia*”. Assim, serão trabalhados alguns tópicos essenciais à compreensão adequada da obra. Primeiramente, abordaremos o contexto histórico e os propósitos pelos quais o livro foi composto pelo autor, passando pelo movimento de crítica estética da modernidade, e destacando em qual posição Nietzsche se encontra neste movimento. Feito isso, passaremos ao conteúdo filosófico da obra, qual seja, a metafísica de artista e os principais conceitos que servem de base à sua compreensão, o apolíneo e o dionisíaco. Esses conceitos serão abordados nos diversos registros em que o próprio Nietzsche se propôs a trabalhar: o metafísico, o psicológico e o fisiológico, sempre referidos à tragédia grega, objeto central do livro. Aqui, abordaremos a natureza da tragédia, segundo a perspectiva do filósofo; os seus adversários natos, Sócrates e o espírito científico; o desenvolvimento da civilização helênica até o seu período trágico; a finalidade da tragédia: a aceitação, em tons festivos, da dor e do sofrimento inerentes à existência; e por fim, a morte da tragédia pelas mãos de Eurípides. Por último, mas não menos importante, trataremos das polêmicas em torno dessa obra; especificamente o alinhamento de Nietzsche ao projeto cultural wagneriano, acompanhado da crença de um ressurgimento do espírito trágico na nação alemã, e todos os desdobramentos decorrentes disso: a recepção da obra por parte dos colegas filólogos de Nietzsche, assim como a sua recepção pelo próprio autor anos após a sua finalização. Cumprido o objetivo da pesquisa, o leitor poderá ter uma compreensão geral da obra, facilitando o seu contato com ela.

Palavras-chave: natureza estética, tragédia, metafísica de artista, apolíneo, dionisíaco, espírito científico, espírito trágico.

ABSTRACT

The present research aims, primarily, to make an overview of the opening work of the German philosopher Friedrich Nietzsche, "*The birth of tragedy*". Therefore, in the text, it will address some core topics essential to the correct understanding of the book. First, we will address the historical context and the purposes in which the book is made by the author, going through the movement of aesthetic critique of modernity, highlighting in which position does Nietzsche finds itself in it. Concluding this task, we will pass to the philosophical content of the book, the artist's metaphysics, and the main concepts that serve as foundation for its understanding, the Apollonian and the Dionysian. Those concepts will be addressed in the several records that Nietzsche proposed to work with: the metaphysics, the psychological and the physiological. We will follow up to the study of the Greek tragedy, the main point in the book. Now, we will address the nature of the tragedy, according to the perspective of the philosopher; her born opponents, Socrates and the scientific spirit; the development of the Greek civilization until his tragic period; the purpose of the tragedy: the acceptance, in festive tones, of the pain and suffering in herents to existence; and finally, the tragedy's death by the hand of Euripides. And by last, but not less important, we will talk about the controversies involving the book; specifically Nietzsche's alignment with the wagnerian cultural project, followed by the belief of a resurgence of the tragic spirit in the German nation, and all of the developments as a result of this: the book's reception by Nietzsche's fellow philologists, as it reception by the author some years after the book is finished. Met the research objective, the reader may achieve a general understanding of the book, facilitating his contact with it.

Key words: aesthetic nature, tragedy, artist's metaphysics, Apollonian, Dionysian, scientific spirit, tragic spirit

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1. A CRÍTICA ESTÉTICA DA MODERNIDADE | 7 |
| 1.1 Johann Winckelmann e o Espelhamento no Mundo Helênico..... | 7 |
| 1.2 Schiller e Goethe: o Teatro Nacional..... | 7 |
| 1.3 A Crítica Estética de Nietzsche..... | 9 |
| 2. A METAFÍSICA DE ARTISTA | 11 |
| 2.1 Metafísica Dualista, Romantismo Alemão e Schopenhauer..... | 11 |
| 2.2 O <i>Uno primordial</i> | 13 |
| 2.3 O Apolíneo e Dionisíaco no Campo Metafísico..... | 14 |
| 2.4 O Apolíneo e Dionisíaco no Campo Psicológico..... | 17 |
| 2.5 O Sonho Apolíneo..... | 17 |
| 2.6 A Embriaguez Dionisíaca..... | 19 |
| 3. O CASO SÓCRATES | 20 |
| 3.1 A Promessa de Felicidade..... | 20 |
| 3.2 Crítica à Ciência e à Linguagem..... | 22 |
| 4. O CASO HELÊNICO | 24 |
| 4.1 A Natureza Estética dos Gregos..... | 24 |
| 4.2 Dito de Sileno e o Reinado dos Titãs..... | 24 |
| 4.3 A Beleza e o Reinado dos Deuses Olímpicos..... | 26 |
| 4.4 As Caravanas Dionisíacas..... | 28 |
| 4.5 Ditirambo: o Som Dionisíaco..... | 29 |
| 5. A TRAGÉDIA GREGA | 31 |
| 5.1 A Natureza da Tragédia Cênica Ática..... | 31 |
| 5.2 A Imagem e o Som na Tragédia..... | 33 |
| 5.3 Dioniso: o Protagonista Trágico..... | 34 |
| 5.4 O Herói Trágico..... | 35 |
| 5.5 A Consolação Metafísica..... | 35 |
| 5.6 Dor e Alegria: a Superação do Pessimismo..... | 37 |
| 6. A MORTE DO ESPÍRITO TRÁGICO | 38 |
| 6.1 Sócrates: o Antiartista..... | 38 |
| 6.2 Eurípides e o Socratismo Estético..... | 39 |
| 6.3 Recursos Narrativos Euripidianos..... | 40 |
| 6.4 A Arte Moral e a Tragédia Moderna..... | 41 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 43 |
| 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 47 |

INTRODUÇÃO

Em 2 de janeiro de 1872, o jovem Friedrich Nietzsche (1844-1900), promissor filólogo e professor atuante na universidade da Basileia, deu à luz sua primeira obra, uma criatura em forma de “centauro”¹ a qual batizou “*O nascimento da tragédia*”. Sua anatomia chocante, substanciada em ideias controversas e ousadas, defendidas confiantemente pelo autor, abalaram o mundo acadêmico e erudito à sua volta. Parte do choque diante das formulações ali expostas se deve, de maneira considerável, aos alinhamentos e inclinações ideológicos nascidos de um sentimento de decadência cultural alemã denunciado por Nietzsche. Tal sentimento, fomentado pela participação do jovem filósofo no círculo wagneriano, incitou-lhe à criação de um projeto de revolução cultural alemã, possibilitado única e exclusivamente pela via da arte, que seria capaz de retirar a cultura alemã da decadência moderna na qual se afundava, a fim de recriá-la de modo substancial, firmando as bases da identidade alemã. Segundo esses propósitos, Nietzsche defendia a necessidade de um novo mito alemão.

“Sem mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: apenas um horizonte demarcado por mitos encerra e unifica todo um movimento de cultura” (NIETZSCHE, 2020, p. 123).

Este mito não seria mais fundado em uma sensibilidade cristã, mas sim pagã, em princípios artísticos que tiveram plena expressão na tragédia ática grega, nascida, segundo ele, do espírito da música. Assim, uma nova música alemã, capaz de sustentar em si o mito trágico, parecia necessária. O artista e herói capacitado para tal missão encontrava-se no músico Richard Wagner (1813-1883), figura em que o filósofo depositou suas mais altas esperanças. Ambos esposavam a crença de que a moderna cultura alemã, infestada de erudição e teorizações, encontrava-se em tal

¹ Nietzsche refere-se à sua obra como um “centauro” em carta endereçada ao seu colega de estudos clássicos, Erwin Rohde (1845-1898), “no final de janeiro de 1870, que contém a bela e, à primeira vista, intrigante afirmação: ‘Atualmente ciência, arte e filosofia se unem em mim tão fortemente que um dia conceberei centauros’” (MACHADO, 2005, p. 17).

estado que sua natureza era meramente ornamental e prolixa, nunca chegando a se consolidar na cultura. Nietzsche buscava uma forma real de educação do povo, proposta por ele através de sua crítica estética em “*O nascimento da tragédia*”.

1. A CRÍTICA ESTÉTICA NA MODERNIDADE

1.1 Johann Winckelmann e o Espelhamento no Mundo Helênico

A necessidade de uma revolução cultural alemã tendo como premissa princípios artísticos gregos não é ideia original de Nietzsche. Este se insere em uma linhagem de críticos culturais, inaugurada ao final do século XVIII, que partia dessa mesma premissa, tendo por inspiração as ideias de Johann Winckelmann (1717-1768), historiador da arte e “iniciador de uma nova atitude diante do fenômeno artístico”. (MACHADO, 2006, p. 9)

Winckelmann inaugurou um novo movimento de crítica estética ao considerar a superioridade artística dos gregos em relação ao homem moderno. Sobre os gregos, em sua arte encontrava-se algo para além da mera representação do mundo tal como ele se mostrava ao indivíduo. Considerava ele que, na verdade, representava-se a alma das coisas, um ideal de mundo segundo um conceito universal de beleza que não se restringia à mera experiência, mas sim a um campo que a transcendia. Por isso mesmo, era de uma natureza mais elevada. “Ao expressar essa grande alma, o escultor está ultrapassando a simples representação da bela natureza, isto é, do belo corpo” (MACHADO, 2006, p. 12). O que por sua vez é indicativo de que “o artista devia sentir em si próprio a força de espírito que ele sentia em sua obra” (MACHADO, 2006, p. 12). É esta expressão da “grande alma”, diria Winckelmann, a marca evidente da serenidade e tranquilidade, qualidades definitivas do espírito helênico imprimidas em suas obras de arte. A partir delas o espírito moderno deveria se espelhar, caso desejasse dar à luz uma arte verdadeiramente digna e superior.

1.2 Schiller e Goethe: o Teatro Nacional

Nas asas desse pensamento encontrava-se Friedrich Schiller (1759-1805), que busca balancear as pretensões de poder infundável da razão universal, próprias da era moderna, com uma estética inspirada na antiguidade clássica. Assim, o

pensador “opera uma incursão no estético e pergunta se, em que tanto pese a nossa atitude reflexiva, poderíamos recuperar a conexão entre natureza e cultura” (GIMBER, 2020, p. 70) espelhando-se na “dicotomia entre os costumes selvagens, arcaicos, porém poéticos, de uma época de êxitos, e a bela natureza de um conceito civilizado e polido pela razão” (GIMBER, 2020, p. 70).

Por meio dessa união do melhor de dois mundos, entre a estética grega e a razão moderna, em uma série de cartas intituladas “*A Educação Estética do Homem*” (1795), será proposta a conjugação da liberdade humana, “que é a expressão moral da razão” (MACHADO, 2006, p 57), com sua sensibilidade estética, por meio da arte. Schiller busca estabelecer um fundamento firme ao conceito de belo por meio da reconciliação entre sensibilidade e razão. Quanto à razão, esta opera segundo abstrações realizadas através de conceitos. Essas abstrações permitiriam transcender a materialidade contingente e impositiva do fenômeno, alcançando as alturas de um conceito geral e ideal de beleza. Por ser transcendental, o conceito adquire o caráter de lei.

A arte deve estar alinhada à moral, sem abrir mão de sua sensibilidade, de modo a garantir validade universal ao belo, aproximando-a do ideal e promovendo, assim, a sua liberdade. Por essa via, Schiller busca equilibrar as faculdades do querer e do dever, reconciliando-as. Ele considera “de um lado, portanto, a natureza animal do homem e, de outro lado, a sua natureza racional” (MORITA; VACCARI, 2020, p. 283), partindo “da concepção de natureza humana no que lhe é essencial (...) de modo a promover essa natureza humana naquilo que lhe é característico” (MORITA; VACCARI, 2020, p. 288). Assim, o pensador busca unificar a sensibilidade do indivíduo à universalidade da razão. A cultura helênica, na qual está inserido um povo que conjugava “a juventude da fantasia à virilidade da razão em magnífica humanidade” (SCHILLER, 1989, p. 36), poderia ser tomada como amparo para a realização de tal tarefa. Considerava ele que para retornar ao estado de serenidade contemplativa e imperturbabilidade em meio ao mundo, fundamental entre os gregos, a arte precisava balancear a razão humana com a sua sensibilidade, corrigindo o homem dos seus eventuais desvios, fossem eles por excesso de racionalidade ou de sensibilidade.

Participando da mesma iniciativa, encontrava-se também Johann Goethe (1749-1832), cuja proposta de unificação do território alemão via cultura perpassava por “uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia”, firmando as bases para um “projeto de criação de um teatro nacional” (MACHADO, 2006,p.9).

“Essa ideia da Grécia como perfeição artística e modelo da arte moderna também pode ser encontrada na correspondência entre Goethe e Schiller, o grande documento do chamado classicismo de Weimar, quando os dois amigos estão sempre recorrendo à análise da arte grega e à teoria dos gregos para formular as leis gerais da arte, ou, mais precisamente, se esforçando para compreender as leis formais da arte da Antiguidade e adaptá-las aos conteúdos que a época moderna oferece aos escritores” (MACHADO, 2006, p. 21).

As representações teatrais, que seguiam a linha clássica de Winckelmann, traziam à luz uma personificação do grego como aquele que se encontra harmoniosa e pacificamente inserido na natureza. Ressaltam, desse modo, o aspecto de seu espírito que consideravam fundamental, que Nietzsche posteriormente batizará de espírito apolíneo. Um espírito baseado no comedimento, calma e ordenamento segundo uma perspectiva de uniformidade metafísica harmoniosa.

1.3 A Crítica Estética de Nietzsche

Nietzsche representará um grande ponto de inflexão nesta linha de críticos ao se opor à visão clássica sobre os gregos, assim como àquilo que considera ser a função da arte tendo em vista esta mesma visão.

“...a tendência de usar o teatro como instituição para a educação moral do povo, que era levado a sério na época de Schiller, já se inclui entre as inverossímeis antiguidades de uma educação ultrapassada” (NIETZSCHE, 2020, p. 122).

Em sua proposta de crítica estética, o jovem Nietzsche negará a visão de uma arte conjugada com a moral, tal como, segundo sua leitura naquele momento, foi colocada por Schiller. Ao condenar a ingênua premissa pela qual se considerava os

gregos como aqueles que se assentavam em um mundo fundado no equilíbrio harmônico entre razão e sentimento, ele insistirá “que a imagem da antiguidade proporcionada pelos clássicos alemães na tradição de Winckelmann fez-se por demais reduzida, já que lhe faltava o componente dionisíaco” (GIMBER, 2020, p. 72). Este pode ser compreendido como o componente que introduz o sentimento da dor e das contradições desarmônicas que compõem o plano de fundo da realidade. Segundo o filósofo alemão, a natureza não está fundada na harmonia e serenidade, mas sim na “anarquia amoral dos instintos” (GIMBER, 2020, p. 75). É somente acolhendo as contradições e dores essenciais do mundo que se pôde criar, na Grécia antiga, um repertório teatral digno e superior, encarnado na tragédia. Sua força dionisíaca de expressão deve ser o ponto de referência ao espírito da modernidade. Considerava Nietzsche que nada se pode aprender com os gregos pressupondo uma visão harmônica e serena de sua parte, excluindo da equação seu elemento mais essencial e obscuro: o conhecimento do desmedido, do desregrado, do impulsivo e do arrebatador. Ele não é mais visto como aquele bom homem primevo que acreditava em seu valor e dignidade intrínsecos, mas é tomado agora como aquele que tem consciência do pavor da existência. É isto o que o torna tão exemplar e forte.

“Assim, à visão clássica dos gregos estabelecida por Winckelmann, de harmonia, grandeza e serenidade, associada ao apolíneo, Nietzsche acrescenta uma Grécia bárbara e desregrada, manifesta nos cultos orgiásticos dedicados ao deus Dionísio” (ITAPARICA, 2020, p. 170)².

Somente pela reversão à visão trágica dos gregos se poderia criar uma arte realmente inovadora e capaz de promover a projetada mudança cultural germânica. Toda a tradição clássica alemã, diria Nietzsche, em sua defesa à produção de um novo repertório teatral, apenas contribuiu para a decadência cultural vigente na Alemanha. Isto porque ela retira a arte de seu campo original e lhe atribui um elemento artificial, a moralidade, privando-a, assim, de sua natureza original, puramente estética. Ela satisfaz uma “necessidade inteiramente não estética, na glorificação

² Todas as citações de André Itaparica aqui usadas podem ser encontradas no posfácio da edição de “*O nascimento da tragédia*” utilizada nesta pesquisa.

otimista do homem em si, na concepção do homem primevo como bom e artístico por natureza” (NIETZSCHE, 2020, p. 104)

A salvação da arte encontra-se, novamente, no espírito da música, único meio capaz de estimular a produção de um repertório teatral condizente com às expectativas de Nietzsche. A música da tragédia, representada pela força dionisíaca do coro, seria a chave final para compreender a verdadeira natureza helênica. Tal música, considerava Nietzsche, encontraria solo fértil na ópera wagneriana. Segundo esses propósitos, o filósofo mobiliza recursos da ciência, da arte e da filosofia a fim de sintetizar conceitualmente suas pretensões.

2. A METAFÍSICA DE ARTISTA

2.1 Metafísica Dualista, Romantismo Alemão e Schopenhauer

Assim como “os gregos (...) estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso” (NIETZSCHE, 2019, p. 6), também Nietzsche adotará tais designações para arquitetar sua metafísica de artista. Ele irá fundá-la no conceito metafísico de *Uno primordial*. Quando nos debruçamos sobre esse conceito, que se apresenta na filosofia do jovem Nietzsche como essência do mundo, é importante estabelecer algumas ressalvas.

Em primeiro lugar, deve ser lembrado que, apesar da metafísica de artista submeter-se à dualidade filosófica tradicional entre essência e aparência, ela representa um importante pensamento rebelde na história da filosofia.

“Desde cedo o pensamento de Nietzsche se reconheceu e definiu como um projeto de impugnação e supressão dos pressupostos que haviam determinado durante milênios o curso da tradição filosófica ocidental” (BENCHIMOL, 2002, p. 29).

Consolidada na história da filosofia até o momento, a metafísica dualista implantou, com raízes profundas, uma premissa que definiu a história do pensamento ocidental, qual seja, a “ideia da razão como princípio constitutivo do Ser, ou se quisermos, da identidade intrínseca entre racionalidade e realidade” (BENCHIMOL, 2002, p. 29). Isto se dá em decorrência da exigência de um universo que seja

essencialmente “caracterizado pela fixidez e imobilidade” (BENCHIMOL, 2002, p. 41). Nietzsche assume uma postura crítica em relação a essa premissa ao tecer uma metafísica que se constitui enquanto tentativa de destituição da razão de seu estatuto ontológico absoluto, assim como do seu entendimento enquanto instância fundamental e idêntica à realidade. Há algo, neste sentido, que precede a razão, sendo esta apenas um sintoma e uma “manifestação superficial” (BENCHIMOL, 2002, p. 30) desta realidade metafísica que a precede.

Em segundo lugar, seguindo suas inclinações avessas à modernidade, Nietzsche rejeita a concepção cartesiana, alinhada à física newtoniana, do universo enquanto um grande mecanismo organizado segundo princípios decifráveis pelo pensamento. Nesta lógica, por meio de manobras dialéticas e conceituais, o intelecto fia-se na “inabalável crença” de que ele, “seguindo o fio da causalidade, atinge os abismos mais profundos do ser, e de que é capaz não apenas de conhecer, mas de corrigir o ser” (NIETZSCHE, 2020, p. 84). Esta postura de suspeita para com a crença em um universo logicamente ordenado alinha Nietzsche, ao menos neste aspecto, ao Romantismo, movimento artístico e cultural que perdurou durante o século XIX. Este é baseado em uma “visão organicista do mundo como alternativa capaz de evitar o sem-sentido em que o mecanicismo newtoniano ameaçava lançar a existência humana” (BENCHIMOL, 2002, p. 33). A visão organicista, em contraposição à visão mecanicista, crê em uma “unidade do mundo como um único organismo” (BENCHIMOL, 2002, p. 32). Esta unidade apresenta-se muito mais flexível e mutável do que se dá a entender quando a tomamos como um mero mecanismo. Ela se apresenta mais imprevisível e indecifrável em todos os seus movimentos e operações³.

Em terceiro lugar, cabe destacar a influência de Arthur Schopenhauer (1788-1860) na visão metafísica do jovem Nietzsche. Schopenhauer, em *O Mundo Como Vontade e Representação* (1819), estabelece um núcleo metafísico unitário indeterminado denominado “vontade”. “Uma das propriedades da vontade (...) é a

³ Em “*Gaia Ciência*”, obra de 1882, no aforisma 109, Nietzsche irá desconsiderar a visão do universo como organismo, e continuará negando-o enquanto mecanismo. “Guardemo-nos de pensar o mundo como um ser vivo. (...) Guardemo-nos de crer também que o universo é uma máquina” (NIETZSCHE, 2012, p. 126). Percebemos o desenvolvimento do pensamento do filósofo, e o quanto “*O nascimento da tragédia*” distancia-se, em alguns aspectos, do pensamento posterior de Nietzsche, principalmente quanto às suas postulações metafísicas

unidade, identidade ou indivisibilidade” (MACHADO, 2006, p. 206). “Isto, no entanto, não impede que a vontade exista numa luta geral, em um combate contínuo, em uma guerra perpétua pela existência” (MACHADO, 2006, p. 206). Apesar de unitária, ela manifesta-se em uma multiplicidade de representações no mundo perceptível do fenômeno. O movimento percebido nas representações decorre da constante disputa dos diversos entes individuais pelo seu espaço e momento de participação na existência. Mesmo assim, os mais diversos entes, apesar de diferentes, constituem-se enquanto manifestações individuais originadas de um mesmo núcleo metafísico, que nunca pode ser caracterizado, senão pelas características individuais de suas representações, que nunca chegam a tocar de fato a essência de sua origem. Assim como Schopenhauer, também o jovem Nietzsche esboça sua metafísica enquanto unidade que se esfacela em múltiplas particularidades manifestadas em outro plano que não o relativo à essência das coisas, mas sim no plano fenomenológico.

Assim, compreendemos que a metafísica de Nietzsche é *de artista* pois funda o mundo não mais no duro solo da razão e da moralidade a ela associada, mas sim na plasticidade e flexibilidade dos movimentos estéticos e sensíveis. Filiado à tendência instaurada por Immanuel Kant (1724-1804), Nietzsche estabelece limites para o conhecimento humano, erigindo as cercas que delimitam o campo no qual os braços da ciência podem atuar.

2.2 O *Uno primordial*

Estabelecidas as devidas ressalvas, podemos agora compreender o universo como um grande organismo que, enquanto tal, empenha-se em movimentos plásticos e flexíveis. Estes movimentos são os dois impulsos estéticos da natureza aqui já apresentados como dionisíaco e apolíneo. Ambos constituem-se como dois movimentos contrários emanados da mesma unidade metafísica originária, o *Uno primordial*. Este deve ser entendido como um grande movimento unitário de vir a ser, um “vir-a-ser universal” (BENCHIMOL, 2002, p. 62), jogo artístico no qual o “deus-artista” (NIETZSCHE, 2020, p. 14) se envolve em movimentos de constante construção do mundo da aparência e dissolução desse mesmo mundo no seio unitário da realidade. Nietzsche acrescenta:

(...) de modo semelhante, Heráclito, o Obscuro, compara a força formadora do mundo a uma criança que, brincando, coloca pedras aqui e ali e constrói montes de areia para em seguida derrubá-los. (NIETZSCHE, 2020, p. 130).

Pode-se perceber, portanto, que a metafísica de artista carrega consigo uma importante “consequência heraclítica” ao concordar “que a essência total da realidade é só actividade e que para ela não há outro modo de ser” (NIETZSCHE, 2018, p. 39). Esta atividade se compõe como um constante repetir dos dois movimentos: uma “dualidade do devir” (BENCHIMOL, 2002, p. 55) caracterizada por “movimentos de geração e corrupção” (BENCHIMOL, 2002, p. 55)

2.3 O Apolíneo e Dionisíaco no Campo Metafísico

O apolíneo, ou a “tendência metafísica construtiva” (BENCHIMOL, 2002, p. 58), manifesta-se como movimento de geração do mundo da aparência. Apolo, desejoso por desenhar, afasta-se da unidade primordial ao fragmentá-la em pedaços atomizados que se isolam nos contornos das imagens. Assim, ele dá vida a todo o colorido mundo da empiria e atribui ao indivíduo “uma definição cada vez mais nítida dos próprios limites” (BENCHIMOL, 2002, p. 58). Esta ação apolínea promove o “adensamento e solidificação” manifestado nas formas determinadas do individual, “que faz surgir momentaneamente o fixo e (ainda que precariamente) estável a partir da dimensão primordial do *devir*” (BENCHIMOL, 2002, p. 89). Desse modo, Apolo age em detrimento da essência metafísica flexível e indeterminada do universo ao assumir o posto de escultor das rígidas formas que se manifestam nos entes predicáveis do fenômeno.

“A arte propriamente dita é o poder criar imagens” (NIETZSCHE, 2019, p. 21). Portanto, Apolo é, em essência, o impulso artístico da natureza, o criador de belas imagens nas quais podemos nos deleitar em sua ordem e harmonia. “É também a divindade ética da medida e dos justos limites” (MACHADO, 2006, p. 209), e atua sempre a favor da beleza. Como tal, constrói a artística ilusão da bela aparência manifestada no fenômeno. Enquanto se está no mundo das imagens, a comunicação se estabelece em termos de identidades e fronteiras entre o indivíduo e todo o mundo à sua volta. Assim, pela ilusão da beleza, percebe-se o mundo enquanto um conjunto

de entes que não se misturam entre si, mas impõem-se limites a fim de se diferenciarem.

Ao criar um mundo de medidas ilusórias precariamente ordenadas, o *Uno Primordial* se alivia “de seus tormentos e contradições internos” (BENCHIMOL, 2002, p. 56) ao momentaneamente erigir o mundo da beleza. A beleza é “uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo” (MACHADO, 2022, p. 27), a “contradição primordial oculta nas coisas” (NIETZSCHE, 2020, p. 59). Um velamento que é ainda assim necessário, pois constitui um dos movimentos inerentes à correta funcionalidade da atividade dual do “vir a ser universal”. “É que o ser verdadeiro, o ‘uno originário’ tem necessidade da bela aparência para sua libertação; uma libertação da dor pela aparência” (MACHADO, 2022, p. 28). No entanto

“Pretendendo substituir o mundo da verdade, ou a verdade do mundo, pelas belas formas, a arte apolínea deixa de lado algo de essencial; virando as costas para a realidade, dissimulando a verdade, ela desconsidera o outro instinto estético da natureza, que não pode ser esquecido: o dionisíaco” (MACHADO, 2022, p. 30)

Este, por outro lado, é aquele que inexoravelmente dissolve os entes atomizados criados pelo impulso apolíneo de volta à unidade primordial contraditória da qual se originaram. Afinal, as rígidas fronteiras impostas pela nossa percepção são, na verdade, fluídas e elásticas, pois tudo aquilo que existe enquanto fenômeno veio a ser e em breve o deixará de ser. O impulso dionisíaco é o movimento relativo àquela “unidade metafísica que reabsorve e aniquila tudo aquilo que veio a se constituir como figura e individualidade” (BENCHIMOL, 2002, p. 14). Sendo extremamente afeito a esta unidade, o impulso dionisíaco destrói os contornos do fenômeno ao afogá-los na escuridão incognoscível e indeterminada do seio do mundo. Tem como significado

“... um acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que a verdade é desmesura.” (MACHADO, 2022, p. 32)

Dioniso representa “o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si” (MACHADO, 2006, p. 214). Portanto, age não em nome da ilusão artística, mas sim em nome da verdade, revelando a marca inextinguível da natureza, seu íntimo contraditório e doloroso: “à beleza da medida se opõe a verdade da desmesura” (MACHADO, 2006, p. 214). Ele é, em suma, o promotor do inevitável movimento de corrupção das imagens que constantemente se sucedem na experiência empírica. É o “contramovimento pelo qual o Uno Primordial resiste à fragmentação da unidade originária da vida” (BENCHIMOL, 2002, p. 60). Esta não se limita às determinações contingentes da aparência.

Neste movimento de transcendência de todas as fronteiras, de superação da individuação em nome da unidade, o dionisíaco é aquele que suprime a “capacidade de autodeterminação” (BENCHIMOL, 2002, p. 58) do indivíduo ao destruí-lo. O próprio fenômeno no qual este indivíduo respira é também destruído em nome dessa verdade. Dioniso é o responsável pela restituição ao estado inexistente de “tudo aquilo que surgiu, adquiriu forma, densidade ontológica e individualidade no fluxo insubstancial do vir-a-ser” (BENCHIMOL, 2002, p. 14).

Pois bem, cumpre recapitular dois pontos neste momento. Primeiro: tudo aquilo que se observa como entidades particulares diferenciadas devém de uma mesma unidade metafísica. Segundo: esta unidade deve ser compreendida como *unidade que se movimenta*. Tanto o apolíneo como o dionisíaco compõem-se como movimentos em sentidos contrários, manifestados na “luta entre verdade e beleza” (NIETZSCHE, 2019, p. 19). E assim sucede a atividade do *Uno Primordial*, empenhado “no alegre jogo artístico de construir e destruir” (BENCHIMOL, 2002, p. 96).

“A unidade de todos os entes individuais é, em última instância, a unidade do fluxo total do vir a ser, no qual encontram-se engolfados, e que incessantemente chama à existência todas as miríades de seres para em seguida fazê-los submergir novamente no abismo do não-ser” (BENCHIMOL, 2002, p. 42).

2.4 O Apolíneo e Dionisíaco no Campo Psicológico

Neste sentido, o indivíduo, dado à luz por Apolo nos contornos da empiria, tomando consciência desta atividade incessante da natureza, aterroriza-se ao reconhecer que é apenas mais um fragmento atomizado inserido no jogo criativo do universo. Dioniso o atormenta ao fazê-lo “reconhecer que tudo o que nasce tem de estar preparado para um fim doloroso”, e assim o força “a olhar para os horrores da existência individual” (NIETZSCHE, 2020, p. 92). O indivíduo se percebe, angustiadamente, como mais um fragmento destinado a retroceder às contradições da unidade original indiferenciada pelas mãos de Dioniso, ansiosas por brincar.

No entanto, como impulso desafeito à verdade do mundo, o apolíneo, em seu poder sedativo, reconforta novamente o frágil indivíduo ao introduzi-lo em um mundo cujas belas imagens o aliviam. “Apolo quer dar descanso aos seres individuais traçando justamente fronteiras entre eles” (NIETZSCHE, 2020, p. 60). Nietzsche crê ser justamente essa ilusão da aparência, a bela imagem apolínea, que remedia e impele à existência o indivíduo petrificado pela insolubilidade dos conflitos inerentes à sua existência. Ao distraí-lo, Apolo o poupa da dor e do sentimento de absurdo que acompanham a verdade dionisíaca, encobrendo-a como um véu. Dioniso busca sempre rasgar esse véu, lembrando-o de suas verdades. Ambos erguem seus respectivos estandartes e inicia-se a disputa. Não apenas no registro metafísico e psicológico, mas também no fisiológico.

2.5 O Sonho Apolíneo

O impulso apolíneo empunha sua espada metafísica pela produção do mundo dos fenômenos. Fisiologicamente, no indivíduo, seu golpe manifesta-se na produção do simbolismo onírico, no mundo dos sonhos. Devemos, assim, ressaltar alguns paralelos entre ambos.

“À noite o ser humano se deixa enganar ao sonhar” (NIETZSCHE, 2020, p. 149). No sonho, “gozamos no entendimento imediato das figuras, todas as formas nos falam” (NIETZSCHE, 2019, p. 6). Assim como o fenômeno se caracteriza pela

produção de imagens ilusórias aprazíveis, da mesma forma se pode caracterizar o estado onírico.

“Pois o *estado apolíneo natural do sonho* (...) se [fundamenta] justamente na faculdade plástica e formadora do *contemplar* (Anschauen), como faculdade de produção de *imagem* (Bild)” (BENCHIMOL, 2002, p. 66).

Assim como no fenômeno nos deleitamos serenamente nas imagens que se sucedem, contemplando-as, também nos comportamos desse modo ao sonhar. A marca registrada tanto do fenômeno como do sonho é a *contemplação* pela produção de imagens. Mas deve-se acrescentar: a contemplação pela produção de imagens *ilusórias*.

Nesta “consciência absorta na pura contemplação” onírica (BENCHIMOL, 2002, p. 85), o indivíduo mergulha em um mundo de ilusões que em pouco afetam sua existência desperta. Ele dorme, luta com ciclopes e se encontra com belas ninfas, para depois acordar para seu trabalho semanal como se nada de espetacular houvesse ocorrido. As imagens fantasiosas ali contempladas não apresentam, em sua vida cotidiana desperta, consequências significativas: as cicatrizes de suas lutas ciclópicas não encontram marcas em seu corpo. Isto destaca a condição ilusória da natureza onírica. Da mesma forma, as imagens que sucedem no fenômeno, em sua vida cotidiana, em nada afetam a atividade essencial do *Uno Primordial*, de construção e destruição. O caráter ilusório de ambas, sonho e fenomenalidade, impede que elas exerçam qualquer modificação na verdade do mundo da qual derivam. Desse modo, aquele que sonha, assim como aquele que existe no fenômeno, contempla uma ilusão imagética que apenas parece verdadeira, mas não é. Mergulhado “em ilusões e imagens oníricas, seus olhos apenas deslizam pela superfície das coisas e (...) em nenhum lugar sua percepção conduz à verdade” (NIETZSCHE, 2020, p. 148).

Com seus harmoniosos golpes, Apolo parece conquistar seu território adornando-o com belas imagens. No entanto, Dioniso prepara seu contra-ataque.

2.6 A Embriaguez Dionisiaca

Proclamando sua verdade, ele destrói os contornos cognoscíveis do fenômeno, destronando o indivíduo de seu lugar habitual. Com seu grito estridente,

(...) as fronteiras embaralham-se bruscamente ou desaparecem, numa proximidade em que o homem se vê como que desterrado de sua existência cotidiana, de sua vida corriqueira, desprendido de si mesmo, transportado para um longínquo alhures (VERNANT, 2006, p. 75).

A “experiência de um desterro em relação ao curso normal das coisas” (VERNANT, 2006, p. 79) promove um sentimento de arrebatamento e êxtase: um estado de saída de si, paralelo ao estado fisiológico da embriaguez. Na embriaguez, no “arrebatamento do estado dionisiaco” (NIETZSCHE, 2019, p. 24), *sente-se* um completo descontrole dos limites “ao se associar à bebida narcótica e deixar correr o instinto primaveril” (SILVA; PURVES, 2021, p. 88). Agora, não nos comportamos mais como indivíduos imersos em uma vida corriqueira. Neste estado de falta de limites, sentimos também o desmedido e o enigmático que compõem a essência metafísica do mundo. Assim, afastamo-nos da ilusão da aparência, aproximando-nos da verdade desordenada.

“Agora a essência da natureza deve se exprimir: um novo mundo dos símbolos é necessário (...) [apresentado] com a máxima energia física por meio da completa simbólica corporal, por meio do gesto da dança” (NIETZSCHE, 2019, p. 40).

Uma representação fiel deste estado encontramos no culto das bacantes da Grécia Antiga, “cortejos orgiásticos das mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins” (MACHADO, 2006, p. 211), prestavam honras ao deus Dioniso, embriagando-se com vinho. Os elementos orgiástico e embriagante ressaltam a transposição das fronteiras fragmentárias, processo que é fomentado pelo ritmo musical do ditirambo dionisiaco. Em êxtase, ultrapassa-se essa realidade ordenada, lançando-se em um arrebatamento entusiástico e desmedido, sem

qualquer referência a imagens individuais, sem qualquer norte que possa guiar calma e tranquilamente o indivíduo. Neste estado, a natureza “torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único” (NIETZSCHE, 2019, p. 12)

“O culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel” (MACHADO, 2006, p. 214).

Tudo isto em nome da verdade, afirmava Nietzsche. Dioniso finca seu estandarte naquele território antes dominado pelos sonhos de Apolo. Uma grande massa carnavalesca investe contra os belos adornos ali erigidos, destruindo-os completamente em uma dança irrefreável.

“E é, em verdade, bastante débil a resistência que Apolo pode opor à intensificação do *sentir* no indivíduo tomado pelo êxtase dionisíaco, pois a força do deus dos mistérios faz com que toda imagem apareça apenas como tênue e evanescente véu da aparência, dissolvendo-a quase tão logo se apresente à consciência” (BENCHIMOL, 2002, p. 68).

Retirado do seu lugar habitual de conforto e serenidade, do confortável berço que o embala no bálsamo do fenômeno, lançado em um mundo sem imagens, o indivíduo *sente* a dor e o absurdo próprios da realidade. Retornando à consciência, “côncio da verdade que uma vez enxergou, o homem passa a ver em tudo apenas o horror ou absurdo do ser” (NIETZSCHE, 2020, p. 48)

3. O CASO SÓCRATES

3.1 A Promessa de Felicidade

Frente a este conhecimento total da realidade, estampado em sua cara pelas indóceis mãos de Dioniso, o homem individual é obrigado a colocar em xeque o valor

de sua própria existência. Agora ele se vê como apenas mais um singelo e irrelevante gesto destinado a se apagar na infinita dança do universo. Não apenas o valor de sua existência se abala, mas também o frágil edifício de seu conhecimento⁴. Afinal de contas, “o Uno-primordial é o limite absoluto de todo conhecimento” (BENCHIMOL, 2002, p. 35). A consciência pela qual se forma o saber, deleitada com a bela superfície apolínea, é incapaz, sem as forças dionisíacas, e portanto, sem se destruir, de mergulhar nas profundezas abissais de sua verdade.

A ciência, confrontada com este problema, em sua “universal capacidade terapêutica do saber” (NIETZSCHE, 2020, p. 94), conforta o ingênuo homem científico ao falsamente prometer, sob a figura de Sócrates (c. 470 a.C.-399 a.C.), “fazer a existência parecer compreensível e, portanto, justificada” (NIETZSCHE, 2020, p. 84). Nesta promessa de felicidade instaura-se a tendência científica, cujo núcleo é o pensamento racional e a expectativa de compreensão do mundo. Dela derivam tanto a metafísica dualista quanto a tendência mecanicista aqui citadas.

Sócrates, tal como figurado por Platão (428/427 a.C.- 348/347 a.C.), “em sua crença na inteligibilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e à compreensão o poder de um remédio universal e enxerga no erro o mal em si” (NIETZSCHE, 2020, p. 85). Tal erro, segundo ele, cristaliza-se na atribuição de valor à multiplicidade instável da aparência em oposição à verdade, aqui entendida como fixa e imóvel. Esta verdade se torna acessível para além de todo o devir, nas abstrações da consciência e da linguagem, segundo as exigências da razão. “Se o pensamento racional é aquele que se realiza dentro dos limites da *consciência*, deveremos reconhecê-lo como idêntico ao pensamento conceitual” (BENCHIMOL, 2002, p. 118).

“O conceito surge como resultado de um rubricar e designar, e, portanto, de um fixar”, construindo, assim, “*um mundo novo regular e estático*” (BENCHIMOL, 2002, p. 46). Segundo as pretensões científicas, é neste mundo que se encontra seu ideal de verdade. O conceito é indicado como a ferramenta linguística capaz de dissecar a realidade, revelando sua essência à consciência e tornando-a compreensível. Engessando o múltiplo mundo do fenômeno, o conceito agrupa

⁴ Nietzsche desenvolverá mais prolongadamente a questão a respeito do conhecimento e da crítica à linguagem como ferramenta de acesso a ele em “*Verdade e mentira no sentido extramoral*” (1873), texto posterior à obra aqui trabalhada. Ele também será abordado aqui, algumas páginas à frente.

acontecimentos diversos em uma mesma categoria abstrata. Assim, ele “tem de convir a inúmeros casos mais ou menos similares, que, tomados a rigor, nunca são iguais, ou seja, são claramente desiguais” (NIETZSCHE, 2020, p. 152). Endurecendo “uma massa de imagens que originalmente fluía, em tórrida corrente” (NIETZSCHE, 2020, p. 155), a ciência transpõe o mundo do fenômeno para o território da consciência e, portanto, do conceito. Desse modo, segundo sua crença, a verdade é acessada e compreendida.

O otimismo característico da tendência socrática baseia-se justamente na premissa de que a essência do mundo é acessível e compreensível quando se caminha no terreno da consciência. Baseia-se também “na premissa de que o conhecimento é um bem supremo e um valor em si mesmo” (BENCHIMOL, 2002, p. 131). Assim, agir sem consciência, somente por instinto, é reprovável. Sócrates, inaugurando o espírito científico, exige que se condene parte da realidade em favor daquilo que considera verdadeiro e, portanto, correto. Ao homem socrático a existência é justificada somente na medida em que se exclui qualquer espaço ao erro e à ilusão. A ele, resta a crença de “correção do mundo mediante o saber” (NIETZSCHE, 2020, p. 98), a partir do qual

(...) pode confinar o indivíduo num círculo bastante pequeno de problemas solucionáveis, no interior do qual diz jovialmente à vida: “Eu te quero; tu és digna de ser conhecida” (NIETZSCHE, 2020, p. 99).

3.2 Crítica à Ciência e à Linguagem

Em “*Verdade e mentira no sentido extramoral*” (1873)⁵, Nietzsche questiona: “a linguagem é a expressão adequada de todas as realidades?” (NIETZSCHE, 2020, p. 150). Logo em seguida, responde:

“Acreditamos saber algo sobre as coisas mesmas ao falar de árvores, cores, neves e flores, mas possuímos apenas metáforas das coisas, que não correspondem absolutamente às entidades originais” (NIETZSCHE, 2020, p. 151).

⁵ As citações do referido texto foram retiradas do apêndice do volume de “*O nascimento da tragédia*” usado nesta pesquisa.

A linguagem e o conceito, ao invés de apreenderem a verdade daquilo a que se referem, apenas a traduzem, abrindo mão de sua essência ao fazê-lo. O conhecimento científico e o conceito, que exigem uniformidade e ordem, são inábeis frente à natureza insolente às suas exigências. Assim, Nietzsche não pretende estabelecer os critérios da verdade (pois isto seria impossível), mas antes propor uma crítica à ciência e ao seu ideal de verdade. Vale lembrar: o plano metafísico da realidade, segundo o filósofo alemão, não é um solo firme a partir do qual as edificações do conhecimento são progressivamente construídas em fundamentos concatenados logicamente. Pelo contrário, sua superfície apolínea, na qual os entes particulares vêm a ser, descansa sobre um núcleo dionisíaco misterioso e imprevisível, que não se permite ser metrificado.

“O homem guiado por conceitos e abstrações apenas se defende da infelicidade (...), buscando estar livre de dores o quanto for possível” (NIETZSCHE, 2020, p. 161). Ao petrificar o mundo ele apenas se esconde dos enigmas não solucionáveis inerentes à sua participação na existência. Encobrindo o caótico e doloroso em uma fantasia de uniformidade, ele se protege em seus pretensos conhecimentos, organizados logicamente em sua biblioteca mental. “E ele necessita de proteção, pois há forças terríveis que constantemente o acometem e que opõem à verdade científica verdades de espécie muito diferente, com os mais diversos emblemas” (NIETZSCHE, 2020, p. 158). A tão esperada promessa científica de felicidade está agora comprometida diante desta nova verdade.

Ela é justamente a verdade dionisíaca, aqui já explicitada. Com seu signo potente, ela anuncia as dores e os sofrimentos naturais. Um mundo no qual não há espaço para a felicidade, mas apenas para o mistério obscuro e a falta de sentido na existência, em que todos estão condenados à destruição e à ignorância, sem nenhuma promessa de verdade absoluta ou conforto à vista. É nesse extremo pessimismo, dirá Nietzsche, que ousa afirmar a vida tal como ela realmente é, que germina o povo helênico. É a partir deste estado que sua natureza será plenamente desenvolvida, e somente por meio dele se alçará, posteriormente, ao venerável espírito trágico. Passemos agora, portanto, ao estudo do caso helênico, segundo a perspectiva de Nietzsche.

4. O CASO HELÊNICO

4.1 A Natureza Estética dos Gregos

“Colocar-se na escola dos gregos é aprender a lição de uma civilização trágica para a qual a experiência artística é superior ao conhecimento racional, para a qual a arte tem mais valor do que a verdade” (MACHADO, 2022, p. 9).

Segundo a consciência de um mundo cuja natureza é estética, e não racional, o povo grego irá caminhar, em sucessivos passos, rumo ao seu auge. Cada uma das etapas de seu desenvolvimento, com exceção do período trágico, será marcada pela prevalência de um dos dois instintos estéticos, o dionisíaco e o apolíneo. No palco da luta entre ambos os impulsos pelo seu lugar ao trono, o povo helênico será impelido em sua caminhada. Cada uma das vitórias das respectivas forças será manifestada na representação mitológica e cultural desse povo.

4.2 Dito de Sileno e o Reinado dos Titãs

Como já foi dito, o povo grego, “tão sensível aos estímulos, tão veemente nos desejos, tão singular na capacidade para o *sofrimento*, [...] conhecia e sentia os horrores e pavores da existência” (NIETZSCHE, 2020, p. 30). Inicialmente, portanto, nesta luta, quem prevalece é o pessimista Dioniso, com sua verdade incomoda.

“A materialidade desse pessimismo radical constitui o que Nietzsche denomina ‘sabedoria popular’, ‘filosofia do povo’ da Grécia, e ilustra pela sabedoria de Sileno, personagem lendário, companheiro de Dioniso” (MACHADO, 2022, p. 24).

Esta sabedoria se diz da seguinte forma:

“Segundo uma antiga lenda, o rei Midas perseguiu longamente o sábio *Sileno*, acompanhante de Dionísio (...). Quando ele finalmente lhe caiu nas mãos, o rei perguntou qual seria a melhor e mais desejável coisa

para o ser humano. O demônio (...) soltou estas palavras, com um riso estridente: ‘(...) A melhor coisa é inalcançável para ti: não haver nascido, não *ser*, *nada ser*. E a segunda melhor coisa, para ti, é – brevemente morrer’” (NIETZSCHE, 2020, p. 30).

Esta sabedoria popular, portanto, expressa o mais puro pessimismo. Ela acolhe a força dionisíaca, com sua completa aniquilação e destruição da individualidade. O homem, confrontado com o caótico e o enigmático, deseja não mais existir. A morte se mostra como uma possível rota de fuga à dor e ao absurdo, condições de uma vida que nada mostra de aprazível. Mergulhado no dionisíaco, ele deseja nunca ter nascido. Como isto é impossível, ele então deseja que sua vida se encerre o mais rapidamente possível. A saída do mundo é a única rota possível para se livrar de seus tormentos.

Esta consciência da perversidade e hostilidade do mundo manifesta-se, em sua mitologia, no período pré-homérico. Período das grandes forças da natureza incorporadas na figura dos titãs, que reinavam anteriormente aos harmoniosos e belos deuses olímpicos.

“... esse mundo cruel, o mundo pré-homérico, ou titânico, é que nos dá uma imagem da vida dominada pelos filhos da Noite: a Discórdia, a Velhice, a Morte..., forças primordiais personificadas da *Teogonia* de Hesíodo” (MACHADO, 2006, p. 203).

Os titãs, segundo Nietzsche, são representativos das forças desmedidas, desarmônicas e destruidoras da natureza. Um de seus exemplares é Cronos, rei dos titãs. Cronos era aquele que ingeria seus próprios filhos, aniquilando-os e garantindo assim o seu reinado, assim como o reinado das outras forças titânicas. Assim, o mundo desmedido e caótico prevalece. Isto até que um de seus filhos, Zeus, consegue escapar de suas garras, abrindo caminho para um novo mundo, o mundo dos deuses olímpicos, dominado pelas forças de embelezamento apolíneas. “A sabedoria dionisíaca precede no tempo as narrativas olímpicas assim como nestas mesmas narrativas o tempo dos titãs precede o reinado de Zeus” (BENCHIMOL, 2002, p. 37).

4.3 A Beleza e o Reinado dos Deuses Olímpicos

O grego, frente à sabedoria pessimista de Sileno, *necessitou* compor uma bela ilusão apolínea como meio de desviar seu olhar da natureza aniquiladora e dolorosa. Por meio dessa ilusão, ele manejou dar continuidade à sua existência, sem se entregar ao suicídio. De modo que agora podemos dizer:

“O grego conhecia e sentia os horrores e pavores da existência; a fim de poder viver, tinha de pôr na frente deles a radiante criação onírica que eram os seres olímpicos” (NIETZSCHE, 2020, p 30).

Por meio dela, o grego não se entregou ao pessimismo auto aniquilador de Sileno e, assim, não se extinguiu no vazio. Sua grande sensibilidade para o sofrimento era agora remediada pela bela imagem dos deuses olímpicos. A história desses deuses é representada na epopeia homérica, mais especificamente na *Ilíada* e na *Odisseia*. Eles distanciam-se dos titãs em sua natureza antropomórfica, harmônica e comedida. O selvagem mundo titânico era agora substituído pelo belo mundo olímpico, “um mundo da beleza, da calma, do gozo” (NIETZSCHE, 2019, p. 17). Diante de suas harmoniosas imagens, o grego pessimista podia agora desejar a existência; ele podia encontrar o gozo e o prazer em existir. Agora, ele é incitado à preservação de seus contornos e limites.

“A criação do indivíduo é uma consequência da criação dos deuses olímpicos”, pois “como os homens, os deuses são indivíduos” (MACHADO, 2006, p. 205). Neles, o homem consegue contemplar a si mesmo em uma imagem transfigurada de extrema perfeição. Tal perfeição cristaliza-se na natureza extremamente invejável desses deuses, qual seja, a sua imortalidade. O seu caráter imortal se compõe como uma afronta que busca superar a corrente destruidora dionisíaca, que constantemente atribui a finitude e mortalidade a todos os seus exemplares do fenômeno. Os deuses olímpicos afrontam essa corrente, colocando-se fora dela em sua imortalidade. Neste ideal de perfeição o indivíduo pode se projetar, almejando se tornar tão belo e, como tal, tão afrontoso ao seu estado original pessimista.

Tal bela idealidade de perfeição divina, na qual o indivíduo se vê transfigurado, era artisticamente representada nos feitos heroicos das epopeias homéricas. Os mitos homéricos giram em torno da figura do herói que, guiado pelos deuses, almeja conquistar uma “imortalidade simbólica” (MACHADO, 2006, p. 204) por meio de seus feitos épicos em batalha. “Ser um indivíduo heroico é superar a morte, proteger-se contra o monstruoso da morte, tornando-se vivo na memória dos homens, mesmo que se tenha de morrer em combate” (MACHADO, 2006, p. 205). Em seus feitos que se estenderão pela eternidade da humanidade, o herói se protege do aniquilamento dionisíaco. “A concepção da poesia épica como proteção só pode ser compreendida em sua singularidade quando se pensa nela como criação de uma ilusão: uma ‘ilusão artística’” (MACHADO, 2006, p. 206).

“Foi o povo apolíneo que colocou o instinto [Instinkt] superpoderoso em grilhões: ele subjuguou o mais perigoso elemento da natureza, ou as mais selvagens bestas” (MACHADO, 2006, p 211) por meio dessa ilusão. Assim, os gregos deram continuidade à sua existência, desejando ansiosamente seus belos contornos,

“... de modo que podemos agora dizer, invertendo a sabedoria de Sileno, que ‘a pior coisa, para eles, é morrer brevemente, e a segunda pior coisa, morrer simplesmente’” (NIETZSCHE, 2020, p. 30).

Nietzsche destaca que, neste sentido, os deuses gregos, contrariamente ao deus cristão, não são entidades morais. Sua existência não se presta à prescrição de regras e condutas pelas quais a vida deve ser vivida corretamente. “Evitava-se atribuir aos deuses a existência do mundo e, por conseguinte, a responsabilidade por sua criação” (NIETZSCHE, 2019, p 16). Pelo contrário, eles existem em função de divinizar o mundo, embelezando-o em todos os seus aspectos, independente se são bons ou maus. Afinal, “se os deuses olímpicos não são necessariamente bons ou verdadeiros (...), eles são belos” (MACHADO, 2022, p. 26).

4.4 As Caravanas Dionisiacas

Mas, mesmo contemplando o belo véu de ilusão estendido a sua frente, os gregos

“... tinham de reconhecer (...) que a sua inteira existência, com toda a beleza e moderação, assentava num encoberto substrato de sofrimento e conhecimento (...). O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ era, afinal, uma necessidade tão grande quanto o apolíneo” (NIETZSCHE, 2020, p. 34).

A calma e serenidade homérica logo estremeceram ao ouvir os anúncios da chegada de forças orientais inauditas. A vitória apolínea não perdurou. Caravanas dionisiacas bárbaras investiram contra essa cultura, prontas para rasgar o seu véu de aparência artística, revelando novamente uma assombrosa realidade. Estas caravanas carregavam o êxtase instintivo e entusiástico das massas orgiásticas que prestavam honras ao deus Dioniso: o culto das bacantes, aqui já mencionado. Estas forças estrangeiras vindas da Ásia divulgavam novamente “a ‘sabedoria popular’ que grita ‘infelicidade, infelicidade’ na cara da serenidade apolínea” (MACHADO, 2006, p. 211). “Todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria de Sileno” (NIETZSCHE, 2019, p. 24).

“O novo culto da religião dionisiaca punha em questão os valores mais fundamentais da Grécia” (MACHADO, 2022, p. 31). Ele revelava “outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante” (VERNANT, 2006, p. 77). Esse culto

“... não se situa ao lado da religião cívica para prolongá-la. Ele exprime o reconhecimento oficial, por parte da cidade, de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a. Instala no centro da vida pública comportamentos religiosos, que, sob forma alusiva, simbólica ou de maneira aberta, apresentam aspectos de excentricidade” (VERNANT, 2006, p. 77).

Tais excentricidades evidenciam-se nos diversos aspectos aqui já ressaltados: comportamentos selvagens, perda da identidade cívica, “frenesi sexual”, embriaguez delirante pelo vinho, dança frenética e entusiástica com o comovente acompanhamento musical do ditirambo. Neste “júbilo místico, as fronteiras da individualização desaparecem” (MACHADO, 2006, p. 213), e o homem sente-se fundido com as forças bestiais da natureza. Ele passa, portanto, a se comportar como selvagem, não mais como cidadão.

Nesta reconciliação com a natureza, “ele passa a falar como *sátiro*, como ser natural entre seres naturais” (NIETZSCHE, 2019, p. 36). “Segundo Nietzsche, o sátiro, ser natural fictício, *fingido*, era para o grego a autêntica verdade da natureza” (MACHADO, 2006, p. 226). Em sua condição tanto humana como animalesca está representada a conjugação do homem como natural. Assim, estabelece-se a unidade primordial do mundo. Sua verdade é agora expressa em novos signos e símbolos potencializados, em gestuais impulsivos próprios do som e da dança. Em sua natureza impulsiva, esses símbolos conseguem tocar mais adequadamente o núcleo do mundo, em sua verdade obscura e enigmática.

4.5 Ditirambo: o Som Dionisiáco

A excitação entusiástica promovida nos cultos dionisiacos era levada à sua máxima intensificação pela música do “coro ditirâmico de homens vestidos de sátiros e silenos” (NIETZSCHE, 2019, p. 63). “Os ditirambos são grupos de cantores fantasiados” (NIETZSCHE, 2006, p. 450). Este coro realizava o acompanhamento musical ditirâmico pelo qual aquela massa era levada a sua máxima expressão unificante.

Também no campo da arte situa-se a infundável luta entre Apolo e Dioniso. A música é a manifestação do impulso dionisiaco nesta arena de batalha. As artes plásticas, como a escultura e a poesia épica, do impulso apolíneo.

“O estado extático nos festins dionisiacos primaveris é a cidade natal da música dionisiaca e dos ditirambos” (NIETZSCHE, 2006, p. 47). Estes sons expressavam a “inteira *desmedida* da natureza” (NIETZSCHE, 2020, p. 34). Nietzsche considerava que o grego, tomado pela música dionisiaca, deixa de se comportar

como o moderado e comedido cidadão apolíneo, e passa a dançar freneticamente, lançado na caótica corrente dionisíaca.

A música se expressa não por meio de imagens, como a arte plástica, mas sim por meio de sons sucessivos. “O que caracteriza a audição é precisamente a sua *incapacidade de referir-se ao espaço*, motivo pelo qual *pode apreender apenas a sucessão*” (BENCHIMOL, 2002, p. 73). Ela refere-se, portanto, a faculdades simbólicas humanas diferentes, por exemplo, das imagens e dos conceitos. “Símbolo significa aqui uma cópia muito imperfeita, fragmentada, um sinal alusivo” (NIETZSCHE, 2019, p. 33). O som é expresso simbolicamente pelo homem segundo estímulos fluídos e sucessivos. Neste sentido, segundo Nietzsche, ele é uma simbologia da verdade do mundo que consegue expressá-la de maneira muito mais adequada do que a imagem e, principalmente, do que o conceito. Enquanto esses dois últimos traduzem-no abrindo mão de grande parte de sua essência, o som o faz diferentemente. Em sua expressão, ele se entrega ao fluxo imprevisível e caótico da verdade, simbolizando-a de maneira muito mais condizente. Dentre as capacidades simbólicas humanas, ou seja, dentre os modos humanos de se tentar *traduzir* a verdade do mundo, o som encontra-se como aquela que mais se aproxima de seu objetivo. Em seguida, a imagem, e depois o conceito.

Este afastamento se dá tanto mais se tente solidificar o mundo. A imagem representa a verdade por meio de figuras precariamente petrificadas, visto que, como já dissemos, toda imagem do fenômeno constantemente se modifica e se dilui, apesar de podermos separá-las e identificá-las. E, como também já foi dito, o conceito, ao conjugar entes diferentes em uma mesma categoria abstrata, leva ao extremo essa petrificação. “O conceito é o produto residual de um processo de abstração no qual é posto de lado tudo o que as *metáforas visuais* possuem de singular, o que diferencia cada uma delas frente a todas as outras” (BENCHIMOL, 2002, p. 78). Assim, a forma simbólica do conceito encontra-se em um degrau mais afastado da verdade em relação, por exemplo, à imagem e, principalmente, ao “poder comovedor do som” (NIETZSCHE, 2019, p. 12).

Na arte dionisíaca, portanto na música, que se presta à simbologia sonora, toca-se a verdade do mundo, assim considerava Nietzsche. Desse modo, ela consegue comover sobremaneira o indivíduo ao fazê-lo *sentir* essa verdade. “A

música (...) toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte” (NIETZSCHE, 2019, p. 66). “Na [arte] dionisíaca, a massa atinge a excitação extática: o instintivo se expressa imediatamente. Violência desmedida do *impulso* primaveril” (NIETZSCHE, 2006, p. 46). A arte apolínea, por outro lado, não tem esse poder de comoção, de êxtase. Ela apenas arrefece e acalma o indivíduo ao distraí-lo com a ilusão da beleza. Em relação ao mundo, “nada é enunciado com isso sobre a sua essência” (NIETZSCHE, 2019, p. 34).

É por meio da música dionisíaca, o ditirambo, pelo qual “se irrompia toda a embriaguez dos sentimentos superiores” (NIETZSCHE, 2006, p. 53), que o entusiasta dionisíaco destruirá o trono olímpico de Apolo. A onda oriental dionisíaca inundou o mundo apolíneo-homérico no qual o grego se encontrava calmamente. Novamente Dioniso restabelece sua vitória.

5. A TRAGÉDIA GREGA

5.1 A Natureza da Tragédia Cênica Ática

Todavia, um cessar fogo estava por vir, abrindo as comportas para um novo estágio da cultura helênica. O estágio de maior glória de seu desenvolvimento, dirá Nietzsche. Dessa “reconciliação no campo de batalha” (NIETZSCHE, 2019, p. 11) germina o espírito trágico. Dele, a tragédia cênica ática.

“A visão trágica de mundo, tal como Nietzsche a interpreta nesse momento, é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência: único modo de superar a radical oposição metafísica de valores” (MACHADO, 2022, p. 41).

Nietzsche “valoriza a arte trágica ao combater a pretensão, característica da *ciência*, de instituir uma *dicotomia total de valores entre a verdade e o erro*” (MACHADO, 2022, p. 9). A arte trágica é propriamente a forma de arte na qual a verdade dionisíaca é simbolizada através de representações apolíneas. É, portanto, o meio pelo qual a verdade se transmite via ilusão. Nesta “arte a experiência da verdade se faz indissolúvelmente ligada à beleza” (MACHADO, 2022, p. 50). Dioniso presta-se ao poder representativo de Apolo de maneira a poder *representar* sua

verdade em moldes que não aniquilam o indivíduo espectador. “A verdade é agora *simbolizada*, ela se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência” (NIETZSCHE, 2019, p. 31). Por meio de um parcial velamento da verdade, que ainda se permite entrever através da transparência desse véu, o indivíduo a experimenta a partir de imagens. No entanto, “a aparência é saboreada não mais como aparência, como no caso da arte da beleza, a epopeia, mas como símbolo, como signo da verdade” (MACHADO, 2006, p. 223). É “um modo de apresentar o que não podia ser apresentado” (MACHADO, 2006, p. 223). Enquanto na epopeia a aparência presta-se unicamente a velar por completo a verdade, na tragédia ela também a vela, mas somente até o ponto em que esta ainda pode ser entrevista sem os seus efeitos destruidores. O velamento, assim, é somente parcial.

Através da simbologia da verdade, de sua representatividade, pode-se “fazer participar da experiência dionisíaca sem que [se] seja destruído por ela”, possibilitando “como que uma experiência de embriaguez sem a perda da lucidez” (MACHADO, 2022, p. 35). A verdade, ainda assim, não é absolutamente expressa, visto que um símbolo, por natureza, nunca pode expressar totalmente aquilo a que se refere. As imagens representativas compostas

“... são um velamento da verdade, um velamento que é certamente mais transparente do que a beleza, mas que ainda é um velamento” (NIETZSCHE, 2019, p. 25).

Somente pela interposição parcial da aparência entre a verdade dionisíaca e o espectador ele poderá *sentir* essa verdade ao mesmo tempo que a *contempla*, “permitindo à emoção se descarregar em um domínio apolíneo” (MACHADO, 2022, p. 35). Por meio dessa contemplação, ele sente a verdade sem se aniquilar.

“A característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisíaco, transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível” (MACHADO, 2022, p. 34).

5.2 A Imagem e o Som na Tragédia

Mas de que maneira podemos conceber uma aparência que não vela a verdade totalmente, visto que até o momento a expusemos como uma ilusão que luta contra a verdade? Sobre que terreno a imagem pode se elevar ao ponto de não mais velar o mundo, mas, ao invés disso, expressá-lo sem abrir mão de muito de sua essência? “Quem vence o poder da aparência e o despotencializa até o símbolo? Trata-se da música” (NIETZSCHE, 2019, p. 31). É pelo excitação da música do coro ditirâmico que a imagem no drama trágico se tornará capaz de simbolizar a verdade. Ela não serve “senão para animar as figuras sem destruir os contornos” (NIETZSCHE, 2019, p. 65). A imagem que nasce do espírito da música é instigada ao ponto que se lança a outro nível que não a mera imersão na ilusão. Ela torna-se viva, e em seus movimentos dinâmicos se pode espiar a verdade.

Assim, a façanha da tragédia, de expressar apolineamente a verdade dionisíaca, só é alcançada se dispendo tanto de recursos artísticos dionisíacos quanto de recursos artísticos apolíneos. Neste caso, tanto da música dionisíaca quanto do drama cênico apolíneo. A arte trágica é o drama cênico nascido a partir da música. As encenações dramáticas da tragédia eram sempre acompanhadas de um coro musical, o ditirambo. Podemos chamar este tipo de arte, portanto, de drama musical grego. Ele nasce justamente nos festins em honra a Dioniso aqui citados.

“E aqui está o berço do drama” (NIETZSCHE, 2019, p. 55). O drama musical grego, apesar de conjugar forças apolíneas e dionisíacas, é ainda assim essencialmente dionisíaco. A música precede o drama na tragédia. Segundo Nietzsche, sem ela não podemos compreender corretamente o fenômeno artístico da tragédia antiga. É a música que atribui o elemento de *comoção* à imagem. “O encantamento é a premissa de toda arte dramática” (NIETZSCHE, 2019, p. 52). A tragédia ática inicia-se “quando o homem está fora de si e se crê transformado e encantado” (NIETZSCHE, 2019, p. 55). O núcleo essencial da tragédia tem sua origem, portanto, no arrebatamento dos estados dionisíacos promovido pelo coro ditirâmico. “O coro trágico é a imitação artística do fenômeno natural do cortejo dos servos de Dioniso” (MACHADO, 2006, p. 226). Podemos dizer, segundo Nietzsche,

“de forma inequívoca, *que a tragédia surgiu do coro trágico*, e que originalmente era apenas o coro, nada além do coro” (NIETZSCHE, 2020, p. 44).

5.3 Dioniso: o Protagonista Trágico

Em sua origem essencialmente musical, portanto, a tragédia apresenta Dioniso como seu protagonista. Com a introdução do diálogo dramático, ela torna-se “apresentação teatral do horror” e “representação apolínea da embriaguez” (MACHADO, 2006, p. 223). Dioniso “interpretava (...) o enigma e o horror do mundo, exprimindo na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza” (NIETZSCHE, 2019, p. 11). O palco cênico, orquestrado por Apolo, é, em última instância, “a moldura maravilhosa em cujo centro surge (...) a imagem de Dioniso” (NIETZSCHE, 2020, p. 51). As imagens dramáticas da encenação expressam não a harmonia e a beleza da ilusão artística, mas sim a contradição e o sofrimento da realidade. Os personagens da tragédia são apenas máscaras pelas quais se fala o deus do vinho. Em suas trajetórias de percalços e atribulações, através do “elemento apolíneo da máscara” (NIETZSCHE, 2020, p. 55), eles encenam os sofrimentos e as dores desse deus. “A tragédia é pessimista” (NIETZSCHE, 2006, p. 44) mas agora expressa seu pessimismo pelas armas de Apolo, antes voltadas exclusivamente para a produção do belo. Somente essas armas apolíneas sabem “transformar os pensamentos enojados sobre o horrível ou absurdo da existência em representações com que podemos viver” (NIETZSCHE, 2020, p. 48).

Poderíamos pensar, neste raciocínio, que somente Dioniso se beneficia neste instante. O cessar fogo foi somente um momento oportuno em que Apolo virou as costas, dando a Dioniso a ocasião para agir. Em sua peripécia ele consegue roubar as armas de seu inimigo e usá-las a favor próprio. No entanto, Dioniso não rouba-as de seu adversário. Em verdade, este às entrega àquele. Ao entregar suas armas embelezadoras, ele retira de Dioniso seu poder de aniquilação das individualidades.

“Se o dionisíaco puro é aniquilador da vida, se só a arte torna possível uma experiência dionisíaca, não pode haver o dionisíaco sem o apolíneo” (MACHADO, 2022, p. 41)

5.4 O Herói Trágico

“Segundo esse conhecimento, temos de entender a tragédia grega como o coro dionisíaco que sempre se desafoga novamente num mundo apolíneo de imagens” (NIETZSCHE, 2020, p. 52). Ou, se preferirmos: “o drama é a materialização apolínea de conhecimentos e efeitos dionisíacos e, desse modo, é separado da épica por um enorme abismo” (NIETZSCHE, 2020, p. 53). Enquanto ao herói épico apolíneo cabe a superação da verdade dionisíaca através da “imortalidade simbólica”, o herói trágico é aquele que precisa enfrentar um destino doloroso e amedrontador, destruindo-se nesse processo. No pessimismo trágico, “a existência é (...) algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato” (NIETZSCHE, 2019, p. 89). Na luta travada pelo indivíduo heroico trágico, seu fim já está traçado pelo destino. Sua participação como indivíduo na existência de nada vale frente a força devastadora do mundo dionisíaco. O seu ser enquanto indivíduo, manifestado nas máscaras apolíneas, está agora comprometido no palco musical. Seus esforços de nada valem frente a esta força que o quer aniquilar.

“Na tragédia, o destino do herói é sofrer (...) para fazer o espectador aceitar o sofrimento como integrante da vida” (MACHADO, 2022, p. 38). A tragédia ática, em sua essência dionisíaca, representa o mito em que o indivíduo heroico é aniquilado, retornando ao estado original da unidade primordial. “A necessidade da contínua supressão dos entes individuais é traduzida na inexorável aniquilação do herói trágico” (BENCHIMOL, 2002, p. 96). Logo, o herói “espelha em seu destino o destino de toda esfera da individuação” (BENCHIMOL, 2022, p. 96). Assim, a tragédia encena justamente a destruição de toda a representação fragmentada. É uma imagem que simboliza a destruição das imagens. “A tragédia representa a queda, o ocaso, o aniquilamento, a catástrofe, a derrocada do indivíduo e sua união com o ser primordial, o uno originário” (MACHADO, 2006, p. 233).

5.5 A Consolação Metafísica

Assim, por meio da arte trágica, o indivíduo pode experimentar o sentimento de unificação com o seio primordial do mundo. Por mais que esse movimento o conjugue com as contradições da realidade, processo que pode ser um tanto quanto

doloroso, ele também é acompanhado de um “consolo metafísico” (NIETZSCHE, 2020, p. 47). Um certo tipo de alegria que acompanha o entusiasmo dionisíaco.

“Se, ao apresentar a sabedoria dionisíaca através de meios apolíneos, a tragédia produz alegria com o aniquilamento do indivíduo é porque a representação trágica é capaz de fazer o próprio indivíduo experimentar temporariamente, por trás das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação, pela fusão com o ser primordial, o uno originário” (MACHADO, 2006, p. 238)

Ao restituir o indivíduo à unidade primordial por meio de representações, a tragédia consegue fazê-lo compreender o movimento total da realidade. Mas agora ele não se identifica mais com sua individualidade, mas sim com a totalidade desse movimento de construção e destruição. Contemplando esta verdade total, a sua morte não mais representa algo ruim. É apenas um movimento necessário do jogo do deus-artista: a destruição é tão necessária quanto a construção. O movimento pelo qual o indivíduo é aniquilado não apresenta “qualquer imputação moral” (NIETZSCHE, 2018, p. 47). “Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outros mundos a vida” (NIETZSCHE, 2018, p. 47). Agora seus conflitos podem ser entendidos como movimento de contrapartida necessário à continuidade da criação da vida. A dor cede espaço para que novas coisas sejam criadas, e assim sucessivamente. Agora o indivíduo compreende o seu sofrimento como necessário à manutenção do movimento eterno do jogo da realidade. Ele precisa sofrer, com a perspectiva de morte, por exemplo, para que novas vidas possam vir à luz, e assim dar continuidade ao exuberante jogo da natureza. Para Nietzsche, a finalidade da tragédia é

“A de fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo da vontade” (MACHADO, 2006, p. 237)

5.6 Dor e Alegria: a Superação do Pessimismo

Segundo Nietzsche, somente em um povo com tamanha sensibilidade para o sofrimento, como o povo helênico, poderia criar uma arte na qual dor é transfigurada em prazer. Por meio da consolação metafísica, “o homem dionisíaco é capaz de dizer sim à vida em sua totalidade, apesar de todo o sofrimento e absurdo inerentes às existências individuais” (BENCHIMOL, 2002, p. 95). Ao contrário da arte apolínea, que nega a realidade em nome de uma bela ilusão, a arte dionisíaca trágica afirma esta realidade, em todo o seu sofrimento e absurdo. Mas, ao invés de resignar-se diante desta afirmação assombrosa, como os seguidores de Sileno, ela transforma isto mesmo que é afirmado em imagens passíveis de contemplação, dando assim continuidade à existência. A dor e o sofrimento podem agora ser experimentados sem que o indivíduo recaia na aniquilação própria. Pelo contrário, agora suas dores são experimentadas em um estado de alegria e divertimento. Comovido pela música, o indivíduo pode agora se sentir como o todo do mundo, não mais como um ser atomizado destinado a sofrer. Assim, na medida em que se identifica com o todo, o indivíduo pode agora desejar seu destino.

Dioniso representa não apenas o asco pela existência, mas também a sua celebração, até mesmo no que ela tem de mais asqueroso. “Os gregos superaram o pessimismo” (BENCHIMOL, 2002, p. 99). Não por meio de sua negação, aderindo a um ingênuo otimismo. Eles o superaram justamente ao afirmá-lo. Para superar algo, indo além daquilo que se deseja superar, é antes necessário atravessá-lo. Tal ideia manifesta-se também nos cultos ao deus do vinho.

“Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, é certo, mas também felicidade do vinho, da festa, do teatro, prazeres do amor, exaltação da vida no que ela comporta de impetuoso e de imprevisto” (VERNANT, 2006, p. 80)

6. A MORTE DO ESPÍRITO TRÁGICO

6.1 Sócrates: o Antiartista

Como já afirmamos, a tragédia coloca-se contra a ciência ao conjugar verdade e mentira, ao transpor para o mundo da ilusão apolínea a verdade dionisíaca. A ciência, em sua busca pela verdade, repudia o erro e pretende afastar-se dele o mais completamente possível. À sua luz, conjugar verdade e mentira é condenável por si mesmo. Ambas devem ser conscientemente separadas. Como tendência contrária à tragédia, será pelas mãos da ciência que esta forma de arte encontrará seu fim. É na figura de Sócrates, como já indicamos, que se materializa esta tendência.

Sócrates inaugurou um novo período no desenvolvimento helênico. Um período bastante singular. A partir de agora, não mais os impulsos e instintos estéticos orientarão a caminhada desse povo. Agora, seu império será fundado nos duros solos da racionalidade. A inconsciência dos impulsos será substituída pela consciência do pensamento. A naturalidade artística cederá lugar à inaturalidade da lógica. Não mais o mundo deverá se tornar belo; ele deverá se tornar *correto*. A máxima socrática que resume o espírito da ciência é: “tudo deve ser consciente para ser bom” (NIETZSCHE, 2020, p. 74).

“O socratismo despreza o instinto e, com isso, a arte” (NIETZSCHE, 2019, p. 83). Como vimos até agora, a arte nasce de impulsos naturais. Como impulsos, não podemos realocá-la no plano da consciência. O artista, segundo Nietzsche, é propriamente aquele que produz *inspiradamente*, e não segundo escolhas pré-planejadas como no “jogo de xadrez” (NIETZSCHE, 2019, p. 62). “No drama musical antigo não havia nada que se precisasse calcular” (NIETZSCHE, 2019, p. 62). No entanto, Sócrates queria estender sua influência para todos os campos da existência. Eurípides (c. 480 a.C.-406 a.C.) será seu soldado responsável pelo domínio científico no território da arte, segundo Nietzsche. “Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostrou em todas as formas de vida” (NIETZSCHE, 2006, p. 91)

6.2 Eurípides e o Socratismo Estético

É conduzido pelas palavras de Sócrates que o poeta trágico Eurípides consumou o fim da tragédia ática. “A tragédia grega teve um fim diferente dos gêneros artísticos mais velhos, seus irmãos; ela morreu de suicídio” (NIETZSCHE, 2002, p. 64). Eurípides, marionete no campo da arte controlada pelas mãos socráticas, inaugura aquilo que Nietzsche denomina “socratismo estético” (NIETZSCHE, 2020, p. 74). “*Tudo deve ser consciente para que seja bom*, diz a máxima de Sócrates; *tudo deve ser consciente para que seja belo*, o socratismo estético de Eurípides” (BENCHIMOL, 2002, p. 118). “Pela primeira vez, o poeta se subordina ao pensador racional, ao pensador consciente” (MACHADO, 2022, p. 44). Com o socratismo estético ocorre “a subordinação da beleza à razão” (MACHADO, 2022, p. 46).

Agora, acusa Nietzsche, o drama musical deixa de comover o espectador ao ponto do arrebatamento, com sua conseqüente saída do estado cotidiano e corriqueiro. Ao contrário, ele almeja introduzir o elemento de compreensibilidade no drama. Desse modo, “o entendimento era a raiz de toda fruição e criação” (NIETZSCHE, 2019, p. 69). Assim, o espectador pode manejar e compreender o mito ali representado pois via a si próprio em cena, em correspondência à sua vida comum. “Eurípides colocou o espectador no palco, a fim de verdadeiramente capacitá-lo a julgar o drama pela primeira vez” (NIETZSCHE, 2020, p. 67). Assim, “as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência” (NIETZSCHE, 2019, p. 73). O espectador passa a julgar o drama pois se reconhece enquanto indivíduo na figura dramática ali representada. “No essencial, o espectador via e ouvia, sobre o palco euripídiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica” (NIETZSCHE, 2019, p. 73). Como ele já viveu, em sua vida comum, aquilo ali encenado, ele sente-se capaz de realizar um julgamento.

Ao assumir esta postura julgadora o espectador coloca-se em uma posição de frieza e exterioridade em relação à obra: na posição da consciência. “A consciência se conduz de maneira crítica e dissuasiva” (NIETZSCHE, 2020, p. 77). Assim, considera Nietzsche, o espectador perde a oportunidade de se conjugar àquilo que está sendo representado, não mais se comovendo e arrebatando diante da imagem, mas apenas a compreendendo. Isto decorre da retirada da centralidade da música da

tragédia. A introdução do pensamento racional “expulsa da tragédia a *música*; ou seja, destrói a essência da tragédia” (NIETZSCHE, 2020, p. 81)

Dioniso é, assim, retirado de seu protagonismo. As máscaras ali representadas não falam mais através dele. A forma individual e a consciência que a acompanha são preservados no socratismo estético. No entanto, tampouco permanece Apolo. Por mais que a individualidade seja mantida no socratismo estético, ela não se refere a uma vitória apolínea. Esta individualidade diz respeito não mais aos naturais contornos artísticos do indivíduo – lembremo-nos, a arte está comprometida neste momento. Antes, diz respeito à primazia da artificialidade da consciência e à sua necessidade de preservar a si mesma de maneira a compreender os enigmas. É uma disposição em relação ao mundo completamente diferente da disposição apolínea, portanto. Eurípides opta por alguns recursos narrativos inéditos que coadunam com esta disposição. Traremos aqui dois exemplos, citados por Nietzsche.

6.3 Recursos Narrativos Euripidianos

Primeiramente, o prólogo. “O *prólogo* euripidiano nos serve como exemplo da produtividade desse método racionalista” (NIETZSCHE, 2020, p. 72). Ele tem por função situar o espectador, colocando-o, desde o início, em uma posição na qual ele pode se considerar seguro na medida em que já conhece por completo os acontecimentos aos quais será lançado no drama. Ao “remover qualquer dúvida sobre a realidade do mito” (NIETZSCHE, 2020, p. 72), Eurípides age a favor da “caprichosa e imperdoável renúncia ao efeito de tensão” (NIETZSCHE, 2020, p. 72). Ao ter apresentado para si, na introdução, o direcionamento que o drama tomará dali para frente, o espectador não precisa mais se atentar para a possibilidade de se emocionar com qualquer imprevisto. Agora, ele pode se deleitar, antecipadamente, na consciência total do rumo tomado pelo mito. Logo,

“O efeito da tragédia não residia jamais na tensão épica, na atraente incerteza quanto ao que ocorreria no momento e depois, e sim nas grandes cenas retóricas e líricas, em que a paixão e a dialética do protagonista se avolumavam numa ampla e poderosa corrente” (NIETZSCHE, 2020, p. 73)

Com os mesmos intuitos, Eurípides se prestará ao seu segundo recurso narrativo ao final das tragédias, “para assegurar perante o público o futuro de seus heróis; tal é a função do famigerado *deus ex machina*” (NIETZSCHE, 2020, p. 73). O *deus ex machina* euripídiano é a técnica narrativa na qual, ao final da história, alguma figura divina vinda do céu aparecia como forma de dar uma resolução ao conflito colocado. Assim, a história é finalizada e o espectador pode sair com o sereno sentimento de que os conflitos ali encenados tiveram um fim propício. O herói, ao qual tanto se identificava, estava assegurado em seu destino, e um sentimento de felicidade prevalecia, tanto pela sua vitória quanto pela derrota dos inimigos. “Por fim, o *deus ex machina* de Eurípides tornou-se um meio seguro para distribuir felicidade e infelicidade às ações segundo o mérito” (NIETZSCHE, 2006, p. 93).

“... o herói, depois de ser suficientemente martirizado pelo destino, ganhava a merecida recompensa num belo casamento, ou em homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador que, após ser muito maltratado e se ver coberto de feridas, recebia eventualmente a liberdade. O *deus ex machina* tomou o lugar do consolo metafísico’ (NIETZSCHE, 2020, p. 97)

6.4 A Arte Moral e a Tragédia Moderna

Podemos compreender como, a partir de Eurípides, a tragédia foi progressivamente perdendo sua natureza pessimista, tornando-se, assim como a ciência, otimista. Isto por conta da introdução da racionalidade, ou se preferirmos, da dialética, em sua composição.

“A dialética (...) é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto” (NIETZSCHE, 2019, p. 89)

Assim, a tragédia, mergulhada no mundo científico, dirigiu-se à sua morte. Eurípides foi o último grande poeta trágico que chegou até nós. “A influência de Sócrates se estendeu por toda a posteridade até este momento” (NIETZSCHE, 2020,

p. 82). A arte, a partir de então, foi abordada não mais segundo uma disposição estética, mas sim segundo uma disposição crítica. Perdendo cada vez mais seu aspecto dionisíaco, e portanto musical, ela agora é tomada segundo tendências científicas. Ou seja, segundo uma tendência de correção do mundo, e, portanto, segundo uma tendência moral.

Isto se evidencia, diz Nietzsche, no gigante abismo que separa a tragédia antiga da moderna. Enquanto a tragédia dionisíaca propunha uma afirmação da vida, acolhendo com alegria toda a dor e sofrimento constitutivos desta, a tragédia moderna insere-se em uma tendência moralizante ao condenar o erro, a dor e o sofrimento.

“... a encenação de uma tragédia [moderna] assemelha-se a um tribunal de júri: o espectador é exortado a aceitar a punição que o poeta sugere ao transgressor, a aplaudir a sua súplica” (NIETZSCHE, 2006, p. 39)

Nesta lógica, “toda infelicidade é punição” (NIETZSCHE, 2006, p. 37), não mais algo que deve ser afirmado enquanto constitutivo da vida. “Este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral” (NIETZSCHE, 2006, p. 37). A centralidade aqui está não na beleza em se afirmar a vida, mas na justiça. Àquele que comete atos profanos deve haver uma punição correspondente. Assim, percebemos o quanto a tragédia moderna está alinhada à crítica estética de Schiller aqui apresentada. O verdadeiro espírito trágico não se sente confortável em um mundo moralizado.

“... é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos” (NIETZSCHE, 2019, p. 92)

A crítica estética iniciada por Winckelmann, em sua tentativa de espelhamento da arte grega, falhou miseravelmente, apontava Nietzsche. Ao se inspirar na tendência moralizante socrática ela perde de vista a verdadeira natureza estética da tragédia grega, cujo centro motor é a música. Nietzsche critica a “abordagem da

estética tradicional, que considera a tragédia grega apenas como composição dramaturgicamente literária” (BENCHIMOL, 2002, p. 136). Ao ignorá-la em sua composição musical, em seu teor dionisíaco, considerando apenas sua composição literária, portanto apolínea, o esteta moderno ignora sua essência. É por este motivo que a tragédia moderna jamais poderá alcançar o mesmo poder de comoção do que a tragédia antiga.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A questão que aqui nos interessa é se o poder cuja ação contrária fez malograr a tragédia sempre terá força bastante para impedir o redespertar da tragédia e da visão de mundo trágica” (NIETZSCHE, 2020, p. 94). O espírito trágico permitiria a criação do forte mito germânico que realizaria a unificação da nação. Tal façanha só poderia ser realizada suprimindo o espírito antiartístico da ciência em nome da forma de arte que deu origem à tragédia antiga: a música.

A supressão da ciência se dará primariamente pela demonstração de seus limites. A promessa de felicidade científica estará comprometida assim que se demonstrar que a ciência é incapaz de dissecar totalmente a realidade, jogando luz a cada esquina da existência. No espírito alemão, foi o impulso manifestado primeiramente em Kant que iniciou esta tarefa.

“A bravura e a sabedoria enormes de *Kant* (...) conseguiram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, o qual é o substrato de nossa cultura” (NIETZSCHE, 2020, p. 100)

Ao discernir coisa-em-si e fenômeno na realidade, Kant estipulou um plano metafísico das coisas em si mesmas. Ou seja, das coisas não mais inseridas em uma relação sujeito-objeto, não mais conhecidas *segundo* as faculdades daquele que conhece. Mas das coisas enquanto elas mesmas. Para Kant, esse plano metafísico pode ser apenas pensado, mas *nunca* conhecido. Assim, ele estabeleceu as fronteiras que devem ser respeitadas pela ciência; fronteiras que ela nunca pode ultrapassar.

Do outro lado, na arte, o responsável pela potencialização da música ao seu plano dionisíaco no espírito alemão seria a “ampla órbita solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (NIETZSCHE, 2020, p. 108), lembrando que ao último é dedicado “*O nascimento da tragédia*”. No drama musical wagneriano Nietzsche considerava ver o ressurgimento do espírito trágico e o “renascimento de mitos germânicos, que (...) conservam o ‘espírito alemão intato em sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca’” (MACHADO, 2005, p. 11).

Ao final das contas, o tom wagneriano de “*O nascimento da tragédia*” envolverá o livro em diversas polêmicas à época de seu lançamento. Nietzsche será acusado não apenas de anticientificismo, mas também de subordinação religiosa ao seu profeta Wagner. Recusando o rigor da filologia, diriam seus detratores, ele estaria desrespeitando a metodologia própria desta área em nome de um projeto cultural. Dois pontos serão centrais na contestação ao livro: “primeiro, a crítica da ciência em nome da arte; segundo, a subordinação da filologia à filosofia” (MACHADO, 2005, p. 34).

A crítica da ciência em nome da arte já ficou aqui bastante clara. A acusação da subordinação da filologia à filosofia, segundo os detratores de Nietzsche, resume-se no apoio dado a “dogmas metafísicos”⁶ como ponto de sustentação à sua pesquisa. A filologia clássica constitui-se como uma atividade científica pautada na leitura e interpretação de textos antigos a fim de constituir um conhecimento exato sobre as mais diversas culturas, sempre recorrendo às evidências textuais que amparam empiricamente suas afirmações. Jamais se deveria, consideravam os críticos de Nietzsche, recorrer a postulações especulativas próprias da área de estudo da metafísica na atividade filológica.

Neste sentido, pode-se compreender o estranhamento por parte dos filólogos, companheiros de pesquisa de Nietzsche na Basileia, ao depararem-se com termos metafísicos que compunham o trabalho ali proposto. Não há qualquer registro documental, essencial para a atividade filológica, que poderia dar sustentação a alguns termos abstratos que se veem na metafísica de artista, por exemplo, o *Uno*

⁶ Tal acusação encontra-se em uma réplica redigida por Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (1848-1931), doutor em filologia”. Esta ampla documentação a este respeito pode ser encontrada, traduzida por Pedro Sussekind, no livro “Nietzsche e a polêmica sobre *O nascimento da tragédia*”, indicado nas referências.

primordial. Desviando-se do método tradicional da pesquisa filológica clássica, Nietzsche seria alvo de grandes críticas.

No entanto, seria também incorreto afirmar que ele simplesmente abandonou a filologia em seu projeto. Ao conjugar arte, filosofia e ciência (leia-se neste último caso “filologia”), ele buscou compor uma nova forma do fazer filológico, algo “não apenas como um exercício erudito”, de restituição das fontes a fim de constituir um saber histórico dos fatos, “mas como forma de intervenção no presente” (ITAPARICA, 2020, p. 170). Ademais, muito da filologia deve a Nietzsche algumas de suas novas descobertas, como a origem da tragédia grega no coro. O livro aqui estudado, “apesar de não seguir os padrões acadêmicos e de cometer erros factuais, (...) acabou por influir sensivelmente nos estudos sobre a Grécia antiga” (ITAPARICA, 2020, p. 164).

Não apenas de seus companheiros Nietzsche recebeu críticas, mas também de si próprio, quando já se encontrava em outra fase de seu pensamento intelectual. Dezesseis anos após a publicação do livro, em 1886, ele escreveu um “*Ensaio de Autocrítica*” à sua obra, caracterizando-a como “um trabalho de principiante em todo mau sentido da palavra” (NIETZSCHE, 2020, p. 11). Nele, o autor lamenta-se de ter se limitado a um linguajar schopenhaueriano e kantiano, não se permitindo uma fala mais autêntica e livre. Não apenas isso, mas também lamenta sua coadunação às causas wagnerianas, poluindo suas pesquisas sobre a antiguidade com pretensões que iam além da questão helênica. Em suas próprias palavras: “*estraguei o grandioso problema grego, tal como ele se me havia mostrado, com a intromissão das coisas mais modernas!*” (NIETZSCHE, 2020, p. 16)

Mas, em última instância, não podemos nos dar ao luxo de desconsiderar “*O nascimento da tragédia*” como um importante ponto inaugural do pensamento filosófico de Nietzsche. Nele encontramos elementos embrionários do pensamento do filósofo, que serão apresentados posteriormente com mais desenvoltura e autenticidade. E isto o próprio autor reconhece em sua autocrítica:

“... pode-se chamar de caprichosa, ociosa e fantástica toda essa metafísica de artista – o essencial nela é já revelar um espírito que um dia combaterá, a todo custo, a interpretação e significação *moral* da existência” (NIETZSCHE, 2020, p. 14)

Portanto, deve-se reconhecer o lugar de importância desta obra na caminhada do pensador: ela abriu as comportas pelas quais o dilúvio de seu pensamento se deslancharia, promovendo uma grande transformação na história da filosofia. Ao mesmo tempo, seu valor não se deve tão somente pela sua crítica à moralidade, mas também pela sua importância enquanto uma obra que se debruça sobre questões estéticas, trazendo à mesa novas descobertas e postulações que em muito influenciaram obras de filósofos posteriores, tornando-se, assim, um clássico nesta área da filosofia.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

NIETZSCHE, F. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIETZSCHE, F. **A visão dionisiaca de mundo**: e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Lisboa: Edições 70, 2018.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras Ltda., 1989.

BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio**: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

MACHADO, R. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia** / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; introdução e organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

VERNANT, J. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

GIMBER, A. **Pensar em opostos**: a crítica cultural de Friedrich Schiller e Friedrich Nietzsche. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.41, n.1, p. 63-82, janeiro/abril, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422020v4101ag>. Acesso em: 27 de abril de 2023.

MORITA, H.; VACCARI, U. **O trágico e o sublime segundo Friedrich Schiller.** Poliética, São Paulo, v. 8, n. 2, pp. 278-300, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/51091>. Acesso em: 2 de maio de 2023.

SILVA, G.; PURVES, I. **Os sons e a embriaguez na tragédia segundo Nietzsche.** Humanidades em diálogo, São Paulo, v. 10, pp. 86-99, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2021.159268>. Acesso em: 16 de maio de 2023