

Adriana Delbó Lopes

Misteriosa conexão entre arte e Estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche

Universidade Estadual de Campinas

Março de 2006

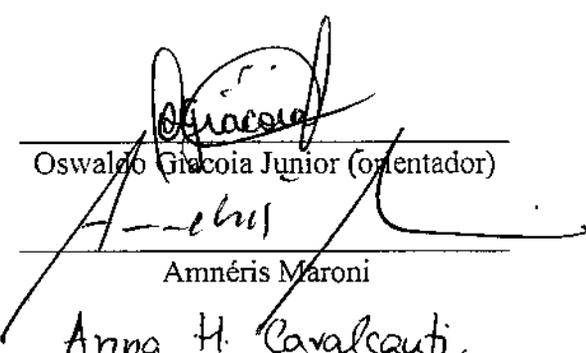
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

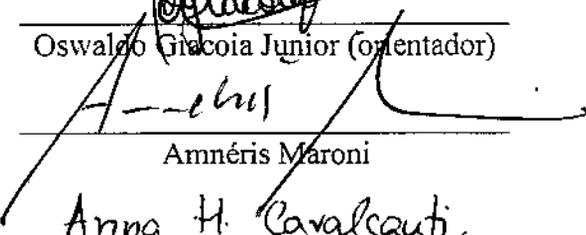
Adriana Delbó Lopes

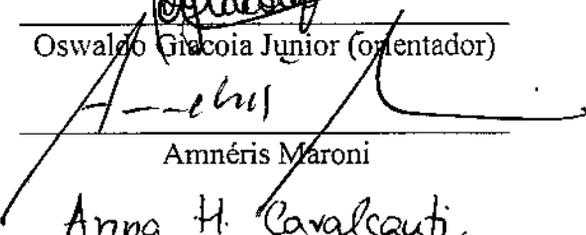
Misteriosa Conexão entre arte e Estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche

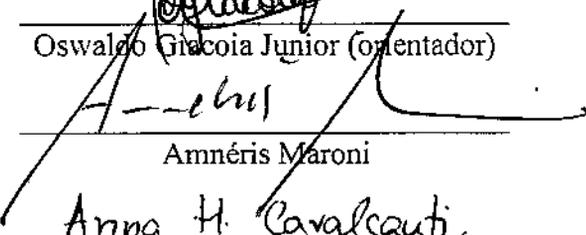
Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Júnior.

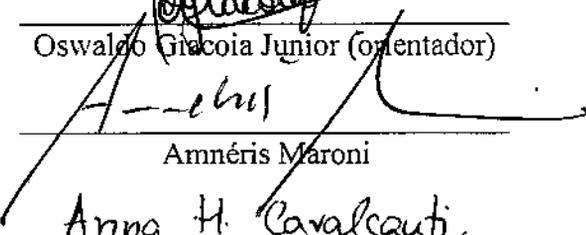
Banca examinadora:


Oswaldo Giacoia Junior (orientador)


Amnéris Maroni


Anna H. Cavalcanti


Iracema Maria de Macedo


Antônio Edmilson Paschoal

AMADA 77 UNICAMP
L881m
EX
70648
16-P.00523 et
S
11.00
13/11/06
D 342055

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Lopes, Adriana Delbó

L881m **Misteriosa conexão ente arte e Estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche / Adriana Delbó Lopes. - - Campinas, SP : [s. n.], 2006.**

Orientador: Oswaldo Giacoia Junior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Estado.
3. Arte. 4. Cultura. I. Giacoia Junior, Oswaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Palavras – chave em inglês (Keywords): State, The.
Art
Culture.

Área de concentração : Filosofia.

Titulação : Doutor em Filosofia.

Banca examinadora : Oswaldo Giacoia Junior, Amnéris Angela Maroni, Anna Hartmann Cavalcanti, Iracema Maria Macedo, Antônio Edmilson Paschoal.

Data da defesa : 29/03/2006.

Agradecimentos

Não serão suficientes os agradecimentos aqui feitos a cada um dos que me ajudaram de diferentes formas e intensidades ao longo da realização deste trabalho. Ficaria até mesmo muito extenso um agradecimento que tentasse deixar clara minha gratidão em vista da importância que cada um teve. Quero ao menos registrar os nomes das pessoas queridas que ficam em minha memória por terem de tantas e diferentes formas estado comigo e me ajudado. Como a ordem de importância é impossível, e qualquer que fosse poderia ser ingrata, sigo mais ou menos uma ordem conforme foi se dando a presença das pessoas que me ajudaram do início ao fim do trabalho.

Assim, agradeço primeiramente, extensivamente, com muita gratidão e admiração ao meu antigo e tão querido namorado Adriano Correia, que mesmo antes da tese ser iniciada, mesmo antes do percurso do doutoramento, já me incentivava e me ajudava, e que no final do trabalho foi o responsável para que ele saísse do computador na forma de uma texto que pudesse ser lido. Suas leituras, revisões, sugestões, correções, alegria proporcionada – qualquer relação seria insuficiente para abarcar a sua colaboração.

Ao meu orientador Osvaldo Giacoia Júnior, pela paciência, atenção, avaliação, reavaliações, orientações, preocupações. Enfim, por ter sido um orientador nos momentos em que a minha desorientação e esgotamento deixavam marcas horríveis no trabalho.

A sua esposa Sirley pela paciência e pelas ajudas nos contatos com o Prof. Osvaldo.

À Maria Cecília Maringoni de Carvalho, pela tolerância acadêmica e pela introdução no mundo da pesquisa.

A FAPESP pela bolsa de pesquisa e pelo(a) parecerista anônimo (a) que avaliou meu trabalho e tanta curiosidade despertou.

À minha família: minha mãe Maria que me ensinou a ler, escrever e gostar de estudar; minha irmã Patrícia e seu marido Luciano que além de tudo o que já me ofereciam, me deram ainda uma alegria tão genuína – a Luana!

Aos meus avós queridos, Martina e Abílio pela compreensão por minha duradoura reclusão e rápidas visitas.

Aos meus professores do CEFAM-Campinas que de 1989 a 1992 contribuíram para minha

formação ao oferecerem condições e incentivos para que as dificuldades próprias da escrita e da leitura ficassem, para mim, um pouco menores ao serem aceitas e enfrentadas com dedicação.

À minha primeira professora de alemão, Rita, pela ajuda solidária, cuidado e simpatia. À Heike Schmitz, última professora, pela solicitude e atenção.

Ao Prof. José Pedro Serra, da Universidade de Lisboa, pelas excelentes aulas sobre a tragédia grega.

Ao Davide, ao Eduardo, à Suzane e à Aline, por terem permitido que a vida em Lisboa fosse menos penosa e mais cheia de luz.

À querida Paula Marcelino, amiga desde o primário, que pela abertura, ternura e solidariedade, que lhes são próprias, contribuiu, com sua presença alegre e com diversas formas de colaboração, para que confiança e tranquilidade estivessem ainda presentes durante o árduo percurso exigido por este trabalho.

Aos meus amigos queridos, que tomam a distância suportável pelo reencontro tão agradável e acolhedor: Ascísio Pereira, Claudinha Leite, Cristina Paschoal, Delcio Junkes, Eder Soares, Fabi Bianchini, Gustavo Gol, Henry Burnett, Jean Rodrigues, Lilian Miranda, Lucio Camargo, Cris Leite, Mauricéia Ananias, Paula Marcelino (novamente), Pedro Bahia, Roberto Rondon, Suely Aires, Valter Coração, Victória Vivacqua. A alegria, atenção, descontração, silêncios, orientações e tantas e tantas mostras de amizades que sempre persistem apesar da distância que se instaurou entre nós. E aos mais atuais amigos na nova e difícil fase da vida, André Itaparica, Mara Leal, Sérgio Franco Fernandes, Tereza Nórdima, um agradecimento pela paciência, companheirismo e alegrias proporcionadas.

Agradeço a Ernani Chaves a generosa disponibilização da tradução do texto de Nietzsche do curso sobre a tragédia grega.

Ao Rogério, secretário do curso de Filosofia da Unicamp, pela atenção e dedicação dispensada na orientação, informações e ajuda, tornando inócua a necessária e infeliz burocracia.

A Hilda Dantas, pela competência indispensável que acalmou e clareou minha visão sobre algo que se apresentava inconclusivo, um agradecimento intraduzível, mas, com certeza, bem sabido.

À banca examinadora: Amnéris Maroni, que no exame de qualificação contribuiu com sua leitura e com a importante chave de leitura sugerida, e ainda pelo esforço para fazer parte da

banca de defesa; Luzia Gontijo Rodrigues, que infelizmente não pode estar presente na banca de defesa para repetir a atenta leitura e avaliação apresentadas no exame de qualificação; Anna Hartmann Cavalcanti, que desde o início do doutoramento contribuiu com sugestão e empréstimo de bibliografias; Antônio Edmilson Paschoal e Iracema Maria de Macedo, pela solicitude e pelo carinho ante o convite para tomar parte na avaliação deste trabalho.

Ao Mosteiro de São Bento, pela confiança e estímulo.

À Faculdade Batista Brasileira, em especial ao Valmir Martins, pela gentileza, confiança e compreensão com as prolongadas ausências. Aos alunos engajados na melhoria do ensino de filosofia na faculdade.

Resumo

O ponto de partida deste trabalho é a defesa de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* da existência de uma estreita relação nos fundamentos da tragédia e do Estado. Sustentamos que esta estreita relação se desvela na compreensão da cultura como transfiguração da natureza. Em sua primeira obra e em escritos contemporâneos a ela, a *misteriosa conexão* entre arte e política na Antigüidade grega se dá no vínculo de ambas com ímpetos artísticos da natureza – os impulsos fundamentais apolíneo e dionisiaco. Ao Estado moderno, pelo contrário, foi atribuída a restrita tarefa de evitar a *luta de todos contra todos*, assegurando a paz para proteger o acúmulo de riqueza e promoção do bem-estar da sociedade. Nietzsche compreende que o homem moderno, pelo excesso de seu debilitante otimismo, não reconhece o elo que Arte, Estado e Religião mantêm com ímpetos contraditórios da natureza e, portanto, com um *estilo artístico da natureza* em todos os âmbitos de criação humana. Assim, o Estado moderno não promove a cultura, a forma como a vontade da natureza transfigurada se faz presente entre os homens. Neste trabalho o diálogo de Nietzsche com Sócrates, Aristóteles, Platão, Schopenhauer, Burckhardt, o mostra como um filósofo da cultura, ao instituir a arte e o Estado como critérios de análise da cultura.

Abstract

Our starting point in this research is the Nietzsche's statement in *The birth of tragedy* of a close relationship in the basis of the Greek tragedy and the Greek state. We claim that this close relationship reveals itself in the understanding of culture as transfiguration of the nature. In his first work and in other youth writings, the *mysterious connection* between art and politics in Ancient Greek occurs through the binding of both with artistic impetus of nature – the basic impulses apollinian and dionisiac. It was ascribed to the modern State, on the contrary, the limited task of avoid *the war of every man against every man*, assuring the needful peace to protect the increase of richness and elevate the social welfare. Nietzsche understands that the modern man – due to excess of their exhausting optimism – cannot recognize the link of Art, State, and Religion with the contradictories impetus of nature. Hence, the modern state doesn't promote the culture, understood as the form how the transfigured will of nature be with humankind. In this work, the Nietzsche's dialogue with Socrates, Aristotle, Plato, Schopenhauer, and Burckhardt, establishing the art and the State as yardsticks of culture, prove him as a philosopher of culture.

Lista de abreviações

Obs.: As abreviações seguem a convenção proposta pela edição das obras completas por Colli/Montinari (*Kritische Studienausgabe* –KSA). São mencionadas apenas as obras citadas ao longo do texto. O número que se segue à abreviação corresponde à seção, ao capítulo ou ao parágrafo.

KSA 1:

GT – *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*

CV – *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern (Cinco prefácios para cinco livros não escritos)*

PHG – *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)*

DS – *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller (Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor)*

HL – *Unzeitgemässe Betrachtung. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)*

SE – *Unzeitgemässe Betrachtung. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher (Schopenhauer como educador)*

KSA 2:

MAI – *Menschliches Allzumenschliches, I (Humano, demasiado humano, vol. I)*

KSA 4:

Za – *Also sprach Zarathustra (Assim falava Zaratustra)*

KSA 5:

JGB – *Jenseits von Gut und Böse (Além do bem e do mal)*

KSA 6:

EH – *Ecce Homo*

WA – *Der Fall Wagner (O caso Wagner)*

GD – *Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos ídolos)*

KSA 7-13:

NF – *Nachgelassene Fragmente (KSA 7-13)*

Sumário

Resumo	ix
Abstract	xi
Lista de abreviações	xiii
Introdução	17
Capítulo I: Arte trágica e cultura grega antiga	23
1.1 A tragédia Ática: a atuação de impulsos artísticos na cultura grega	23
1.2 O épico e o pathos na tragédia	29
1.3 Prometeu: “a glória da atividade”	40
1.4 Édipo: “a glória da passividade”	60
Capítulo 2: Interlocuções	73
2.1. O ilusório e o essencial: o jovem Nietzsche e Schopenhauer	73
2.2 Nietzsche e Burckhardt: cultura e glorificação do humano	92
2.2.1 Cultura e religiosidade grega	95
2.2.2 Estado e civilização	112
2.3 Nietzsche, Aristóteles e a tragédia	126
Capítulo 3: Estado e Cultura	153
3.1 “Apolo como deus formador de Estados”	153
3.2 Decadência da tragédia e decadência da cultura	165
3.3 Nietzsche e Platão em “O Estado grego”	184
3.4. Estado e promoção da cultura	198
3.4.1 O <i>agon</i> no Estado grego	200
3.4.2 A razão no Estado moderno	210
3.4.3. O Estado moderno: trabalho e dignidade do homem	216
Conclusão	229
Bibliografia	233
I- Obras de Nietzsche	233

II- Obras de comentadores	234
III- Outras obras.....	236

Introdução

Dezesseis anos após a elaboração de *O nascimento da tragédia*, no prefácio tardio e crítico à obra (1886), Nietzsche sustenta que “o núcleo deste livro estranho e de difícil acesso”¹ deve ser identificado mais como pensamentos sobre o povo grego, sobre “o grandioso *problema grego*”², do que como renascimento da tragédia a partir do espírito da música em Richard Wagner. Conforme nota Andrés Sánchez Pascual, o propósito inicial de Nietzsche “era compor uma obra de conjunto sobre a cultura grega”³, abrangendo também outros temas, dentre os quais estariam: a personalidade de Homero, a lírica grega, a estética de Aristóteles, ensaios especiais sobre Demócrito, Heráclito, Pitágoras e Empédocles, sobre o Estado grego, a mulher grega, a escravidão.... E se Nietzsche continuou a acreditar que ali tratou da *ciência com a ótica do artista*, da moral e da arte com a ótica da vida, este nosso trabalho tem por objetivo evidenciar que o Estado e a política são vistos sob a ótica de um pensador da cultura preocupado com a promoção da unidade de estilo artístico na vida de um povo.

A análise nietzscheana da tragédia grega traduz a avaliação da visão de mundo, da política, da religiosidade de um povo que fez da arte um espelho de si mesmo e do que pensavam sobre a vida, e transfigurou a si próprio através da arte. *O nascimento da tragédia* comporta o louvor de Nietzsche a um momento específico em, que ímpetos da natureza – interpretados por um povo como ímpetos divinos – foram operantes como potências artísticas, não apenas na tragédia, mas ainda na religião e no Estado. Conforme assinala Eugen Fink:

“A teoria de Nietzsche sobre a cultura é ao mesmo tempo um diagnóstico e um programa. Em *O nascimento da tragédia* desenvolveu não só sua concepção de mundo, como também expôs uma noção diretriz da cultura, ao apresentar-nos a Grécia da ‘época trágica’ em sua fundamentação mística, em seu estilo artístico total, em sua produtividade criadora, em sua

1- “Versuch einer Selbstkritik”, 1, GT, p. 11.

2- “Versuch einer Selbstkritik”, 6, GT, p. 20; p. 21 da trad. bras.. Nietzsche acrescenta, ademais, na p. 19-20; p. 20-21 da trad. bras.: “Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?... Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem própria* para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantiana, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto! [...] Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas alguns pressentimentos dionisíacos: a saber, que *estraguei* de modo absoluto o grandioso *problema grego*, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas! Que apensei esperanças lá onde nada havia a esperar, onde tudo apontava, com demasiada clareza, para um fim próximo!”.

3- Andrés Sánchez PASCUAL, “Introducción” à trad. esp. de GT, p. 11. Cf. p. 12.

auto-representação na obra de arte trágica, e nos proporcionar com isso um critério de valoração”⁴.

Ainda que na versão publicada de *O nascimento da tragédia* as referências mais evidentemente políticas tenham sido suprimidas, pretendemos mostrar neste trabalho, a partir daquela obra e de escritos do mesmo período, que, no jovem Nietzsche, o Estado grego também é contemplado no seu elogio à justificação estética da existência na Antiguidade grega. A tragédia, que permaneceu o tema central de sua primeira obra, tem no Estado uma das condições de sua existência e desenvolvimento, na medida em que cumpre sua tarefa ideal para a cultura. A relação de dependência entre tragédia e Estado permaneceu na obra, de forma explícita, em uma afirmação, aparentemente fortuita, no capítulo 21, em que ele identifica um princípio comum à arte e à política grega, ao sustentar que o ocaso da tragédia e a conseqüente degeneração e transformação do caráter do povo grego “nos convida a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado”.

Já em seu prefácio intitulado “O Estado grego”, parte de escritos reunidos sob o título *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, elaborado inicialmente como parte de *O nascimento da tragédia*, o vínculo entre tragédia e Estado grego, aparece sob a forma de um pressentimento da “misteriosa conexão entre Estado e arte, cobiça política e geração artística, campo de batalha e obra de arte”⁵. Em ambos os trechos, fica evidente uma intensa relação entre Arte e Estado na obra de Nietzsche, privilegiando, por isso, o ponto de partida de nossa investigação.

A tarefa a que nos propomos, ao longo deste trabalho, é a de articular os temas das primeiras obras de Nietzsche de modo que nos conduzam à compreensão da relação, apenas mencionada na obra publicada, entre Estado grego e tragédia. Esta circunscrição ao período inicial de sua produção filosófica visa marcar não apenas uma unidade temática, mas ainda um contexto em que ele avalia como desejável a instituição Estado – uma valoração que, progressivamente, se dissolve em suas obras, marcadamente quando se volta para o problema da moral cristã e da democracia moderna.

Já nas *Considerações Extemporâneas*, como veremos, o seu juízo sobre o Estado é bastante ambivalente, culminando em *Humano, demasiado humano I*, quando lança “um olhar sobre o

4- Eugen FINK, *La filosofía de Nietzsche*, p. 43.

5- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

Estado”. Se em *Além de bem e mal* (1886) Nietzsche inequivocamente rechaça o Estado moderno como herdeiro da moral cristã⁶, em suas primeiras obras a relação entre Estado e religiosidade mítica é considerada profícua para a cultura. Voltar-se para suas obras iniciais é também fazer notar que foi na Grécia, berço da tragédia, que o Estado, tal como obra de arte, foi também manifestação de um poderoso e violento impulso por beleza. O Estado se mantém unido à Arte pela origem comum de ambos na força brutal da natureza, a gerar beleza e harmonia de um substrato titânico transfigurado. Apenas nesta condição de irmandade com a arte o Estado opera como meio para a elevação da cultura.

A noção nietzscheana de cultura é perpassada pela articulação fundamental das diversas manifestações da vida de um povo em uma unidade de estilo artístico, tal como defende nos escritos iniciais, como nas duas primeiras *Considerações Extemporâneas*, contra David Strauss (1873) e sobre o proveito e a desvantagem da história para a vida. (1874). Para Nietzsche, há uma vontade de arte em de tudo o que um povo cria, o que significa que não somente nas artes se expressa a vontade de beleza. O Estado, a religião, o mito, a ciência, a filosofia, a compreensão do mundo e do homem, e todas as formas de expressão são decorrentes de uma vontade de arte, de criação, inscrita, por sua vez, na própria natureza. A estima de Nietzsche pela dimensão artística, religiosa e política da cultura grega antiga deve-se, precisamente, a essa concepção de cultura em que tanto a religião como o Estado são expressões artísticas da vida do povo.

Assim, para compreender a relação que Nietzsche afirma existir entre o Estado e a tragédia na Antigüidade grega, é necessário reconhecer nele uma atenção à cultura para além das considerações sobre a estética, desenvolvidas fundamentalmente em *O nascimento da tragédia*, embora também a partir delas. Seguramente, não foi somente pela arte memorável dos helenos que Nietzsche os nominou “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver”⁷. Essa obra inaugural do pensamento de Nietzsche é também sua argumentação inicial em favor do entrelaçamento entre cultura e natureza, em vista de sua compreensão da cultura grega como a forma com que o grego assegurou para si uma vontade grandiosa, ao enfrentar de modo corajosamente artístico todos os aspectos da existência. O Estado grego é tratado por Nietzsche como uma das fontes essenciais desta força, por ser também, com toda a crueldade que o caracteriza, satisfação da vontade de brilho da natureza.

6- JGB, 202, p. 125; p. 102 da trad. bras..

7- “Versuch einer Selbstkritik”, 1, GT, p. 12; p. 13-4 da trad. bras..

O elogio de Nietzsche à tragédia, apresentado no primeiro capítulo, provém, sobretudo, de sua análise de como a cultura resulta de uma maneira de lidar com os impulsos da vida. Em vista disso, o apolíneo e o dionisíaco são trazidos à tona em *O nascimento da tragédia*, como impulsos artísticos contrapostos da natureza e como potências divinas que, uma vez conciliadas, resultam na obra de arte máxima que é a tragédia. Além do mito, de um juízo pessimista do mundo e da existência, Nietzsche destaca o quanto na tragédia o ímpeto épico é assimilado como elemento inextirpável da vida: combates constantes, conseqüentes perdas e conquistas e, principalmente, o ideal de homem heróico – que, ao buscar se destacar de todos os outros na busca de glória, sofria as dores da individuação, vivenciada sempre como *hybris*, como desmedida. É a própria tragédia, todavia, que transfigura esta dor, por ser também movida pelo ímpeto do equilíbrio entre o homem e sua origem na totalidade originária da natureza, que, ao ser desfeita, traz à tona, junto à dor, a beleza da existência. Na compreensão do trágico como harmonia entre antagonistas que se transfiguram mutuamente, também avistamos o substrato de natureza em toda cultura superior.

O segundo capítulo visa explicitar como as fontes originárias da teoria da tragédia em Nietzsche fazem do trágico um critério de sua análise da cultura e, ao mesmo tempo, um elemento, ora de aproximação, ora de distanciamento entre ele, seus mestres e a interpretação que lhe é contemporânea da teoria aristotélica da tragédia. Assim, J. Burckhardt, A. Schopenhauer e Aristóteles são examinados com o propósito de evidenciar que, em Nietzsche, o trágico ultrapassa o domínio estético *stricto sensu*; é critério para a crítica à modernidade, na medida em que resulta de um ímpeto constante à grandiosidade – o que garante a um povo, como defende Burckhardt, a aptidão para engendrar uma cultura. Compreender presença de Burckhardt no pensamento do jovem Nietzsche é imprescindível para entender o quanto seu pensamento político, assim como o pensamento estético e moral, não podem ser desvinculados de sua preocupação maior com a cultura. Na sua obra, Burckhardt trama o vínculo que Nietzsche, por sua vez, defende existir entre tragédia e Estado. Como um povo afirma, cria uma identidade que lhe confere reconhecimento, força, orgulho e história? É a esta pergunta que Nietzsche principia a responder em seus primeiros escritos e que encontra uma importante resposta à preocupação que o homem mantém com o que há de mais elevado.

Ademais, se Nietzsche admite a oposição schopenhaueriana entre essência e aparência, julga superá-la ao defender que a tragédia é o equilíbrio perfeito entre o dionisíaco e apolíneo e,

por isso, o traço helênico de superação artística do abismo do pessimismo, na transfiguração do sofrimento. A tragédia não possui, contudo, função extra-artística de cura. Se ela traz esse bem ao povo grego, ela o faz por estar inserida em um contexto em que os ímpetos próprios da natureza estão manifestos não só na arte, mas em todas as demais dimensões da cultura. Ainda que o épico e o *pathos* – que o mito, a música e o herói harmonizam no desenvolvimento da tragédia –, sejam efeitos conciliadores entre a experiência do ilusório apolíneo e do essencial dionisíaco, isso não equivale, para Nietzsche, a atribuir importância à tragédia pela sua capacidade de aprimorar cada espectador trágico. No intuito de mostrar que a tragédia tem relevância como um efeito estético de impulsos da natureza na cultura e não pela utilidade que eventualmente possua, como imitação da realidade e redenção moral, a discussão de Nietzsche com Aristóteles e a recepção de seu pensamento em *O nascimento da tragédia* são examinadas no segundo capítulo. O papel que a ilusão desempenha na vida dos helenos não é definida por eles, como se tragédia pudesse ser planejada e encenada, em vista de algum objetivo político, moral ou educativo.

O terceiro capítulo mostra que o Estado grego é, para Nietzsche, também uma obra que irrompe da natureza; por ser arrebatamento da mesma vontade que move a Arte a produzir beleza no mundo, que nunca se dissocia da dor, está desta forma irmanado à tragédia grega. O louvor de Nietzsche ao Estado grego é análogo a seu elogio à tragédia: nestas criações helênicas há uma conciliação dos impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco. Arte e Estado gregos estão intimamente vinculados à maneira como, entre os gregos, a natureza manifesta seu ímpeto para a beleza, a configuração de formas, a redenção da dor, a proteção contra a dilaceração.

O jovem Nietzsche, sob o influxo de Schopenhauer, faz uso da categoria da vontade da natureza, também na compreensão do Estado, por resultar de um ímpeto violento da natureza de se redimir em forma, de organizar os homens. Com efeito, Nietzsche atribui ao Estado a tarefa de alcançar metas para além do âmbito estritamente político e, neste sentido, identifica no Estado a tarefa de promover a cultura. O elo entre Estado e cultura, como sinal de saúde de um povo, subsiste, contudo, apenas enquanto não adquire vigor, na cultura, a moral condenatória dos ímpetos não racionais, tal como ele julga ocorrer a partir da figura de Sócrates, na oposição trazida por ele entre racionalidade e instinto. Nisso, Nietzsche reconhece uma decisiva inovação de *O nascimento da tragédia*. “Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico *décadent*. ‘Racionalidade’ *contra* instinto. A ‘racionalidade’ a todo preço como

força perigosa, solapadora da vida!”⁸.

Em “O Estado grego”, Nietzsche rechaça a tradição que reconhece no Estado uma representação do povo. Ainda que subliminarmente, ele se opõe radicalmente, nesse escrito, a todos aqueles que conceberam a origem do Estado em um acordo de cavalheiros, que viram nele o resultado de uma conquista racional instauradora da soberania. Ao contrário, ele sustenta que o Estado é uma arma forjada pela natureza, sem compaixão para com qualquer florescer harmônico da sociedade. Neste ponto Nietzsche se coloca lado a lado de Platão, ao menos do “seu” Platão, por reconhecer em sua obra, notadamente em *A República*, a configuração de um Estado voltado para a geração do gênio, a operar como instrumento para a cultura – a despeito de Sócrates.

Partindo especialmente dos escritos iniciais de Nietzsche – mais especificamente *O nascimento da tragédia* (1871), escritos preparatórios, fragmentos póstumos da época e os prefácios “O Estado grego” e “A disputa de Homero” – a tese desenvolvida neste trabalho é a de que a concepção nietzscheana de Estado, como dissemos acima, não pode ser dissociada de sua análise da cultura. Nietzsche recusa conceder ao político o posto mais elevado de uma cultura, ao mesmo tempo em que repudia toda subordinação do político ao econômico. O Estado possui uma dignidade própria, que consiste em ser meio privilegiado para a promoção da cultura e o engendramento do gênio. Disso se pode concluir que o jovem Nietzsche – mesmo quando pensa a política – é, antes de tudo, um pensador da cultura, ainda que a política ocupe lugar fundamental como critério de sua análise do valor de um povo.

O elo entre arte, Estado e cultura exige que se busquem o sentido, a circunstância e a relevância, no pensamento de Nietzsche, da percepção do vínculo entre tragédia e Estado. Quando pensa a Arte e a Política, ele vislumbra uma cultura que fornece uma justificação estética para a existência, para persistir vivendo movida por uma vontade de arte. Tal como afirma dezessete anos depois, sobre *O nascimento da tragédia*, em *Ecce Homo*, “Helenismo e Pessimismo” são os temas mais valiosos da obra, que esclarece como os gregos superaram o pessimismo e como o transfiguraram⁹.

8- “Die Geburt der Tragödie”, 1, EH, p. 310; p. 62 da trad. bras..

9- Ibid., p. 309; p. 61 da trad. bras..

Capítulo I: Arte trágica e cultura grega antiga

1.1 A tragédia Ática: a atuação de impulsos artísticos na cultura grega

Nietzsche julga que, por não se restringir ao âmbito religioso, a força dos deuses na cultura grega, por meio de Apolo e Dioniso, “divindades artísticas dos gregos”¹⁰, impera também na arte e confere a ela um poder estimulante e de consolo metafísico - cada um desses deuses é responsável por uma forma de consolo.

Assim, a força apolínea proporciona o prazer na individuação, porque dessa forma se satisfaz a vontade da natureza de ser única e individuada em cada existência. A força dionisiaca proporciona a experiência de esquecimento total da individuação, que é também dor pela dilaceração do Uno originário comum a tudo no mundo. Enquanto uma força mostra a beleza da individuação, a outra revela a dor da mesma individuação, e possibilita a sensação de retorno a um momento em que a totalidade da natureza ainda se afirmava absoluta, e, portanto, ainda não se havia desfeito em individuação, não se havia dilacerado, não havia existência individual alguma, “tudo era um”.

É desta concepção de mundo dos gregos, atestada inclusive pelo pensamento pré-socrático, que a tragédia se desenvolve. Pelo apolíneo e dionisiaco, que na tragédia se manifestam artisticamente, essa arte é consolo, por revelar uma verdade metafísica inacessível por outro meio e por reconfortar o espectador ante sua descoberta. Isso torna a arte grega especial, por garantir a um povo guerreiro, e, portanto, condenado à perene vizinhança da morte, uma vontade exacerbada de vida.

Os deuses são louvados, por vezes responsabilizados pelos feitos e desgraças da vida humana, e sempre procurados por intermédio dos oráculos que anunciam enigmaticamente o destino dos mortais. O que chama a atenção de Nietzsche é o fato de os gregos suportarem com serenidade e jovialidade (*Heiterkeit*¹¹) a interferência divina em suas vidas. Essa força dos gregos

10- GT, 16, p. 103; p. 97 da trad. bras..

11- Como notam os tradutores Andrés Sánchez Pascual e Jacó Guinsburg, o termo *Heiterkeit* é usualmente traduzido por “serenidade”, principalmente quando se fala da “serenidade grega” (*griechische Heiterkeit*). O primeiro julga que *jovialidade* traduz melhor o que Nietzsche quer dizer. Jacó Guinsburg, por sua vez, prefere acoplar estes dois sentidos principais e cunhar o termo *serenojovial* ou *serenojovialidade*. Ao longo desta tese recorreremos frequentemente a ambas

para suportar a vida também em sua crueldade se torna mais significativa se considerarmos, com Nietzsche, a sabedoria popular inebriada de pessimismo: a sabedoria de Sileno.

Segundo essa antiga lenda, conforme é narrada no capítulo terceiro de *O nascimento da tragédia*, o rei Midas perseguiu pela floresta um sábio chamado Sileno, companheiro do deus Dioniso, visando descobrir através dele o que, entre tudo o que existia, seria melhor para o homem. A busca foi muito longa e quase que inútil, até que Sileno, finalmente, caiu nas mãos do rei e, após muita resistência, permanecendo imóvel e calado, o sábio sátiro, encurralado, respondeu o que julgava ser melhor silenciar – que para uma “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento”¹², melhor seria nem ter nascido, e que diante desta infeliz inevitabilidade, o melhor era então morrer.

As mágicas forças do dionisiaco e do apolíneo são trazidas à luz ante um paradoxo: em um mesmo povo, uma sabedoria popular tomada pelo pessimismo e uma intensa afirmação da vida. É como se os deuses mostrassem o horripilante aspecto imutável da vida e, simultaneamente, a envolvessem com uma beleza que a torna não só suportável, mas acima de tudo desejada. Para que isso pudesse ocorrer, seria como se as forças divinas se infiltrassem na arte grega e em toda a vida daquele povo. Nietzsche julga que na arte épica predomina a força apolínea, na música sobrepõe-se o dionisiaco, e na tragédia grega se dá, por excelência, a união complementar e conciliadora dessas duas forças¹³. O desenvolvimento dessa arte é, portanto, um acréscimo na forma como se dá a compreensão e a relação dos gregos com a existência.

O apolíneo e o dionisiaco são potências naturais que irrompem artisticamente independentemente da *mediação do artista humano*¹⁴. Tais impulsos, logo no primeiro capítulo de *O nascimento da tragédia*, são concebidos por Nietzsche como poderes artísticos, vontade de arte da natureza. Os efeitos desses poderes desvelam a origem da existência e justificam a dor que a acompanha, podendo ser compreendidos a partir da contraposição das imagens do sonho e da

as soluções, preferindo a solução da tradução brasileira que, a despeito do neologismo, conserva ambos os sentidos. Andrés Sánchez Pascual nota ainda que um dos títulos pensados por Nietzsche para *O nascimento da tragédia* foi justamente *A jovialidade grega*. Cf. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*, nota 2, p. 247 e ainda NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, nota 2, p. 145.

12- GT, 3, p. 35; p. 36 da trad. bras..

13- Em *O nascimento da tragédia*, nos capítulos segundo a quarto, Nietzsche demarca as fases da cultura grega em que ora o apolíneo e ora o dionisiaco se destacam, se conciliam ou são extintos: a idade pré-helênica dionisiaca, a idade homérica apolínea, a idade lírica dionisiaca, a idade dórica em que se reafirma novamente o apolíneo, a idade trágica em que o apolíneo e o dionisiaco se entrelaçam e, por fim, a idade socrática alexandrina, ausente do apolíneo e do dionisiaco. Cf. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 185.

14- GT, 2, p. 30; p. 32 da trad. bras..

embriaguez, respectivamente¹⁵, daquilo que cada uma dessas vivências traz à experiência humana.

O apolíneo corresponde à particularização do todo, à sua individuação. Como em um sonho, essa força tem a capacidade de ofertar aos olhos humanos tudo o que diz respeito à individuação, tudo o que pode ser configurado, que aparece, ganha forma, torna-se distinto do todo e afirma-se frente a ele. Entretanto, é graças ao dionisíaco que a totalidade pode ser sentida como tal. Por alguns momentos, ela domina e suspende tudo o que se representa em partes individuadas. Enquanto um impulso põe à disposição a visão da bela aparência e o prazer da individuação, o outro oferece a sensação de retorno ao Uno primordial (*das Ur-Eine*), fundamento cosmológico que dá origem a tudo no universo¹⁶.

Por causa desta unidade esfacelada, a existência de cada ente é possível; cada vivente é uma parte individuada dele, é a satisfação de sua vontade de aparência. É como se a vontade de vida gerasse o despedaçamento de um todo que é, na essência e na origem, indivisível. Por isto cada existência é simultaneamente satisfação e dor, é resultado de uma vontade que, para ser satisfeita, precisa da dilaceração. Originalmente, ela depende de uma destruição. Assim, é também do esfacelamento do todo primordial e originário que a existência é possível e é essencialmente sofrimento: vista como rompimento de uma totalidade inicial, como a dilaceração da integralidade a formar indivíduos, ela carrega consigo a dor, sem a qual não haveria entes.

Na encenação da tragédia grega, Nietzsche nota a manifestação do dionisíaco e do apolíneo como fenômenos artísticos harmonizados. O impulso dionisíaco provoca no heleno a sensação extasiada de retorno à origem de todos os viventes, de ser acolhido no todo de onde se desprende ao nascer e, assim, o leva à descoberta arrebatadora do que representa viver: individuar-se, separar-se da origem. A interrupção dessa experiência é necessária para se prosseguir vivendo, e isso é assegurado pelo impulso apolíneo na arte trágica, que traz de volta a sensação de individuação, de ser singular; Nietzsche já a notara antes, em uma introdução a seu curso sobre *Édipo Rei*, em 1870, em que o dionisíaco aparece “domesticado”, ou espiritualizado,

15- GT, 1, p. 28; p. 26 da trad. bras.

16- O recurso à idéia de Uno primordial para explicar as existências individuais enquanto dilaceração pode ser compreendido a partir da aceitação por Nietzsche de doutrinas do pensamento pré-socrático. Conferir em Marcio BENCHIMOL, *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica a cultura no primeiro Nietzsche*, p. 36-39. A exemplo disso, o pré-socrático Anaxágoras defendeu que tudo nasce de um todo originário e originalmente indiviso que se desfaz graças à vontade de criação de um espírito que move tudo no mundo: “Parece que Anaxágoras dizia que junto sendo todas as coisas e em repouso no tempo antes do infinito, querendo o espírito criador discernir as formas, que ele chama de homeomerias, introduziu nelas o movimento”. Cf. ARISTÓTELES, *Physics*, III, 4, 203a19.

nas rígidas regras de composição poética¹⁷.

Apolo é o deus que tem o poder de configurar imagens, tem a força da figuração; é o deus visionário, o princípio artístico da bela imagem, o que torna segura a sensação de que cada ser é individual, distinto; ensina que a individuação é o que há de único e fundamental. Ele garante aos gregos a confiança inabalável no *principium individuationis*, na idéia de particularidade dos seres, como se a unicidade de cada vivente o tornasse exclusivo e constituísse a sua essência. Pela ação apolínea na tragédia, cada um pode vivenciar sua existência, não como dilaceração do originário da vida, mas como se a individuação fosse o mais fundamental. É por isto que o poder apolíneo corresponde ao restabelecimento que, na vida cotidiana, ocorre através do sono e do sonho, pois realiza a configuração de imagens e formas, tal como o faz um sonho.

Todavia, comparado à verdade dionisiaca revelada pela tragédia – a vida como dilaceração –, o apolíneo assume um caráter ilusório, aparente, pois o essencial é o que não muda, o que está na origem da vida, trazido à tona pelo dionisiaco. Etimologicamente, Apolo pode significar o iluminador, o resplandecente, o deus do brilho, da aparência (*Schein*), a divindade da luz¹⁸. Ele toma a vida digna de ser vivida, porque traz a beleza do que pode aparecer, do que se consegue visualizar, de tudo o que por ele pode ser iluminado. Assim, pela transfiguração, torna perceptível e suportável aquela verdade superior presente na sabedoria de Sileno – de que a existência é sofrimento.

É por este impulso que a vontade de aparência da natureza se satisfaz, ainda que para isso se dilacere; mas é assim que se faz presente em cada ser. Por isso a força apolínea é atribuída a capacidade de dar figuração à vontade da natureza; e para que a “imagem onírica” que dela provém não atue de modo patológico, para que a aparência não engane como “realidade grosseira”, a Apolo não pode faltar a “limitação mensurada”¹⁹. Afinal, ele é o deus da justa medida, do “nada em demasia”²⁰.

O dionisiaco, por sua vez, provoca o êxtase, por romper com o *principium individuationis*, e acender o que há de mais fundo e íntimo no homem e em toda a natureza. Com a intensificação

17- F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragédia greca*, p. 33. Cf. p. 29. Cf. p. 6 da trad. bras.

18- Cf. Oskar SEYFFERT, *The dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art*, p. 41-44.

19- GT, 1, p. 28; p. 29 da trad. bras..

20- GT, 4, p. 40; p. 40 da trad. bras..

do dionisíaco o “subjetivo se esvaece em completo auto-esquecimento”²¹ porque o homem deixa de sentir-se enquanto indivíduo e passa a perceber-se novamente imerso no todo universal, do qual se separou ao nascer. Daí a essência do dionisíaco ser análoga à embriaguez despertada pela “beberagem narcótica da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos”²² ou, ainda, ser análoga ao momento em que se aproxima a primavera e toda a natureza fica, então, impregnada de alegria. Semelhante à explosão do êxtase dionisíaco, para Nietzsche, é a visão de uma multidão crescente que avança e ocupa todos os lugares, cantando e dançando. A experiência de estar tomado pela força dionisíaca corresponde à sensação de não ser um, mas ser todo, ser a multidão e não cada indivíduo.

Há, na magia do dionisíaco, a simbolização da integração entre homem e universo. Tal integração é a experiência intensa de reincorporação à origem, de um laço entre os seres. A partir desta magia é como se a natureza “alheada, inamistosa ou subjugada” se reconciliasse com seu filho perdido, com a separação inicial que fez com que cada um existisse. Cada indivíduo, sob efeito do da força dionisíaca, pode sentir-se “unificado, conciliado, fundido com o seu próximo”²³ como se formasse um só corpo, pois o êxtase dionisíaco é como que a satisfação de uma vontade do Uno primordial, emergindo sem limite em cada ser sob a forma de embriaguez coletiva, em que cada um não é mais único.

Essas duas potências artísticas da natureza satisfazem a vontade que as move direta e imediatamente: por um lado, o todo originário ganha figuração, como nas imagens de um sonho, sem que isso dependa da inteligência humana ou de sua educação para a arte, conforme Nietzsche assinala no segundo capítulo de *O nascimento da tragédia*. Mas a satisfação ocorre, também, por meio de uma vivência embriagadora que desconsidera o indivíduo, que “procura inclusive destruí-lo e liberá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”²⁴. Na tragédia criada pelos gregos, Nietzsche nota a efetiva complementaridade entre essas forças opostas: as forças se alternam em importância e se complementam de uma maneira enriquecedora. Isto explica o interesse de Nietzsche por esse gênero artístico. Com efeito, para ele, a capacidade de criar e desenvolver uma arte como a tragédia traduz muito sobre a cultura grega Antiga, porque revela o vigor entre os gregos de tais potências da natureza e as suas manifestações artísticas.

21- GT, 1, p. 29; p. 30 da trad. bras..

22- GT, 1, p. 28-29; p. 30 da trad. bras..

23- GT, 1, p. 29; p. 31 da trad. bras..

24- GT, 2, p. 30; p. 32 da trad. bras..

Apolo e Dioniso são os dois “representantes vivos e evidentes de dois mundos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas”; contudo, na tragédia, se unem, e a essa união Nietzsche atribui à supremacia da cultura helênica ante qualquer outra. Apolo, como gênio transfigurador do *principium individuationis*, é o único que de fato redime o horrível na aparência, enquanto Dioniso, com seu “grito de júbilo místico” rompe com o feitiço da individuação, e abre o caminho “para o cerne mais íntimo das coisas”²⁵. Um é a complementação essencial para o outro e no caso da sua união na tragédia, um torna visível o herói, sua luta contra o destino; faz aparente e bela a cena trágica atendendo à Vontade da natureza pelo grandioso, pelo belo, que pode ser admirado, iluminado e contemplado. O poder artístico apolíneo traz de volta o espectador à sua existência particular, em busca do heróico, da vida grandiosa, e a torna fundamental. O outro, na desconsideração total da individuação, na revelação do inalterável da existência e da sua origem na dor, desperta, contudo, a alegria do retorno à unidade originária. De acordo com Nietzsche, é esta vivência que a tragédia, provoca no espectador. Esse júbilo remete ao prazer experimentado na destruição do herói, de que trataremos no tópico “O épico e o *pathos* na tragédia”.

Um presumível pessimismo grego frente à vida, decorrente de sua visão de mundo, é, então, arrebatado por forças artísticas e divinas que não se limitam a ocupar a religiosidade grega. Em vista disso, Nietzsche reconhece na tragédia a transfiguração da sabedoria de Sileno. Se há, portanto, entre os gregos algum vestígio do que pode ser chamado de pessimismo, este só pode ser dionisíaco: é o sentimento da individuação como o que há de mais assustador e doloroso na existência; é justificação da dor na potência mais nuclear da vida – tudo isso sob o êxtase de reintegração ao Uno primordial. Nietzsche define isso como a “*doutrina misteriosófica da tragédia*” (*die Mysterienlehre der Tragödie*): “conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida”²⁶.

25- GT, 16, p. 103; p. 97 da trad. bras..

26- GT, 10, p. 73; p. 70 da trad. bras..

1.2 O épico e o pathos na tragédia

Para Nietzsche, o avanço que a tragédia representa na arte grega em relação a toda a riqueza artística já alcançada nas epopéias, deve-se ao fato de ela afetar o espectador, ao promover nele o arrebatamento ante os conflitos da existência. Ademais, ela é manifestação artística de um povo atingido pelo próprio significado que atribui à vida.

Na figura do herói, comum à tragédia e à epopéia, a tragédia acrescenta uma intensa capacidade de provocar o *pathos* – a experiência sofrida pelo espectador trágico ao ser atingido de forma profunda pela calamidade a que o expõe a arte²⁷. Isso configura uma experiência inigualável, pois não se trata de um ganho de exposição conceitual concernente à concepção de mundo ou qualquer outro conteúdo da arte trágica, mas de algo visceral que é introjetado no corpo por meio da música, do coro trágico. O herói, por estar acompanhado do coro, tem seu aspecto dionisíaco intensificado, bem como fica intensificado todo o conteúdo mítico da tragédia. Por ser considerado uma figura dotada de um traço trágico já na epopéia homérica²⁸ e o responsável pelo seguimento do aspecto épico na tragédia, o herói é admitido aqui como pano de fundo para a abordagem do épico e do *pathos* na tragédia.

A idéia de que a existência é algo grandioso, esplendoroso e sempre preferível, ainda que seja para ser escravo ao invés de senhor no reino dos mortos, continua a compor a temática artística trágica²⁹. Mas o fato de a tragédia ser dotada do poder do *pathos* faz com que se sobreponha, na interpretação nietzscheana, ao efeito da epopéia e de todas as demais formas de arte. Na tragédia, há a narração de um mito e um acontecimento épico em que a figura glorificada é sempre o herói lutador, com o qual o espectador se identifica a partir do elemento dionisíaco.

27- Um dos aspectos centrais da teoria da tragédia em Nietzsche é que ela deve ser formulada como uma teoria do *Pathos*, em oposição à interpretação aristotélica da tragédia como uma teoria da ação. Barbara von REIBNITZ, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"* (Kap. 1-12), p. 38.

28- Quanto ao aspecto trágico do herói na epopéia, considera-se aqui a epopéia homérica e o quanto o herói também sofre nela pela grandeza de suas ações, devido à ira divina, por tamanhas honra e admiração conquistadas. Essa idéia está bastante desenvolvida em LESKY, Albin, *A tragédia grega*, p. 21-55.

29- A consciência do destino, da finitude mesmo do herói, é tema contínuo das epopéias homéricas e das tragédias, bem como a aceitação do desafio de uma vida gloriosa. Como escreve Pierre Vidal-Naquet, a morte para os aqueus é algo que ocorre a cada um dos guerreiros, ou ao menos cada um tem a certeza de estar destinado a ela, e Aquiles, por exemplo, precisa "escolher entre uma vida longa e obscura e uma vida breve e heróica". Os troianos, por sua vez, têm "a consciência aguda de que a desgraça será coletiva, de que Tróia está destinada ao desaparecimento e de que, de alguma maneira, ela já incorporou a morte". Para além da diferenciação na capacidade guerreira dos troianos e aqueus, a certeza da morte os une e é no século V um dos temas da tragédia. Pierre VIDAL-NAQUET, *O mundo de Homero*, p. 47 (Cf. o canto XI da *Odisséia*).

Daí, para Nietzsche, provém o prazer superior da encenação trágica. A recepção do herói pelo espectador é distinta da que ocorre na epopéia, em vista dos elementos constitutivos da cada uma – esta última enquanto a vitória do impulso apolíneo na arte grega, e a tragédia como a perfeita proporção entre o apolíneo e o dionisíaco. Ocupamo-nos, aqui, da diferença na relação do heleno com o herói em cada uma destas expressões artísticas, seguindo de perto a exposição de Nietzsche.

Quando se faz referência a um aspecto épico na tragédia grega antiga, consoante à interpretação de Nietzsche, não se pode negligenciar a diferenciação feita por ele entre o épico e o drama grego em sua origem³⁰. A principal oposição está amparada na maneira como o público vivencia de forma emocionalmente muito mais intensa o que é tratado pela tragédia, devido ao efeito da intervenção do coro, enquanto que na poesia épica é a narração poética a forma de propagação de seu conteúdo. Nesse caso, o espectador pode tão somente imaginar o que é narrado. Na tragédia, contudo, o épico continua presente na figura do herói, embora em nenhum momento ocorra um realce exclusivo de sua coragem guerreira, como ocorre anteriormente na poesia épica. Ainda assim, entende-se que os grandes feitos dos heróis trágicos e o destaque dado a eles por suas qualidades excepcionais, que os fazem se sobrepor aos demais homens, como ocorre, por exemplo, com Édipo, podem ser considerados como continuidade do épico na tragédia.

Entretanto, a entrada na cultura grega da canção popular é considerada por Nietzsche como elemento de elevação na história de suas criações artísticas. Se, anteriormente, na literatura, havia o triunfo do estilo apolíneo na arte, com a introdução da canção popular ocorre a união do apolíneo com o dionisíaco, da ilusão da bela aparência com o que é fundamento da existência. Sob essa perspectiva, compreende-se por que Nietzsche afirma que Arquíloco mereceria ser colocado em grau de importância ao lado de Homero³¹. O valor atribuído à canção está relacionado ao

30- Essa oposição entre o drama e o épico, desenvolvida por Nietzsche em seus primeiros escritos, ao tratar da origem da tragédia grega, sofre a influência da descrição deste espetáculo formulada por Wagner. Mas nota-se também a influência da leitura do historiador da literatura grega Karl Otfried Müller. Este, além de ter caracterizado a tragédia como uma manifestação artística com predomínio do coro, também estabeleceu a distinção do drama arcaico grego de qualquer forma épica. Conferir Héctor Julio Pérez LÓPEZ, “La filología amiga del wagnerismo nietzscheano”, p. 83-84.

31- GT, 6, p. 48; p. 48 da trad. bras.. Mais do que isto, na cap. 5, Nietzsche sustenta que a Antigüidade colocava ambos lado a lado. Esta aproximação entre o inventor da épica e o inventor da lírica, realizada por Nietzsche, entretanto, não parece encontrar equivalente entre os antigos. Nietzsche teria se inspirado, não obstante, em uma escultura no Vaticano com uma dupla herma em que se reconheceu Homero e Arquíloco, algo posteriormente

reconhecimento por Nietzsche do poder da música de abarcar o que há de universal e anterior a tudo que existe no mundo. Para ele, a canção é capaz de se referir a algo impossível de ser representado: à contradição e à dor primordial oriundas do âmago de toda existência.

O reconhecimento de Arquíloco pelos eruditos deveria ter ocorrido também, segundo Nietzsche, no que diz respeito à importância das correntes dionisiacas que marcaram todo o período de produção da poesia popular, o substrato e pressuposto da canção popular. Para ele, é importante assinalar o fato de que a tragédia tenha nascido da lírica musical de Dioniso, e a tenha espiritualizado pela forma poética. Isso tem singular relevância para que a própria tragédia traduza o renascimento de Dioniso.

Nietzsche eleva a tragédia acima das demais formas artísticas, conforme já assinalado, pela maneira como avalia o elemento musical dionisiaco que a ocupa. Graças ao coro musical na tragédia, ela é mais que um acréscimo à epopéia, por ser mito encenado. Mais do que acréscimo em estilo artístico, na visão de Nietzsche, a tragédia é união entre impulsos existentes na Natureza, opostos entre si e, nela, perfeitamente complementares. Assim, o efeito da magia musical dionisiaca equivale a um contato com um ímpeto que conduz o homem de volta ao Uno primordial, ao coração da Natureza, ao que há nela de anterior e universal a todas as existências.

Por isso, a música conduz o espectador da arte trágica à gênese do sofrimento inerente a toda a existência; mas provoca a sensação de esquecimento da individuação, no momento em que a tragédia faz sentir que a essência da vida está justamente na dor da individuação, na dilaceração que cada existência representa em relação à totalidade originária. A tragédia faz sentir também que tal dor deriva da própria Vontade de existência, assim como toda aparência existe para consolação desta Vontade: a encenação do mito, a bela aparência de seu conteúdo dionisiaco no espetáculo cênico, que justifica a ilusão da aparência, da figuração e do belo.

Nietzsche entende, então, que a tragédia é capaz de professar, com a música, a crença no que há de mais profundo na vida, no que nela é duradouro – “a música é a idéia imediata dessa vida”³². Neste e em outros aspectos fundamentais, como veremos, Nietzsche se apóia na idéia schopenhaueriana de que há na vida o mais superficial, mais aparente, por um lado, e o mais

contestado. Identificou-se posteriormente, entretanto, sugestivamente, uma moeda de Paros com a imagem de Arquíloco de um lado e Dioniso de outro. Cf. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 401-2, nota 9. Arquíloco teria inventado “poemas que se recitavam com acompanhamento de flauta, formados de jambos e dísticos”. Bruno SNELL, *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 59.

32- GT, 16, p. 108; p. 102 da trad. bras..

profundo, obscuro, por outro, e somente a música é capaz de penetrar nesse último terreno. Já o efeito apolíneo mira um alvo completamente diferente: ante o sofrimento do indivíduo, Apolo glorifica e ilumina a aparência, faz triunfar a beleza sobre a dor inerente à vida, que permanece, em certo sentido, suspensa dos traços penosos da existência e se transfigura.

É nesta transfiguração ocorrida por meio da mesma criação artística que reside a importância do impulso apolíneo continuado na tragédia. Na complementaridade entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia, Nietzsche enxerga a satisfação da Vontade da Natureza. Sua verdadeira voz se manifesta na arte dionisíaca, com seu simbolismo trágico, cujo conteúdo é o anúncio de que, sob a incessante alternância de aparências, há uma “mãe primordial eternamente criativa”³³, que obriga a cada instante à existência e que sempre se satisfaz com a mudança das aparências – com o apolíneo.

O resultado mais imediato do dionisíaco, para Nietzsche, é a transposição do abismo que há entre os homens em sociedade, a recondução ao coração da natureza, seu estado mais originário. Toda verdadeira tragédia deixa, então, este consolo metafísico: a vida, apesar de todas as mudanças que sofre, comporta um poder indestrutível e cheio de alegria. A maneira nítida como isto se manifesta corporalmente na tragédia é na atuação do coro satírico³⁴, de seres naturais que, por maior que seja o grau de civilização e independentemente de toda mudança nas gerações, das alternâncias na história dos povos, permanecem sempre os mesmos.

Graças ao coro da tragédia grega, o espectador mantém o contato direto com o profundo sentido das coisas. Assim, fica tão singularmente apto a lidar com o mais pesado sofrimento, exatamente por tal coro ter origem nos louvores a Dioniso. Através dele, o espectador-artista pode olhar bem no interior da terrível crueldade da natureza, sem se deixar subjugar pelo pessimismo. É neste sentido que Nietzsche concebe a arte grega como uma espécie “feiticeira da salvação e da cura”³⁵. Ante o horror e o absurdo com que a existência se mostra, os pensamentos enfadados que provêm desta revelação podem ser transformados pela arte em representações possíveis de serem apreendidas com serenidade.

Para Nietzsche, o coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega e se distingue de todo e qualquer outro tipo de canto coral. Ele sustenta que tal coro é formado por seres

33- Ibid.

34- GT, 7, p. 55; p. 55 da trad. bras.

35- GT, 7, p. 57; p. 56 da trad. bras.

transformados, distintos do rapsodo, que já esqueceram a condição civil, a posição social, as esferas sociais – o que importa é servir ao deus. Ao contrário, as virgens que suntuosamente glorificavam Apolo, dirigiam-se ao templo com ramos de loureiro nas mãos, cantavam cânticos de procissão, preservavam seus nomes civis, e não alteravam a maneira como se apresentavam socialmente. Sendo assim, todo outro coro heleno é apenas uma extraordinária intensificação do solista apolíneo, e somente “no ditirambo se ergue uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmudados”³⁶.

Esta magia do coro dionisíaco, este seu poder de atingir o cantante, inebriá-lo e fazê-lo totalmente esquecido de sua condição privada e social, tem salutar relevância para a compreensão da posição especial que o povo grego tem para Nietzsche. É este coro que dá origem à tragédia³⁷. Por nascer deste elemento musical, para Nietzsche a tragédia tem o poder de dar um salto no que o heleno pôde apreender por meio da arte, na sua relação com ela e com os impulsos dela constitutivos.

Na cultura grega, o fato de o homem ser tomado por um êxtase que leva à alienação da sua condição de sujeito é algo que ocorre por meio da arte, e não um efeito restrito a um ritual religioso. Por mais que isto mantenha proximidade com uma mística religiosa, Nietzsche nomeia tal evento extasiante como impulso artístico da natureza³⁸. O imprescindível deste elemento musical está no acréscimo a algo essencial ao mito, já que o significado deste nunca haveria assumido transparência e nitidez conceitual; a fala de seus heróis é superficial em relação à sua atuação e o mito não encontra jamais “sua objetivação adequada na palavra”. A música traz um encanto que a encenação heróica e a narração mítica jamais portariam sozinhas. Por nascer da música, a tragédia envolve uma sabedoria muito mais profunda do que aquela que o poeta pôde traduzir em vocábulos e conceitos. Assim, nessa arte, o coro permite o alcance do que a poesia não podia garantir e a “suprema espiritualização e idealidade do mito”³⁹ impede um fácil esquecimento que poderia derivar da incongruência entre mito e palavra. Desse modo, o heleno é

36- GT, 8, p. 61; p. 60 da trad. bras..

37- GT, 7, p. 52; p. 52 da trad. bras.. A concepção da origem do gênero trágico a partir do coro satírico aproxima Nietzsche de Aristóteles. Como ele, Nietzsche julga que mais do que um interesse histórico, “o início é como um deus que, enquanto mora entre os homens, salva todas as coisas” (PLATÃO, *Leis*, 775). Ou, mais ainda, que “a origem mostra a natureza de uma coisa” (Herder, *Sämtliche Werke*, vol. XV, p. 539, alud. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 236).

38- GT, 2, p. 30; p. 32 da trad. bras..

39- GT, 17, p. 109-10; p. 103 da trad. bras..

afetado profundamente pelo pathos dionisiaco.

O dionisiaco próprio da canção popular inaugura na literatura grega um evento espantoso e uma “força selvagemmente estranha” em comparação com a fruição do épico que anteriormente reinava. A dimensão apolínea da linguagem que acompanha a canção popular procura imitar a música e neste esforço sofre sua influência⁴⁰, o que constitui uma contradição do “homérico em sua raiz mais profunda”; nele já estava o germe do dionisiaco⁴¹. Se antes havia “na história lingüística do povo grego” apenas a imitação do mundo da aparência e da imagem, com a criação e desenvolvimento da encenação trágica passa então a existir como que a imitação da música. O dionisiaco musical se une ao que havia de mais artístico figurativo.

Contudo, vale ressaltar que, para Nietzsche, a dependência que a lírica tem da música é proporcionalmente inversa à que a música poderia ter em relação à imagem e ao conceito. Não se trata de, na tragédia, a música imitar algo; a questão posta por Nietzsche diz respeito ao efeito que o coro trágico provoca no espectador. A imagem e o conceito não são, em medida alguma, necessários para a música, mas somente tolerados. Por ser totalmente isento de limites e formas, o simbolismo universal da musicalidade não é plenamente alcançado pela linguagem. Nem mesmo a maior eloqüência lírica seria capaz de uma aproximação mais eficaz do que a música expressa. Mas sua introdução na arte grega é um momento salutar para Nietzsche pela excitação provocada, anteriormente vivenciada apenas nos rituais dionisiacos. Sensação incomparável com a que incita a epopéia, mesmo com todo o poder da “precisão artística, pela tranqüilidade e a pureza das linhas”⁴², com as palavras e as imagens criadas.

A diferenciação na forma como o artista apolíneo e o dionisiaco contemplam a imagem é tematizada no capítulo quinto de *O nascimento da tragédia*. Considerando a forma de contemplação das imagens, o artista épico teria um parentesco com o artista plástico, enquanto que ambos se diferenciariam do artista dionisiaco. Os primeiros alcançam a contemplação das imagens da maneira mais pura possível, ao passo que o músico dionisiaco, em seu puro estado de êxtase, está “isento de toda imagem”⁴³. E mesmo com o mundo de imagens e símiles que o artista lírico sente

40- GT, 6, p. 49; p. 49 da trad. bras..

41- Aqui se ouve Platão, que reconhecia em Homero o “conifeu da tragédia”, “primeiro dos tragediógrafos”, “mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos” (*República*, 598e, 595b, 607a, respectivamente). A mesma relação é retomada por Aristóteles, na *Poética*, 1448b34-8.

42- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 784; p. 75 da trad. bras..

43- Essa distinção entre o artista épico e o artista dionisiaco a partir da contemplação da imagem pode ser percebida

emergir em estado místico de unificação com a natureza, há ainda assim mudanças na maneira de perceber a coloração, a causalidade e a velocidade em relação ao mundo do artista plástico e do épico.

Para o músico puramente dionisíaco, a possibilidade de formas e de limites é totalmente ausente na situação de alienação de si, de suspensão total de sua individuação. Por isso, o mundo de imagens que ainda há neste estado não pode ser comparado ao que fora criado antes pelo impulso apolíneo na arte épica e plástica. É no jogo entre o querer e o prazer em ver, próprio do elemento artístico apolíneo, e no ultrapassamento do visível, próprio do dionisíaco, que se percebe implícita a relação entre o épico (a encenação de grandes feitos, o prazer em ver a grandiosidade e beleza da cena trágica) e o ser atingido para além deste épico, o *patbos*, (a identificação entre o espectador e o herói trágico)⁴⁴.

É na excitação provocada pelo elemento musical do coro trágico que Nietzsche identifica o *patbos* da tragédia. É este elemento que explica como o espectador da cena trágica se identifica com o sofrimento do herói, com suas mais difíceis superações e mais torturantes contradições. É por isto que a absorção do herói pelo espectador na tragédia vai além da valorização da coragem heróica, da busca do modelo heróico. A identificação ocorre com a dor do herói. Nietzsche nota um traço enigmático na experiência de identificação com o sofrimento do herói e percebe nisso um “prazer superior”⁴⁵. Na tragédia, pela relação única que ocorre entre herói e o espectador, além da exemplificação da sabedoria de Sileno, nota-se ainda uma satisfação emocional. Nesse sentido, mais uma vez a referência aos poderes próprios do apolíneo e do dionisíaco é necessária para expor esta mistura de sensações contraditórias de prazer na identificação do espectador com os sofrimentos do herói. Esta duplicidade de afetos só é possível, explica Nietzsche, graças a essas forças da natureza impulsionando a tragédia grega.

A tragédia mantém o conteúdo pessimista do mito, o acontecimento épico – uma ação heróica grandiosa o suficiente para tornar alguém o rei de uma cidade, e também para despertar a ira dos deuses – e um herói lutador que é glorificado por se destacar dos demais mortais e

já no escrito “Socrates und die Tragedie”, KSA 1, p. 538-9, conferência pronunciada em Basel em 18/02/1870.

44- No fragmento 1[56], Herbst 1869, KSA 7, p. 27, Nietzsche anota o seguinte: “Warum gieng das Drama der Griechen nicht aus von der dargestellten Epik?”

Wichtigst. Die Handlung kam in die Tragödie erst mit dem Dialog. Dies zeigt, wie es in dieser Kunstart von vornherein gar nicht abgesehn war auf das draⁿ (dran) sondern auf das pa/|oj (páthos)”. Parte do texto reaparece no fragmento 3[2], Winter: 1869-70 – Frühjahr 1870, KSA 1, p. 58.

45- GT, 24, p. 151; p. 140 da trad. bras..

continuar em cena por sua capacidade excepcional. No entanto, o mito, na tragédia, é constituído de algo a mais que um acontecimento épico. Pelo seu fundamento pessimista, ele carrega o fundamento de toda e qualquer existência, exhibe e faz sentir o sofrimento a que todos estão sujeitos. O que um espectador estético pode sentir então, está para além da identificação com um herói lutador glorificado, para além de um consolo que poderia provir da semelhança entre as calamidades que podem marcar a vida de ambos. O herói não é somente um ideal de homem espelhado pela arte. Ao ser tomado pelo *pathos* da tragédia, o heleno se aproxima do herói e se identifica com ele por um certo período. Mas há um efeito a partir desta fusão entre ambos, cujo alcance vai além de um espelhamento na ação heróica, além da esplêndida exposição de um modelo de força e coragem, que pode ser esperado por uma sociedade guerreira, e alcançado pelo efeito apolíneo da arte grega através da justificação da individuação, como examinaremos no tópico “Apolo como deus formador de Estados”.

A tragédia, por não ser composta somente do caráter épico e do mito trágico, altera a relação do grego com a arte e, através desta, com o herói. Nela, como na arte homérica, o herói é um sofredor porque está à mercê do destino. Contudo, o *pathos* provoca um prazer superior em relação ao encanto da visualização da cena – o espectador sente prazer em ver o herói sendo dilacerado. Em vista disso, Nietzsche reconhece na tragédia uma forma de ter o pressentimento de uma unidade estabelecida, uma espécie de culto religioso, que celebra a desconstituição da individuação e o retorno ao Uno primordial.

Nas repetidas encenações do mito trágico está incessantemente presente a representação estética do feio e do desarmonico, produzindo sempre um prazer ainda maior do que aquele proveniente da bela aparência apolínea. Tal sensação é o efeito da excitação gerada pelo coro da tragédia: o *pathos*. Além disso, há também a contraditória satisfação na identificação com essa experiência de dor oriunda da dilaceração. O feio e o desarmonico na encenação do sofrimento promovem a revelação de um saber dionisíaco, da dor que está presente no fundamento da existência, mas acima de tudo geram o prazer de voltar a tomar parte do originário.

Somente este horripilante acontecimento trágico envolvido pelo coro é capaz de produzir tal prazer. O *pathos* da tragédia corresponde, assim, à afecção do espectador para além da percepção visual, para além do espelhamento no herói, pelo significado que este tem para sua sociedade. Não se trata de mera compreensão teórica. Tomado pelo *pathos*, ele se identifica com a dilaceração de Dioniso e não só com o heroísmo do personagem, porque é no momento de

esfacelamento que todos deixam de ser individuação e podem assim se sentir reintegrando a totalidade da origem comum a todos os seres, que permanece eternamente, para além de toda destruição das aparências. É esse o consolo que, pelo *pathos* musical, a tragédia proporciona.

A arte concebida segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, na interpretação nietzscheana, não engendra o trágico. Apenas a partir do espírito da música é possível conceber a alegria da anulação do indivíduo. Isso porque, apenas nos exemplos individuais de nulificação, há a condição necessária para a compreensão do eterno fenômeno da arte dionisiaca, a única capaz de mostrar que por trás da individuação, da aparência, há na vida uma vontade que se expressa “em sua onipotência”. Assim, quando o herói, o significado máximo da aparência, é aniquilado, aquela vontade permanece intacta. Por ser a expressão dessa vontade, a música promove uma alegria metafísica, que satisfaz o anseio fundamental da natureza,

a transposição da sabedoria dionisiaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento⁴⁶.

O herói da tragédia não afeta o grego da mesma maneira que o herói da epopéia. E tal diferenciação pode ser afirmada graças à relação de contraposição e complementaridade entre o que representa o apolíneo e o dionisiaco, que Nietzsche julga existir na tragédia. Um mito que traz ao palco uma experiência épica encenada por um herói e cantada por um coro: eis a relação entre o épico e o *pathos* como elementos distintos da tragédia. Inserida em uma sociedade guerreira como também estava a epopéia, ela é, todavia, uma arte que ao conciliar duas potências divinas e artísticas é fonte abundante para a justificação da existência, obstando um pessimismo negador da vida, e impedindo que sua cultura fosse regida exclusivamente por impulsos políticos.

Com o êxtase dionisiaco musical da tragédia grega, ocorre a assimilação do herói pelo homem helênico e nisto se dá o reconhecimento da individuação como fundamento ardentador da existência, e o seu prazeroso rompimento pela sensação de regresso ao originário da vida. A partir do caráter épico, esta descoberta pode ser acrescida da sensação de reconforto através da grandiosidade e beleza da cena trágica, que proporcionam também um prazer justificador da vida pela ilusão apolínea.

46- GT, 16, p. 108; p. 101-102 da trad. bras..

A distinção elaborada por Nietzsche entre a epopéia e a tragédia justifica-se, fundamentalmente, no que diz respeito ao aspecto musical dionisíaco presente somente nesta última. Nos escritos *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A visão dionisíaca do mundo*, e nos fragmentos póstumos do período 1869 a 1870⁴⁷, o caráter dionisíaco do drama grego também é enunciado por Nietzsche como elemento diferencial em relação à epopéia. Nesse sentido, somente com o ingresso da arte dionisíaca – a música – se pode entender o poder do *pathos* da tragédia, de levar o espectador a um grau de excitação comparável à provocada pelos rituais dionisíacos. O poder da música permite ao espectador vivenciar uma mística união com o Uno primordial (*Ur-Eine*). É pela força do *pathos*, pelo quanto o espectador é atingido pela tragédia, que ele consegue se identificar com Dioniso sob as vestes de Édipo, de Prometeu e outros heróis trágicos.

A música, por remeter o ouvinte estético a algo que é anterior e superior ao mundo em que está inserido, tem relevância singular. Ela provoca, no âmbito da sensação, o acesso ao significado da vida – à contradição e à dor que a existência significa, a uma verdade dionisíaca impossível de ser modificada. É isso que, para Nietzsche, é revelado pelo coro. Não sendo um aspecto da tragédia que, junto a outros arrebatava o espectador, o coro é, em sua interpretação, o elemento sem o qual a tragédia perde sentido. Perceber, por meio da música, algo já revelado para o homem grego por meio do mito – o significado doloroso e amedrontador da existência – dá a essa experiência um grau de intensidade incomensurável e, ainda assim, ela é suportada e transfigurada.

É isso que Nietzsche vê ocorrer na cultura grega após o nascimento da tragédia. E isso acontece graças a que o povo grego conseguiu transformar impulsos violentos da natureza em arte, exatamente porque eles são, em sua compreensão, também impulsos artísticos à medida que decorrem de uma vontade de criação – fazem parte da vontade do Uno originário de se fazer individuação, tomar-se particularidade, destacar-se do todo e, portanto, dilacerar-se, existir enquanto individuação. E, apesar de toda a dor que isso representa, resulta na existência de cada ser. Nesta perspectiva, a criação é o aspecto mais fundamental da cultura grega.

No herói da epopéia, o trágico já estava presente, porque ele também tinha sua vida determinada pelo sofrimento, pelo destino cruel e já lutava contra isso. Sua figura era, no entanto,

47- Cf. fragmentos póstumos do inverno de 1869-70 à primavera de 1870, KSA 7, p. 45-56.

glorificada por sua coragem guerreira e isso lhe garantia a imortalidade, sendo lembrado e honrado após a morte⁴⁸. Aquiles, o herói por excelência, era um guerreiro. Na tragédia, a determinação da vida pelo destino é um tema recorrente, só que agora há nos grandes feitos heróicos, segundo a leitura nietzscheana, um caráter ilusório quando confrontados com o que não se altera: a dor. O personagem principal da tragédia não é um herói estritamente apolíneo – ele é Dioniso sob as vestes do herói. A aparência heróica, a individuação por excelência, é também dilaceração e, portanto, dor. Mas, como Dioniso dilacerado, o herói não é a encarnação da dor, mas sua transfiguração. E se no dionisíaco está sua essência, o inalterável, tudo o que nele é apolíneo corresponde ao aparente e ilusório em comparação com a imutabilidade do dionisíaco. Sua ação, assim, também é ilusão, mas transfigurada em beleza e sedução, a despeito de todos os horrores.

A “potência do épico apolíneo”⁴⁹ está justamente em fazer com que o terrível se transforme em belo. A face apolínea do herói trágico é a transfiguração de sua face dionisíaca. Por isto os olhos do homem grego se encantam com o que há de terrível no herói e sentem prazer em tais figuras, em seus feitos e eventos, tornados aparentes, perceptíveis, visíveis – este é afinal o poder de transfiguração da aparência. Para que fosse suportável o fundamento dionisíaco do mundo, para que penetrasse na compreensão do homem de forma que não o aniquilasse, foi indispensável a alternância entre a revelação desta essência e seu embelezamento e configuração pelo apolíneo. O *pathos* da tragédia exige um limite. O homem não pode permanecer imerso na sensação da individuação dilacerada, precisa ganhar forma, voltar a viver como indivíduo, confiante no princípio de individuação. O apolíneo, alternando-se com o dionisíaco, resgata o homem, limita o ímpeto de permanecer fundido no Uno primordial. A desproporção destes efeitos, segundo Nietzsche, ocorre, sobretudo a partir de Eurípedes, mas quando isto ocorre a arte grega já não é a mesma.

A criação da arte trágica entre os helenos foi o resultado da necessidade e da capacidade

48- Em Homero a psiché dos mortos é que é enviada ao Hades sem consciência, memória ou atividade mental, como uma espécie de fantasma. Como observa Werner Jäger, “a única coisa que sobrevive à existência física de um homem é seu nome, que é mantido vivo por sua reputação. Isto parece tomar certo que há uma diferença entre a grande massa dos mortais que nada tem a esperar para depois da morte e os valentes e nobres guerreiros que deixam ao seu lado a gloriosa memória de seus feitos para continuar vivos nas canções dos aedos. Nestas canções os grandes feitos de deuses e homens são igualmente glorificados; a diferença entre mortais e imortais parecia quase desaparecer, e o homem obtinha glória e reputação eternas. Sua personalidade era forte o suficiente para resistir à lei comum do esquecimento”. Werner JÄGER, “The Greek ideas of immortality”, p. 289.

49- GT, 12, p. 83; p. 80 da trad. bras..

de um povo para lidar de forma artística com o que compreenderam e sentiram de belo e horrível na própria existência, bem como de confortante e amedrontador, aparente, brilhante, profundamente misterioso e quase que inacessível.

1.3 Prometeu: “a glória da atividade”

Curt Paul Janz relata que Nietzsche encomendou a um artista que considerava excelente, Leopold Rau, a pintura de Prometeu desacorrentado, para capa de sua obra *O Nascimento da Tragédia*⁵⁰. A primeira imagem escolhida para a publicação de seu elogio ao povo que fez nascer a arte trágica remete a *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, a tragédia que, para Nietzsche, é a glória da atividade entre os gregos. A trilogia de Prometeu se completava com *Prometeu libertado* e *Prometeu Porta-fogo*, tragédias de Ésquilo, hoje perdidas. Mas, se o que faz o herói Prometeu ser acorrentado e dilacerado é exatamente sua atividade intensivamente desafiadora para engendrar os seres humanos, o que então justifica Nietzsche sustentar em Prometeu a glória da atividade, se foi exatamente a diligência desse herói que o levou à imobilidade e a ter o fígado devorado por um abutre?

“Não há meio de compreender a tragédia grega sem ser Sófocles”⁵¹, afirma Nietzsche em um fragmento póstumo de 1870-1. Em vista disto e do louvor a Sófocles em *O nascimento da tragédia*, cabe avaliar o recurso de Nietzsche a Ésquilo e, mais especificamente, a *Prometeu acorrentado*. Enquanto Sófocles é tido por expressão mais pura do pessimismo religioso grego, em Ésquilo ele nota um tempero otimista, assentado no princípio do poder divino a gerar ordem a partir do caos. A grande exceção é *Prometeu acorrentado*, a mais pessimista delas. Não obstante, se, em Nietzsche, “tragédia e música estão tão intimamente relacionadas” e se Ésquilo não está apenas cronologicamente mais próximo da suposta origem musical, mas é um dramaturgo mais obviamente musical, de qualquer modo, Ésquilo, por si próprio, tem de ser um modelo. Com isto, Nietzsche é posto ante uma contradição. Seu argumento acerca do vínculo entre tragédia e música

50- C. P. JANZ, *Friedrich Nietzsche. Biografia*, vol. 2 (Los diez años de Basilea), p. 119.

51-NF, 7 [185], Ende 1870-April 1871, KSA 7, p. 211 [“Es giebt keinen Weg, die griechische Tragödie zu begreifen, als Sophokles zu sein“].

parece ser verificado mais satisfatoriamente por Ésquilo, mas sua concepção do trágico o é por Sófocles”⁵².

Essa aparente contradição é rapidamente dirimida, já que Nietzsche, nas frequentes oposições entre as diversas tragédias e sua concepção do trágico claramente “concentra sua atenção sobre a última”⁵³. Com efeito, indaga Nietzsche, “qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação”⁵⁴.

O que Nietzsche encontra em *Prometeu acorrentado*, mas não em toda parte em Ésquilo, é o herói tipicamente sofocleano, o sofrimento de um único grande indivíduo enfim aniquilado⁵⁵, mas também consolado metafisicamente, pressuposto na concepção nietzscheana do trágico. É digno de nota, portanto, o fato de que haja uma aguda polêmica, não considerada por Nietzsche, acerca da legitimidade da atribuição de *Prometeu acorrentado* a Ésquilo, e mesmo acerca de sua datação. Não obstante, temos aí, principalmente, um novo acesso ao tema da Justiça.

Essa tragédia faz ecoar um grito de dor que soa como uma acusação, precisamente contra a injustiça divina. Em sua inquietação e em seu protesto, Prometeu revela uma aspiração à justiça. Nas palavras de Jacqueline de Romilly, Ésquilo manifesta aqui não se contentar com um otimismo simplista, assim como sua busca, na aparente desordem do mundo, dos traços de uma ordem. Prometeu não é a ingênua vítima de um governante recém-alçado ao seu posto e com propensão à desmesura tirânica. A arrogância do herói, assim como a posse do segredo do qual depende o futuro de Zeus, amaina o dualismo simplista que o gênero trágico, em sua grandeza, busca suplantar. Enfim, “Ésquilo parece sugerir que mesmo nos deuses a justiça é fruto do tempo”⁵⁶.

Nietzsche atribui à criação da tragédia entre os gregos, o desacorrentamento do deus, a liberação do povo grego do que no conteúdo mítico aparece como assustador; assim, a seus olhos, os gregos demonstraram compreender que criar é forjar a natureza, e, portanto, criar e sofrer são a dupla face da ação. Por isso, Nietzsche tem em Prometeu um modelo do artista helênico. Este

52- M. S. SILK e J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 257.

53- *Ibid.*, p. 265.

54- GT, 10, p. 73-4, p. 71 da trad. bras.

55- Cf. Richard WHITE, “Art and the individual in Nietzsche’s Birth of tragedy”, p. 65ss.

56- J. de ROMILLY, *La tragédie grecque*, p. 63. Nas palavras de Nietzsche, “Bei des Prometh{eus} Bildung der Menschen hat er versehn, dass Kraft und Erfahrung des Menschen zeitlich auseinanderliegen: alle Weisheit hat etwas Altersschwaches”. NF, 38 [6], Ende 1874, KSA 7, p. 837.

herói, pelo excesso, pelo desrespeito às limitações necessárias, pelo desafio que lança ao mundo divino, evidencia o quanto a capacidade de criar está atrelada à dilaceração, pois é a partir dela que ocorre o individualizar-se – tomar forma, brilhar. Por ser o anti-apolíneo no quanto é desmesurado, Prometeu é também máscara do proto-herói Dioniso⁵⁷. Ao ser despedaçado, ele padece do mesmo que este deus. Assim, o mito prometéico na tragédia é o ensinamento de que viver sem sofrimento é anular-se enquanto individuação, é deixar de ser movido pelo ímpeto de criação. Assim o homem “obriga os deuses a se aliarem a ele” porque com o fogo fez cultura e o homem teve nas mãos a existência e seus limites, ganhou glória. O “‘poder’ do grande gênio”, o “áspero orgulho do artista”⁵⁸ são na interpretação nietzscheana, o conteúdo e a poesia da obra esquiliana. *Prometeu acorrentado* é a glória da atividade⁵⁹, a alegria da criação que desafia qualquer infortúnio.

Uma das versões constantes na mitologia grega para o surgimento do ser humano é a de que ele seria uma criação de Prometeu. Este deus fez com argila o primeiro homem e o aperfeiçoou, animando a estátua com o mesmo fogo que animava os corpos divinos⁶⁰. O artista titânico subiu ao Olimpo, roubou o fogo para trazê-lo à Terra e gerar vida nos humanos. Zeus, por ciúmes, proibiu que Prometeu entrasse novamente no Olimpo. Mas, envaidecido com o sucesso de sua criação, em uma disputa travada por causa da desconfiança dos deuses em relação aos mortais, Prometeu engana Zeus mandando, então, matar dois bois e encher suas peles, uma com toda a carne, a outra com ossos. Pediu ao deus enciumado que escolhesse uma das partes e Zeus escolheu exatamente aquela recheada de ossos, enquanto a outra, recheada de carne, foi dada aos humanos. Ofendido e humilhado por ter sucumbido ao artil de Prometeu, o dominante deus quis se vingar dos homens tirando-lhes o fogo divino e pondo fim à harmonia entre os homens e os imortais. Entretanto, Prometeu assegura retornar ao Olimpo e roubar mais fogo para devolver às suas criaturas.

A tragédia *Prometeu Acorrentado* narra o sofrimento de Prometeu pelo castigo que lhe fora imposto por Zeus. Por ter roubado o fogo sagrado para dá-lo aos homens, por ter se apiedado dos mortais, enquanto Zeus desejava destruí-los, Prometeu foi acorrentado por Hefesto a um rochedo, com o auxílio de *Kratos* (Poder, Domínio) e *Bia* (Força, Violência) em uma região bastante longínqua e solitária, no Cáucaso, onde ficou exposto ao sol escaldante, à chuva e a todas

57- GT, 10, p. 71; p. 69 da trad. bras. Cf. Reinhard BRANDT, “Die Titelvignette der Geburt der Tragödie”, p. 322-3.

58- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras.. Cf. “Sokrates und die griechische Tragödie“, KSA 1, p. 616.

59- GT, 9, p. 67; p. 65 da trad. bras..

60- Cf. Oskar SEYFFERT, *The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature, and Art*, p. 521.

as outras intempéries; em pé, sem poder dormir e sem repouso. Finalmente, ele teria ainda seu fígado diariamente devorado – por um abutre insaciável, enviado por Zeus – mas constantemente recuperado para que tal suplício fosse perene. Foi essa a punição do ativo herói e artista criador da humanidade: condenação à imobilidade completa e a um sofrimento diariamente reiterado. Assim explica o Poder enviado por Zeus, junto aos deus do fogo, para cuidar do acorrentamento de Prometeu:

Aqui estamos nós, neste lugar remoto,
marchando num deserto pelo chão da Cítia
onde nenhuma criatura humana vive.
Pensa somente, Hefesto, nas ordens de Zeus,
teu pai, e em acorrentar nestas montanhas
de inacessíveis píncaros um criminoso
com cadeias indestrutíveis de aço puro.
Ele roubou teu privilégio, o fogo rubro
de onde nasceram todas as artes humanas,
para presenteá-lo aos mortais indefesos.
É hora de pagar aos deuses por seu crime
e de aprender a resignar-se humildemente
ao mando soberano de Zeus poderoso,
deixando de querer ser benfeitor dos homens⁶¹.

A mitologia grega reconhece no deus Prometeu a confluência de históricos conflitos entre os deuses. Prometeu, filho do titã Jápeto, em sua atitude desafiadora às ordens de Zeus, não nega seu estreito grau de parentesco com a geração dos titãs, os primeiros seres originados pela Terra e pelo Céu e que nasceram e permaneceram sempre irados; afinal, conforme conta Hesíodo, assim que nasciam eram ocultados pelo pai na cova da Terra, para que o Céu protegesse assim seu domínio, sem ter com quem disputá-lo. Daí um dos significados do termo Titã remeter à idéia de soberania, poder, glória, o que aproxima o titânico da força atemorizante da Terra, de seus ímpetos mais irrefreáveis. Afinal, os primeiros filhos da deusa Terra, depois nomeados pelo pai de Titãs, só puderam enxergar a luz, graças ao último titã nascido, Cronos, que com a ajuda da mãe descontente, derrotou o pai que a todos escondia. Os primeiros filhos da Terra só viveram por

61- ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, versos 1-14.

uma desobediência à vontade do pai. É este o peso do titânico em Prometeu e na tragédia ele ganha a serenidade artística, porque mostra que se não há desafio não há vida; ela mesma depende da dilaceração de Prometeu.

Porque Prometeu só dá vida à sua criação através de um ato de desmesura – o roubo do fogo pertencente ao mundo dos deuses, em desafio a Zeus para benefício dos mortais –, o mito prometeico na interpretação de Ésquilo sustenta entre os gregos a idéia de que os opostos bom e ruim, feio e belo, dor e alegria, vida e dilaceração estão totalmente unidos e entrelaçados, de forma que impedir o titânico é cessar o ímpeto à ação. A tragédia *Prometeu Acorrentado* é o brilho artístico que Ésquilo dá ao mito prometeico, a certificação em um povo de sua “aptidão para o trágico profundo”⁶². De forma que a tragédia é “apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre o lago negro de tristeza”⁶³. Na tragédia, o horror do significado do mito se configura e a forma que ganha é a própria transfiguração que o povo helênico, aos olhos de Nietzsche, alcança promover de um ensinamento que poderia ser tão-somente aniquilador e suicida. As correntes do deus titânico são quebradas porque como arte, o peso da criação torna-se brilho, leveza e jovialidade; assim se dá “o prazer do vir-a-ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio”⁶⁴.

O que a tragédia esquiliana sustenta, na interpretação de Nietzsche, é a idéia de que, para criar, faz-se necessário apossar-se de um estado que não lhe é próprio, de algo que vai além da circunstância que o limita – voltar ao Olimpo, no caso de Prometeu. Algo semelhante ocorreria ao homem tomado pelo impulso artístico: ele configura em beleza o que na natureza é assustador; o próprio artista é a satisfação da Vontade da Natureza que só se efetiva na dilaceração. Prometeu é, na tragédia, transfiguração do cruel significado do mito a ele associado.

O pressuposto deste mito prometeico é o valor incalculável que o homem ingênuo atribui ao fogo como verdadeiro paládio de toda cultura nascente: mas que o homem reine irrestritamente sobre o fogo e que o receba não como uma dádiva do céu, como raio incendiário ou como ardente queimor do Sol, isto é algo que àqueles contemplativos homens primevos parecia um sacrilégio, um roubo perpetrado contra a natureza divina⁶⁵.

Ademais, se no mito Prometeu é acorrentado, a criação da tragédia simboliza para

62- GT, 9, p. 69; p. 67 da trad. bras..

63- GT, 9, p. 68; p. 67 da trad. bras..

64- Ibid; p. 66 da trad. bras..

65- GT, 9, p. 69; p. 67 da trad. bras..

Nietzsche o seu desacorrentamento, porque tudo se torna justificado enquanto no mito prevalece “a assombrosa profundidade do seu terror”⁶⁶ ante o reconhecimento de que todas as conquistas humanas se devem a uma usurpação, a um delito.

O melhor e mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio, e precisa agora aceitar de novo as suas conseqüências, isto é, todo o caudal de sofrimentos e pesares com que os ofendidos Celestes afligem sobre o gênero humano que aspira ao ascenso⁶⁷.

Contudo, a arte trágica torna esplendoroso o que outrora era assustador, sem que o fundamento tenebroso já revelado seja dirimido ou dissimulado. Há, sobretudo, o que Nietzsche considera a revelação do que é mundo, tal como ele é e como a tragédia o desnuda com toda contradição integrada e impossível de ser desfeita. O apolíneo da criação que jamais se desvincula do dionisíaco, porque este é também sua origem.

Em Ésquilo, antes de o heróico Prometeu roubar o fogo divino e regalá-lo aos mortais, estes eram estúpidos, enxergavam mal, não compreendiam o que ouviam, de modo que viveram séculos confundindo tudo e estavam limitados a habitarem as escuras cavernas, já que não dominavam a técnica para a construção com tijolos nem para modelarem a madeira; não raciocinavam, agiam ao acaso.

Falar-vos-ei agora das misérias todas
dos sofridos mortais e em que circunstâncias
fiz das crianças que eles eram seres lúcidos,
dotados de razão, capazes de pensar⁶⁸.

Prometeu experimenta grande satisfação por ter inventado para os homens a condição para a ciência dos números, do sistema alfabético, da fabricação de navios, e por ter-lhes fixado a memória e ter submetido os animais à vontade humana para que pudessem servir nos trabalhos mais pesados, por ter dado as condições de cura de enfermidades – enfim, Prometeu se orgulha por ser o promotor de toda arte e conhecimento humano graças ao fogo.

Mas o brilho do heroísmo de Prometeu não o torna exclusivamente apolíneo. Por seu ímpeto exacerbado ao heroísmo na desmesurada vontade de ajudar os homens, ele se revela dionisíaco: é movido por um violento impulso que o conduz à dilaceração. A confiança exagerada

66- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras.

67- GT, 9, p. 69; p. 67 da trad. bras.

68- ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, versos 568-571.

de Prometeu em seus poderes o faz desafiar as fronteiras que separam o mundo dos deuses e o mundo dos mortais. Há um caráter dionisíaco em seu ímpeto criativo, porque é disruptivo e não respeita limites. Nietzsche julga aqui a ausência da tranquilidade, da fluidez e do comedimento apolíneos; Prometeu é a personificação da ausência de respeito às “leis mais sagradas do mundo” e por isto ele carrega o peso da individuação: a dilaceração. Carrega também o peso de ter sido responsável pelo brilho da individuação no homem – “Para ser breve, digo-vos em conclusão: os homens devem-me todas as suas artes”⁶⁹. Assim o Prometeu esquiliano é, para Nietzsche, uma “máscara dionisíaca”⁷⁰. Nele o espectador da tragédia enxerga não só um herói que livrou “os homens indefesos da extinção total” por ter conseguido “salvá-los de serem esmagados no profundo Hades”⁷¹, mas também o deus Dioniso, o que conserva-se vivo depois de dilacerado.

Com efeito, Prometeu com todos seus atributos apolíneos – o vidente, o configurador da vida, o que dá a luz aos mortais –, enquanto herói trágico não corresponde exatamente à definição do apolíneo em Nietzsche. *Prometeu acorrentado* trata do que o brilho apolíneo acoberta. Toda a existência de Apolo, com a beleza e comedimento que lhes são próprios, repousa sobre um substrato de sofrimento e conhecimento sempre encoberto e só traduzido pelo dionisíaco. Apolo simboliza o esplendor do que em Dioniso é a treva e na tragédia esquiliana ele torna suportável a dilaceração, a dor como condição da vida, porque reconhece que a dilaceração está diretamente relacionada aos delitos necessários à conservação da vida entre os mortais.

O coro das ninfas do Oceano lembra a Prometeu que ele é condenado a imenso sofrimento por ter agido sem discernimento. Ele é comparado por elas a um médico incapaz de curar seus próprios males e apesar de se orgulhar por ter proporcionado aos homens tantas capacidades, inclusive de curarem suas próprias enfermidades, não consegue por fim aos males que tanto o torturam. Prometeu torna-se um herói inerte por causa de seu delito e perspicácia. Ele, contudo, segue acorrentado porque sabe das contradições que imperam na existência, ao mesmo tempo em que confia no princípio de individuação. Assim, lembram as ninfas:

Estás sofrendo um infortúnio degradante;
o teu espírito abatido se alucina
e como um médico carente de saber

69- Ibid., versos 652-653.

70- GT, 9, p. 71; p. 68 da trad. bras.. Cf. “Sokrates und die griechische Tragödie”, KSA, I, p. 617-9.

71- ÊSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, versos 315-319.

que um dia adocece, já perdeste o ânimo
e não consegues descobrir para ti mesmo
a droga capaz de curar tua doença⁷².

Ao que ele replica:

Ainda não chegou a hora prefixada
pelas Parcas para a reconciliação;
somente após haver sofrido neste ermo
milhares de dores pungentes e outras tantas
calamidades, livro-me destas correntes.
O Destino supera minhas aptidões⁷³.

Em razão disto, Nietzsche julga encontrar em *Prometeu Acorrentado* um traço próprio aos gregos da Antigüidade: nunca deixaram de reconhecer que individualizar-se é a “fonte e causa primordial de todo sofrer”. A maneira como Prometeu está em cena, preso a correntes, para ser diariamente dilacerado pelos abutres, é a demonstração desta compreensão grega na arte. A glória da atividade, identificada por Nietzsche na obra esquiliana, está exatamente na tragédia que encena um herói impedido de agir, preso a correntes e sofrendo pelas conseqüências de suas ousadas ações anteriores. Entretanto, a tragédia, longe de ser a encenação que mostra que a ação prometêica deve ser evitada por encontrar no fim a dilaceração, para Nietzsche, ela é a glorificação da ação, porque mostra que somente assim, como disse Prometeu ao coro, o Homem foi salvo, pode fazer arte, criar cultura, sair da caverna.

Tal como fogo, o apolíneo reluz nos feitos de Prometeu, assim como na cultura entre os homens. Entretanto, na tragédia é também o fundo assustador dionisíaco-titânico que está no palco. Se a inflexível obstinação de Prometeu em realizar grandes feitos por amor aos mortais tem brilho, tal qual a resplandecência própria do apolíneo, este brilho em *Prometeu acorrentado* não oculta o delituoso furto que originou tantas belas e indispensáveis criações, possíveis somente a partir do fogo. E tal como fogo, Prometeu é desmedidamente corajoso e confiante em sua astúcia e capacidade de criação e apenas em vista disto ele cria e garante vida ao homem.

A sabedoria apolínea do comedimento em *Prometeu Acorrentado* só se revelou no relato de Prometeu do momento passado em que alertou aos divinos titãs que, para manter o poder, a

72- Ibid., versos 610-613.

73- Ibid., versos 659-664.

astúcia é preferível à força bruta. Este foi um dia seu lado comedido, apolíneo. E isto ele tentou explicar a seus irmãos titãs, mas:

Desdenhado a astúcia
e preferindo a presunçosa força bruta,
em sua estupidez eles imaginaram
que não lhes custaria muito sofrimento
conquistar a vitória pela violência⁷⁴.

Não considerando os titãs os prudentes conselhos de Prometeu – que aprendera da mãe que “caberia a vitória a quem prevalecesse não pela força e violência, mas apenas pela suave astúcia”⁷⁵ –, somente Zeus teve Prometeu como aliado na luta contra o titã Cronos e por isso o venceu. Por este auxílio é que Prometeu lembra ao coro das ninfas que de Zeus recebe agora “a mais cruel das recompensas”⁷⁶. Neste ponto, a sabedoria popular grega brilha na tragédia esquiliana na voz de Prometeu, criticando a tirania de Zeus: “Desconfiar até dos amigos é sem dúvida um mal inerente ao poder ilimitado”⁷⁷. O puramente titânico não é passível de tranqüilidade. Por não conseguir ou aspirar conservar no seu governo, no Olimpo, a astúcia de que lançara mão para fazer Cronos engolir uma pedra em vez de mais um filho, Zeus, temendo o poder dado aos homens, agora se volta com violência tirânica contra Prometeu.

Na tragédia, o peso do “roubo perpetrado contra a natureza divina”, do sacrilégio de Prometeu, então vítima da fúria titânica de Zeus, é transfigurado em sua apresentação como condição para a vida do homem. O seu destino é o sofrimento, porque todo aquele que cria infringe a harmonia cósmica. A ira de Zeus atua como mediadora do cumprimento deste fado.

O conteúdo do titânico barbaresco abrilhantado pelo apolíneo está na boca de Prometeu. É o próprio artista quem fez o homem livrar-se “do medo da morte”⁷⁸ quem revela o quanto isto é um “grande consolo”: “Pus esperanças vãs nos corações de todos”⁷⁹. A seguir ele afirma ser por causa do fogo, que ele fez permanecer nas mãos dos homens, que eles “aprenderão a praticar as artes”⁸⁰. Daí podemos compreender a seguinte afirmação de Nietzsche: “o magnífico ‘poder’ do

74- Ibid., versos 280-284.

75- Ibid., versos 289-291.

76- Ibid., verso 303.

77- Ibid., versos 304-305.

78- Ibid., verso 334.

79- Ibid., verso 336.

80- Ibid., verso 342.

grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do artista, eis o conteúdo e a alma da poesia esquiliana”⁸¹. Em função do significado de sua criação, ainda que consolo, esperanças vãs, “ilusão artística”, Prometeu é um orgulhoso áspero e trata seu sofrimento com coragem suficiente para não suplicar clemência de Zeus.

Entretanto, Prometeu também não se livra de sua origem titânica. Se suas obras correspondem ao consolo, ao remédio para o mal humano – o medo da morte –, se é este o brilho ilusório apolíneo dos feitos de Prometeu, isto tudo só foi possível por um ímpeto titânico que move a vida e toda criação. Nietzsche encontra em *Prometeu acorrentado* a confirmação do quanto o brilho apolíneo só é possível em vista do dionisiaco. O impelir para sua criação não é comedido e nem poderia ser. Conseqüentemente, este ímpeto não se separa da titânico. Ao tratar o roubo do fogo como razão para o mal e para todo sofrimento dele proveniente, *Prometeu acorrentado* representa o “substrato ético da tragédia pessimista”⁸².

O fogo, por ser a origem de todo desenvolvimento humano, tem um valor incalculável: a cultura deve-se à apropriação das potências divinas, é fruto de uma atitude imprópria para com os deuses e por isso o homem também está condenado a sofrer. Isto corresponde à “necessidade de sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira o titânico”⁸³. Neste sentido, na interpretação nietzscheana, o cerne do mito prometeico exprime uma concepção pessimista: ao agir, criar, levar a confiança na vida para os seres humanos, afastando o medo da morte, há em Prometeu um ímpeto titânico destrutivo. Ele precisou atentar contra os limites estabelecidos por Zeus e foi dilacerado.

Neste aspecto Nietzsche julga que o gênio artístico se equipara a Prometeu. É neste contexto que se deve compreender a afirmação de que o artista, no momento em que cria, “se funde com o artista primordial do mundo”⁸⁴. Ademais, se tudo que cria é manifestação desta fusão, é também resultado de uma audácia. Ele é puro desafio e traz a tal realidade o fogo prometeico e assim dá figuração sublime ao amedrontador.

Prometeu, entretanto, não pode ser exclusivamente titânico. Seu ímpeto é desmesurado, mas para criar, dar vida, proteger o homem, em vez de simplesmente derrotar Zeus, já manifesta

81- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras. Nietzsche estabelece uma relação entre *können* e *Künstler*, que possuem a mesma raiz em alemão.

82- GT, 9, p. 69; p. 67 da trad. bras..

83- GT, 9, p. 70; p. 68 da trad. bras..

84- GT, 5, p. 47-8; p. 47 da trad. bras..

seus atributos apolíneos. Na tragédia ele não é mais puramente dionisíaco. O dionisíaco trágico não é titânico porque deve ser traduzido pelo apolíneo. Com efeito, diz Nietzsche, em um fragmento póstumo do período de concepção de *O nascimento da tragédia*, “o que chamamos ‘trágico’, é justamente aquela elucidação apolínea do dionisíaco (...). A forma mais universal do destino *trágico* é a derrota vitoriosa ou o alcance da vitória na derrota”⁸⁵. Não é outro o caso de Prometeu.

Ao encenar e cantar a dilaceração como condição para a vida e proclamar que ninguém se livra dela porque agir, criar e viver provêm sempre de uma desmesura – que a vida é fruto não de uma harmonia, mas da dilaceração –, a tragédia difere da consideração da dor como resultado do pecado original e, portanto, infértil por ser um fardo. Para Nietzsche o *pecado ativo* é a virtude de Prometeu e, por isso, ele avistou na figura de gênio artístico a recusa dos gregos a compreender o sofrimento da humanidade como castigo eterno e merecido. O sofrimento é a condição natural de quem ousa a individuação.

Prometeu acorrentado não figura um herói para quem o “profundo pendor para a justiça”⁸⁶ se fez vitorioso. Não é a justiça que está em cena no sofrimento de Prometeu, mas os caprichos de Zeus. Quando o Corifeu indaga Prometeu acerca de haver limite para seu infortúnio, ele responde: “Nenhum; tudo depende dos caprichos dele”⁸⁷. Neste aspecto, o Prometeu de Ésquilo, para Nietzsche, trai o apolíneo, ao menos os ensinamentos apolíneos de justa medida. O “afã titânico” na atividade de Prometeu é dionisíaco. A dilaceração de Dioniso em Prometeu deve-se ao fato de ser condição da vida. Em tudo o que Prometeu fez se justifica sua dilaceração. Tal como Dioniso, ele deve ser dilacerado. A coragem de Prometeu é titânica e é isto que explica tudo o que fez em benefício dos mortais. A magnitude de sua imprudência indica o ímpeto de uma fúria titânica e não sabedoria apolínea, não justa medida.

O fundamental na tragédia *Prometeu Acorrentado*, para Nietzsche, é o louvor à impiedade – por trás desta está a noção esquiliana de justiça⁸⁸: a Moira, o destino que governa o Olimpo e os mortais, uma justiça que tem como regra o cumprimento do que já está traçado, por mais cruel que seja. E o que está posto na obra de arte dos gregos, na encenação das dores e da

85- NF, 7[128], Ende 1870–April 1871, KSA 7, p. 192.

86- GT, 9, p. 71; p. 69 da trad. bras..

87- ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado*, verso 345.

88- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras..

impetuosidade de Prometeu, é a resposta para o domínio do destino. Assim Nietzsche avista o grego, em seu pessimismo libertador, porque extremamente fértil, se proteger da revolta infértil e do conformismo envergonhador, através do orgulho de artista. Assim ocorre com Prometeu: depois de toda sua atividade, ao se perceber na solidão, o herói titânico Prometeu reconhece no mesmo instante que sua angústia não se justifica, já que o futuro não lhe guarda segredos, que nada imprevisível pode lhe ocorrer; prefere suportar o sofrimento a que foi submetido, enfim, visto que lhe seria inútil lutar contra a força da fatalidade imposta pelos caprichos de Zeus. Ele sabe por que sofre: esta é a condição da vida e para isso não cabe lamentações.

Ele, entretanto, não se livra da condenação e nem deixa de provocar Zeus por intermédio do seu mensageiro Hermes:

Fica sabendo ainda: nunca eu trocaria
minha desdita pela tua submissão.
Acho melhor ficar preso a este rochedo
que me ver transformado em fiel mensageiro
de Zeus, senhor dos deuses! Assim mostrarei
aos orgulhosos quão vazio é seu orgulho!⁸⁹.

O orgulho de Prometeu é o da criação. Por isto ele nunca se arrepende e não busca agradar a Zeus para fugir de seu castigo. A impertinência de Prometeu abarca quase a totalidade da cena da tragédia. Assim se mostra praticamente todo seu diálogo com o coro, que lhe diz:

És destemido e nem sequer te abates
diante destes muitos sofrimentos
que te amarguram, e até te comprazes
em dar excessiva licença à língua⁹⁰.

E Prometeu responde:

Na hora inevitável, acalmado
a ira pertinaz, ele sem dúvida
aceitará minha amizade e ajuda,
pois também estarei impaciente
depois de sua longa intolerância⁹¹.

89- ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado*, versos 1283-1288.

90- *Ibid.*, versos 237-240.

91- *Ibid.*, versos 258-262.

Prever o futuro, iluminar o furor dionisíaco do destino, o acalma, abrandando o titânico.

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

Se é a atitude impertinente de Prometeu que o fez beneficiar os mortais e se colocar contra Zeus e isto fica impresso em sua obra, em vez de pecado eterno, a desmedida está eternamente justificada como condição da vida e da criação. Ainda que depois Prometeu tenha sido punido, o sofrimento já estava inscrito no seu fado em vista do que representa tentar igualar deuses e mortais, fazendo-os não mais temer a morte, ensinando-os como se livrar das doenças:

(...) por falta de medicamentos vinha a morte,
até o dia em que mostrei às criaturas
maneiras de fazer misturas salutares
capazes de afastar inúmeras doenças⁹²

Assim Prometeu explica a fúria de Zeus contra ele – sabe o que provocou em Zeus. Seu destino é estar à mercê dos caprichos divinos. E diante da censura do corifeu ao seu persistente desafio a Zeus, ele replica:

Mas para quem não sente em sua própria carne
todo este sofrimento, é fácil ponderar
e censurar. Eu esperava tudo isto;
foi consciente, consciente sim, meu erro
– não retiro a palavra. Por amor aos homens,

92- Ibid., verso 621-624.

por querer ajudá-los, procurei, eu mesmo,
meus próprios males. Nunca, nunca imaginei,
porém, que minhas provocações implicariam
em ressecar-me para sempre nestas rochas
e que teria por destino ficar só
neste cume deserto para todo o sempre.
Sem lamentar demais minhas dores presentes,
convido-vos a pisar neste chão de pedra
para melhor ouvir os meus males futuros;
assim sabereis tudo, do princípio ao fim.
Cedei à minha súplica! Compadecei-vos
de quem está sofrendo agora; a desventura
não discrimina; segue seu percurso errático,
pousando sobre uns e depois sobre outros⁹³.

A tragédia se desenvolve, e seu pano de fundo é o conhecimento trágico que Prometeu tem do próprio futuro e do futuro de Zeus, o conhecimento amargo do longo e terrível tempo a que está condenado e do desafio que representou para os caprichos olímpicos. Quando estava atuando, não estava preso ao conhecimento do futuro inevitavelmente sofrido que o aguardava. É este o sentido em *Prometeu Acorrentado* para os dizeres nietzscheanos: para atuar é preciso estar coberto pelo véu da ilusão; o conhecimento mata a ação. A ilusão apolínea preserva e embeleza a vida.

Já as exortações apolíneas ao auto-conhecimento e à justa medida, aparecem na cena de *Prometeu Acorrentado* sobretudo na fala de Oceano,

(...) e quero dar-te
o único conselho útil nesta hora,
por mais decepcionado que possas estar,
conhece-te a ti mesmo, amigo, e adaptando-te
aos duros fatos, lança mão de novos modos,
pois um novo senhor comanda os deuses todos⁹⁴.

Oceano lembra a Prometeu que, no comedimento, ele só instruiu a outros, visto não

93- Ibid., versos 353-371.

94- Ibid., versos 407-411.

saber experimentá-lo em si próprio⁹⁵. Com efeito,

em Prometeu se mostra à Grécia um exemplo de como o favorecimento demasiado grande do conhecimento humano produz efeitos nocivos tanto para o favorecedor quanto para o favorecido. Quem quiser subsistir com sua sabedoria ante o deus tem, como Hesíodo, que ‘guardar as medidas da sabedoria’⁹⁶.

A preocupação com a justa medida apolínea, nas palavras do Oceano, é repelida pelo sarcasmo de Prometeu:

Muito obrigado! Nunca mais te esquecerei;
Mas não te molestes por isso; teus esforços
para ajudar-me agora seriam inúteis
se realmente pretendias exercê-los⁹⁷.

Como Nietzsche sustenta, ao longo de *O nascimento da tragédia*, se Apolo não está a postos a proteger contra a ameaça do dionisíaco, este se torna puramente destruidor, aniquilador: dionisíaco titânico. Entretanto, a recusa do discernimento, de ser precavido na atitude frente a Zeus e que lhe é recomendado abandonar, manifesta-se na tragédia esquiliana através da acusação feita por Oceano a Prometeu. Ao vê-lo aprisionado e, ainda assim, cheio de orgulho, o aconselha a abafar sua impotente cólera e a tentar o perdão de Zeus para que não tenha seu sofrimento redobrado. O orgulho de Prometeu é o orgulho do artista criador, e por isso não atende à exigência de comedimento. A criação justifica a dilaceração. No lugar de palavras imprudentes, Oceano propõe a moderação, para tentar minorar a ira do mais poderoso deus. Somente assim ele acredita poder intervir junto ao pai de todos os deuses para libertar Prometeu de seu suplício. Por estes movimentos do drama, em que o herói já inerte pelo castigo divino permanece cheio de orgulho, é que se compreende a interpretação nietzscheana de Prometeu como o desmedido por excelência, uma réplica ao puramente apolíneo “nada em demasia”:

(...) a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros. Devido ao seu amor titânico pelo seres humanos, Prometeu teve que ser dilacerado pelos abutres⁹⁸.

95- Ibid., verso 445.

96- “Die dionysische Weltanschauung”, KSA 1, 2, p. 565. Também em “Die Geburt des tragischen Gedankens”, KSA 1, p. 593.

97- ÊSQUILO, *Prometeu acorrentado*, versos 450-454.

98- GT, 4, p. 40; p. 40-41 da trad. bras..

Na relação de força travada por Zeus com Prometeu, encenada na tragédia, está o domínio do titânico. Apenas Zeus continua puramente titânico, no ímpeto titânico de seu governo recente. Consoante ao que se refere à condição de criação, a força que o apolíneo representa no combate ao titânico não logra fazer-se forte, porque não se trata de justa-medida, mas do desafio que o criar exige. Ésquilo mostra Oceano, a voz do apolíneo comedido retrocedendo:

Já vou partir de volta;
não tentes reter-me.
Procurarei ter forças para obter de Zeus
a graça de livrar-te de teus sofrimentos⁹⁹.

Ele não retorna à tragédia. Ela se encerra com as forças titânicas, na figura de relâmpagos, trovões e terremotos, fazendo desaparecer de cena Prometeu e as Oceânidas.

A intransigência de Prometeu é a manifestação do titânico a ladear a sua apolínea configuração dada ao violento ímpeto ativo. O permanente combate de Prometeu com Zeus, apesar de ele preferir a astúcia à violência, revela a sua proximidade com o titânico. Por isto, na tragédia os ensinamentos puramente apolíneos prevalecem na figura de Oceano, do coro e de todos que alertam o desmesurado Prometeu. Ele insiste, entretanto, em recusar a súplica e por isto não atenta à exortação de Oceano:

(...) ainda não aprendeste a mostrar humildade,
nem a curvar-te, como deves, e pretendes
somar a teus males presentes novos males.
Se tirares proveito de minha lição,
deixarás de espumar agrilhoado aqui.
Pondera que se trata de um monarca rude,
que não tem contas a prestar de seu poder.
Ainda mais: enquanto pretendo livrar-te
dos sofrimentos que te abatem, aquieta-te
dá uma trégua a teus discursos violentos.
Ignoras, tu, cujo intelecto é tão sutil,
que as línguas atrevidas recebem castigo¹⁰⁰.

99- ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado*, versos 447-449.

Prometeu torna o ímpeto titânico em criativo, em condição para a vida. Sem o fogo, o homem não faria cultura, e sem cultura, não faria arte e sem arte não transfiguraria o horror da vida e assim Prometeu permaneceria eternamente acorrentado, porque sua dor seria justificada. Prometeu é o titânico que consegue criar a partir de um ímpeto destrutivo e por isso ele é também apolíneo.

Mas, quando na tragédia esquiliana, nos diálogos do herói titânico com o coro das ninfas Oceânidas, Prometeu revela o motivo da ira despertada em Zeus com um longo relato de tudo o que fez em benefício dos mortais, dando-lhes a vida e impedindo que fossem destruídos pela fúria divina¹⁰¹, Nietzsche reconhece uma vontade titânica em cena, uma vontade nada comedida e por isto nada obediente aos preceitos apolíneos. Todos préstimos feitos aos homens e toda a altivez que o herói conserva, mesmo sob o infortúnio de sua pena, são efeitos do titânico em Prometeu, de uma força desafiadora, e que, portanto, inevitavelmente conduz à aniquilação.

Desta feita, a tragédia esquiliana é, no cenário de *O nascimento da tragédia*, a encenação dos sofrimentos por que passa todo aquele que não é capaz de resistir à ordem da natureza; a rígida distinção entre deuses e homens não poderia mesmo ser desfeita, ainda que por um deus. E Prometeu, mesmo na condição de gênio artístico dos homens, sofre por tentar desrespeitar as regras do destino. É assim que a tragédia mostra o mundo. “Isso se chama um mundo!”¹⁰². Não o mundo dos mortais, mas o mundo dionisíaco-apolíneo de onde eles vieram, o fundamento ao qual permanecem eternamente ligados, em que discernimento, comedimento e criação não se opõem, mas sim, se alternam e se complementam.

Na comparação nietzscheana do artista grego com Prometeu a criação artística se equipara à criação da vida humana, no que ela exigiu e pelo que Prometeu é responsável – a desobediência a um poder soberano. “O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no Prometeu de Ésquilo tal sentimento está simbolizado”¹⁰³. Criar a tragédia, desenvolver a cultura, dar vida ao homem; tudo efeito de um mesmo evento da natureza: o brilho da dilaceração. As contradições na tragédia de Prometeu se resolvem no desacorrentamento de Prometeu, na consideração nietzscheana de que os opostos conciliados gera arte. O apolíneo vencendo o dionisíaco, este vencendo o apolíneo e assim consecutivamente ao infinito. Só assim a existência não fica à mercê de uma potência ou de

100- Ibid., versos 424-435.

101- Ibid., versos 268-325.

102- GT, 9, p. 71; p. 69 da trad. bras..

103- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras.

outra, só assim a criação jamais se esquece de sua condição: dilaceração, destruição, morte, dor, vida, ilusão, beleza, transfiguração.

Prometeu Acorrentado é o modelo da criação artística como condição para que o grego, ante o vislumbre do fundamento da existência, não recaísse na descrença total em qualquer ação, já que por mais heróica que ela seja, permanece sua inocuidade na transformação do essencial, em vista de seu caráter ilusório, aparente. Nisto reside o escape do risco de um povo manter-se puramente dionisíaco, como assinala Nietzsche no capítulo 7 de *O nascimento da tragédia*. O heleno poderia apenas sentir nojo da ação, porque na condição puramente dionisíaca encenada na tragédia, o grego olha para a essência das coisas e a descobre; desta experiência só pode mesmo resultar a fúria contra a vida, a vontade de destruição. Quanto a isto Nietzsche alerta para o fato de que o “conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão”¹⁰⁴.

E Prometeu acreditou nas ilusões a que deu vida com o fogo. A concepção da vida como dor pode desertificar qualquer espaço para a criação. Na contemplação do que há em comum a toda e qualquer existência, o homem vê apenas o horroroso e o absurdo do ser e só então pode compreender e reconhecer a sabedoria do deus dos bosques, Sileno; mas isso o enoja. O elogio de Nietzsche à tragédia esquiliana deve-se exatamente ao fato de o grego ter colocado tudo isso em cena. A tragédia foi a resposta necessária a tal revelação mítica, em vista da afirmação incondicional da vida.

O sentido do “áspero orgulho do artista” em Prometeu, por ele permanecer altivo e orgulhoso mesmo durante o castigo, deve-se à transposição do titânico, à sua dimensão apolínea: apenas assim suporta sua dor. Somente a criação livra o homem da náusea que experimenta ao descobrir o fundamento da existência, porque somente criando ele supera a origem na dilaceração. Somente assim o ímpeto titânico se transforma em afirmativo. Assim a tragédia para Nietzsche mostra que Dioniso não persiste sem Apolo. O Prometeu dionisíaco só suporta o peso da dilaceração e da dor que ela acarreta, porque é também Prometeu apolíneo, heróico, criador:

Prometeu, um dos titãs que despedaçou Dioniso, sofrendo eternamente por ele, como suas criaturas, e contra Zeus, no pressentimento de uma futura religião universal. Somente graças ao despedaçamento por obra dos titãs é que a cultura é possível; pelo roubo se perpetua a espécie dos titãs. Prometeu foi quem despedaçou Dioniso e, ao mesmo tempo, o pai dos

104- GT, 7, p. 57; p. 56 da trad. bras..

homens prometéicos¹⁰⁵.

Quando as ninfas do Oceano buscam consolar Prometeu, recomendando que não se abandone à desgraça porque estão convencidas de que, quando liberto das correntes, ele poderá ser tão poderoso quanto Zeus, o herói imobilizado lembra ao coro que não foi isso que o destino inexorável lhe dispôs e que somente depois de ter sofrido as penas e as torturas impostas poderá sair de tal prisão. Prometeu reconhece que o destino está acima de suas capacidades, que sua inteligência e presciência são inúteis perante a Moira. Por ser imortal e saber que isso não é uma prerrogativa que livra os deuses da força do destino, Prometeu justifica a violências de suas palavras contra Zeus, ao Corifeu, dizendo-lhe, sem cautela, que quem não pode morrer não teme a morte¹⁰⁶. O que, na perspectiva de *O nascimento da tragédia*, significa que na condição de dilacerado, puramente dionisiaco, quem não conserva os limites da individuação, não comporta o apolíneo, permanece na violência titânica.

O paradoxo de Prometeu, que por seu próprio nome¹⁰⁷, poderia saber a imobilidade a que ficaria preso ao desafiar tanto os poderes de Zeus, delineia os limites de sua astúcia: ela só lhe protege quando não desafia o poder de Zeus e, pelo contrário, o ajuda. É pelo desrespeito aos dizeres apolíneos, quando o titânico dionisiaco impera, quando não há conciliação entre ambos, que Prometeu é imobilizado. Quando estava ativo, não fora vítima da paralisante sabedoria, estava confiante no véu da ilusão: em colocar esperanças no coração de todos, dar aos homens grandes consolos, permitir que fizessem arte. Assim, a tragédia traz ao palco o dionisiaco paralisante, a fúria titânica que impede a ação. Na ausência do apolíneo, da confiança do princípio da individuação, Prometeu é puramente titânico. Se antes sabia do desafio que suas ações representavam ao mais poderoso dos deuses e agia, ao ser imobilizado ele é vítima da desmesura de Zeus.

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

105- 7[83], KSA 7, Ende 1870–April 1871, p. 157.

106- ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, verso 1239.

107- A etimologia da palavra Prometeu, proviria de pro, antes, e manthánein, aprender, saber, perceber, ver, significa exatamente o que o latim denomina prudens, o prudente, o pre-vidente, o que percebe de antemão; Prometeu é o que vê antes. Cf. NF, 38 [I], Ende 1874, KSA7 , p. 835-6.

razão de Nietzsche depositar sua confiança na tragédia grega e de escolher Prometeu desacorrentado na capa de *O nascimento da tragédia*: somente um povo que tem seus artistas identificados a Prometeu: sofrem, mas alegram-se na criação, compreendem que é também dilaceração da natureza como condição de criação¹⁰⁸.

Prometeu é, na tragédia, o herói em cena e como todos os heróis trágicos ele assume uma aparição luminosa. Não apenas seu sofrimento é encenado, mas sua resplandecente e altiva aparição, assim está Prometeu, no capítulo 9 de *O nascimento da tragédia*. Há um mártir torturado no que o espectador vê na cena trágica. Nietzsche compreende esta tragédia, não obstante, como a confirmação do grande mérito à atividade, a glória da atividade, que Prometeu de Ésquilo ilumina.

Apolo, deus da individuação e dos limites da justiça, dá crédito ao que representa o aparente, demarcando as fronteiras de cada um, e exige ainda auto-conhecimento e comedimento, ensinando que por trás de cada diferenciação encontram-se leis sagradas, não se confunde, então, com as desmesuradas ações de Prometeu titânico dionisiaco. Como tradução maior da glória da ação, Nietzsche aponta exatamente a tragédia em que o conhecimento da dor é previamente assumido, porque é Prometeu dionisiaco que está no palco. Distintamente de Édipo, ele não foge do destino, mas o enfrenta aceitando-o. Prometeu não visa com sua ação livrar-se do sofrimento. *Prometeu acorrentado* não indica que a criação livra a vida da dor, mas sim que, no herói trágico Prometeu, a verdade essencial não impede a ação. Mostra-se em cena que a criação não é impedida diante da possibilidade de se prender ao conhecimento do trágico e que é somente na aceitação do desafio que a vida está salva. Prometeu é aquele que vê antes, que tem presciência e ainda assim desafia os poderes de Olimpo, porque sabe também que só assim pode ser ativo.

Em *Prometeu acorrentado*, aquele que desafia Zeus e rouba o Olimpo é exatamente o deus que tem por atributo ver antes, fazer previsões, antever, prometer; aquele para quem a dor não é obstáculo para a ação; aquele que para se livrar do entrave em que a previsão pode se converter, age; e ainda que depois fique à mercê da imobilidade e da dor, o herói não antepõe limites em sua ousadia: tal é a grandiosa cena que os olhos gregos contemplam no mito de Prometeu na tragédia. Dor e prazer estão igualmente justificados. Ter o fígado dilacerado por um abutre é a penalidade aplicada em função da ira de Zeus, mas é, antes de tudo, o destino daquele que ousa criar, que ousa dar sentido e forma à dilaceração, dar brilho à dor da natureza. Prometeu, com o roubo do

108- Cf. Lorelea MICHAELIS, "Politics and the art of suffering in Hölderlin and Nietzsche", p. 99ss.

fogo, põe em questão a ordem e a dominação do Olimpo, ao mesmo tempo em que traduz a reconciliação do dionisíaco com o apolíneo¹⁰⁹.

1.4 Édipo: “a glória da passividade”

Édipo representa para Nietzsche a “mais dolorosa figura do palco grego”. Ele partilhava com Aristóteles um interesse especial por *Édipo rei*. Sófocles o construiu uma figura “nobre” que “apesar de sua sabedoria está destinado ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte”¹¹⁰. A partir da interpretação nietzscheana das obras sofocleas, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, percebe-se o quanto a sabedoria popular de Sileno é presente no mito trágico. Entretanto, sua superação é possível segundo Nietzsche pela excelência do poeta na construção da trama, na maneira de tratar artisticamente o conteúdo mítico. Sófocles mostra a insuficiência do heroísmo e seu traço ilusório diante do dionisíaco na existência. Se *Prometeu Acorrentado* é para Nietzsche a “glória da atividade”, seu herói configura o “áspero orgulho do artista”, Édipo é o triunfo de um “santo”¹¹¹. A interpretação nietzscheana da poesia trágica sofocleana demonstra o quanto o filósofo percebe na figura do herói o brilho da existência, ainda que ele seja o maior representante da dor na individuação.

Assim como em *Ésquilo*, na tragédia *Prometeu Acorrentado*, Nietzsche defende que também Sófocles explicita com a figura de Édipo que a “criatura nobre não peca”¹¹²: qualquer lei pode ir abaixo com sua atuação, mesmo o mundo natural e o moral podem ser desmoronados; contudo, ele não comete pecado. Apesar da ausência de culpa, de ser tomado como um herói, de possuir uma sabedoria capaz de torná-lo rei de Tebas, Édipo tem toda a vida marcada pela dor. Ele é vítima de toda a desmesura, de todos os sacrilégios que comete inocentemente, porque tudo isso, antes mesmo de seu nascimento, já estava traçado pela vontade divina. No curso de verão que ministrou sobre a tragédia *Édipo rei*, Nietzsche, já na primeira aula, assinala o seguinte:

109- Cf. Reinhard BRANDT, “Die Titelvignette der Geburt der Tragödie”, p. 323.

110- GT, 9, p. 65; p. 64 da trad. bras..

111- GT, 9, p. 68; p. 66 da trad. bras..

112- GT, 9, p. 65; p. 64 da trad. bras..

“O *imerecido* do destino no indivíduo parecia-lhes trágico no *Édipo*. O enigma no destino do indivíduo, a culpa consciente, o sofrimento imerecido, resumindo, o verdadeiramente aterrador na vida humana, foi sua musa trágica. Aqui, tudo se referia a uma ordem cósmica superior e transcendente: a vida parecia não ter mais valor. A tragédia é pessimista. A sua mais pura expressão está nos dois *Édipos*: no *Édipo Rei*, a dissonância do ser, no *Édipo em Colono*, a consonância. Deve-se apenas observar que Sófocles deixou de lado a idéia da maldição por meio das gerações: este tipo de justificativa é de Ésquilo. Em Sófocles, o mortal cai em desgraça pela vontade dos deuses: mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo. Idealização da infelicidade”¹¹³.

A ausência de pecado para justificar a dor que padece é reconhecida pelo próprio Édipo, diante das acusações de Creonte:

“Teus lábios lançam contra mim assassinatos,
núpcias, desgraças, tudo que tenho sofrido
– ah! Infeliz de mim! – sem qualquer culpa minha,
para a satisfação dos deuses, ressentidos,
– quem sabe? – há muito tempo com meus ancestrais;
em mim não acharias nenhum pecado
que me infamasse e me fizesse provocar todos os outros
que por acaso cometi contra mim mesmo (...)”¹¹⁴

Distintamente do primeiro acercamento juvenil – quando escreveu um ensaio sobre o primeiro canto coral de *Édipo rei* (escrito ainda no liceu em Pforta, em 1863-1864) e identificou

113- F. NIETZSCHE, “Introdução à tragédia de Sófocles”, p. 3. Também em *Sulla storia della tragedia greca*, p. 28-9. Em sua *Paidéia*, Werner Jaeger assinala, no mesmo espírito, que “o que em Sófocles é trágico é a impossibilidade de evitar a dor. É esse o rosto inevitável do destino, do ponto de vista humano” (p. 329). Mais ainda, “para Sófocles, toda a ação dramática é apenas o desenvolvimento essencial do homem sofredor. É assim que ele cumpre o seu destino e realiza a si próprio” (p. 332). Por fim, “nada é mais característico da essência da tragédia de Sófocles que a compaixão do poeta para com as suas próprias figuras. Nunca o abandonou a idéia do que seria feito de Édipo. Esse homem, sobre quem parece desabar o peso de todas as dores do mundo, foi desde o início uma figura da mais alta força simbólica. Converte-se no homem sofredor, sem mais. Na plenitude da vida, Sófocles achou plena satisfação em colocar Édipo no meio da tempestade do aniquilamento” (p. 333). Em *Édipo em colono*, “nem o destino nem Édipo são absolvidos ou condenados (...). A sua nobre natureza continua inquebrantável na sua força impetuosa, apesar do infortúnio e da velhice. A consciência ajuda-o a suportar a dor, esta velha companheira inseparável que nem nas últimas horas o abandona. Esta imagem agreste não dá nenhum lugar à ternura sentimental. No entanto, a dor torna Édipo venerável. (...) Tão incompreensível como a senda da dor, pela qual a divindade conduz Édipo, é o milagre da salvação que no fim o espera. *Os deuses, que te feriram, de novo te porão de pé*. Não há olhos mortais que possam ver este mistério. Só se pode participar nele por meio da consagração à dor. Não se pode saber como, mas a consagração à dor aproxima-o dos deuses e separa-o do resto dos homens” (p. 333-4).

114- SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, versos 1107- 1115, p. 156. Em *Édipo em Colono*, os versos 590-597, p. 132 e em *Édipo Rei*, versos 1576-1583, p. 88, também se referem ao quanto o personagem tem consciência de sua inocência e o quanto os crimes que cometeu são atribuídos ao designio divino.

esta obra como uma tragédia do destino, consoante o esquema exegético então difundido -, no curso introdutório ao *Édipo rei*, ministrado em 1870, citado acima, ainda que propondo uma interpretação próxima da “tragédia do destino” (*Schickelstragödie*), “tendia a abandonar toda forma de compreensão moralista (Édipo punido porque era culpado) e a orientar-se por aquela ‘visão dionisiaca do mundo’ que naqueles meses Nietzsche andava verificando nas várias formas da cultura grega antiga”¹¹⁵. Em *O nascimento da tragédia*, por seu turno, combatendo a interpretação da *Heiterkeit* grega apenas como “um bem-estar não ameaçado”, Nietzsche lança a imagem de Édipo como a tradução da glorificação da passividade, do homem sofredor, que padece as dores associadas ao “horror antinatural” que é a posse da sabedoria dionisiaca, a afirmar “que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza”¹¹⁶.

O que Nietzsche busca, já no curso sobre *Édipo rei*, é combater a compreensão da tragédia em termos de “justiça poética”, traduzida na interpretação do conceito aristotélico de *kátharsis* como um efeito purificador e moralizador sobre o espectador – algo que ele identifica na estética moderna (notadamente em Lessing, mas também em Schiller e Schelling)¹¹⁷. Consoante tal teoria, há uma contradição insolúvel na idéia clássica de destino, definida pelo fato de conceber um destino como uma cilada que só se desenvolve como consequência da ação humana. Assim, diz Nietzsche, a tragédia expõe:

“culpa e sofrimento na mesma proporção, ou seja, toda infelicidade é punição, o sentimento durante a visão da tragédia aparenta-se ao tribunal (...) Auto-excesso [hybris], falta de medida, animosidade em relação aos deuses, fanatismo e auto-suficiência – tudo isso se acreditou encontrar no *Édipo* e formou-se então a teoria de que Sófocles quis apresentar a temeridade do homem em si e sua punição. E onde começa a falta de Édipo? Já fora um atrevido auto-excesso, diz-se, que ele tenha deixado Corinto após sua conversa com o oráculo: na *ilusão*, de que poderia evitar o destino”¹¹⁸.

115- Gherardo UGOLINI, “Il corso universitario di Nietzsche sulla tragédia greca”, Posfácio a *Sulla storia della tragedia greca*, p. 134.

116- GT, 9, p. 67; p. 65 da trad. bras. Cf. NF, 19 [41], Sommer 1872 – Anfang 1873, p. 432.

117- Cf. a nota 2 de Gherardo Ugolini a F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca*, p. 71-72. Na mesma nota ele indica que Nietzsche conheceu a obra de Jacob Bernays, na qual sustentava que o conceito de *kátharsis* provinha da linguagem médica. Incidentalmente, noto que em um livro recente sobre a tragédia grega, Jacqueline de Romilly nomeia “*Eschyle ou la tragédie de la justice divine*” o capítulo dedicado a Ésquilo. *La tragédie grecque*, p. 51.

118- F. NIETZSCHE, “Introdução à tragédia de Sófocles”, p. 1; *Sulla storia della tragedia greca*, p. 26. Já no fragmento póstumo 1 [103], Herbst 1869, KSA 1, p. 40, Nietzsche afirma o seguinte: “A estúpida doutrina da justiça poética é

Para Nietzsche, compreender a tragédia a partir do equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa é completamente estranho a um ponto de vista estético, e afirma, quando muito, um ponto de vista moral ou uma perspectiva jurídica limitada. Por conseguinte,

“a *kátharsis* trágica parece, segundo este ponto de vista estético-moral, ser a sensação de triunfo do homem justo, comedido, sem paixões: e assim, se quisermos descrever a coisa em termos mais radicais, o farisaísmo do filisteu. Mas esta concepção seguramente não pode ser a fonte do gênero poético mais excelso. Uma tal visão constitui, pelo contrário, o estado de ânimo absolutamente não estético, porque é privado de todo entusiasmo e paixão. Esta visão corresponde à sensação de segurança do caramujo, que está sempre na sua casa e a arrasta por toda parte. A cotidianidade e a tranqüilidade do filisteu são estranhas à musa trágica”¹¹⁹.

De modo análogo, na conferência “Sócrates e a tragédia”, proferida pouco antes do curso sobre *Édipo rei*, no mesmo ano, Nietzsche reitera o caráter pessimista da tragédia. Com efeito, para ele, enquanto a dialética, personificada em Sócrates, é profundamente otimista, e acredita em causa e efeito “e, portanto, em uma relação necessária de culpa e castigo, virtude e felicidade”, matematicamente calculável,

“a tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é essencialmente *pessimista*. A existência é nela algo muito horrível e o ser humano algo muito insensato. O herói da tragédia não se põe à prova, como crê a estética moderna, na luta com o destino e tampouco sofre o que merece. Em vez disto, se precipita para sua desgraça cego e com a cabeça encoberta: e o gesto desconsolado, porém nobre, com que se detém ante este mundo de espanto que acaba de conhecer espicaça como um agulhão em nossa alma”¹²⁰.

O que mais uma vez pode ser notado como um traço elementar da tragédia grega é que as desventuras enfrentadas no existir não se devem necessariamente a algum delito do indivíduo. Por

intrínseca ao drama familiar burguês, como reflexo da existência do filisteu: ela é a morte da tragédia”. (Trad. E. Chaves). Com relação ao tema da justiça poética, Nietzsche se opõe mesmo a Schopenhauer. Com efeito, no § 51 do livro terceiro de *O mundo como vontade e representação*, p. 334 da trad. bras., lemos que “só a visão de mundo rasa, otimista, racional-protestante, ou, melhor dizendo, judaica, fará a exigência de justiça poética para, com a satisfação desta, encontrar a sua própria. O sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma: *Pues el delito mayor/ Del hombre es haber nacido*, como Calderon exprime com franqueza”. Cf. ainda Albin LESKY, *A tragédia grega*, p. 42ss.

119- F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca*, p. 27; F. NIETZSCHE, “Introdução à tragédia de Sófocles”, p. 2. Nas lições sobre a “História da literatura grega”, pronunciadas no curso de Inverno de 1874-5 e no curso de verão de 1875, Nietzsche retorna ao juízo moderno acerca da antinomia entre culpa e destino em *Édipo rei*, assim como ao tema da justiça poética para reforçar a mesma posição defendida por ele no período de concepção de *O nascimento da tragédia*. Cf. F. NIETZSCHE, “Historia de la literatura griega” (Curso Winter 1874-5 – Sommer 1875). *La cultura de los griegos*, p. 85-6.

120- “Socrates und die Tragödie”, KSA 1, p. 546.

mais nobre que alguém seja, por mais heróico e, no caso de Édipo, por mais sábio, elas estarão presentes. Em *Édipo em Colono*, a dor da existência é justificada de uma maneira muito próxima da “sabedoria de Sileno”:

“Melhor seria não haver nascido;
como segunda escolha bom seria
voltar logo depois de ver a luz
à mesma região de onde se veio.

(...) Não é apenas meu esse destino”¹²¹.

Ainda como narração da infelicidade de Édipo, Nietzsche compara o conteúdo do mito edipiano a uma “imagem luminosa que a natureza saneadora nos antepõe, após um olhar nosso ao abismo”¹²². Sófocles o surpreende pela maneira como traz ao palco essa imagem. Além da luminosidade própria do mito, ele é brilhante também pela linguagem de seus heróis. Nietzsche a considera tão clara, tão precisa, como se fosse um atalho que diminui a distância para se alcançar “o fundo mais íntimo”¹²³ do ser. Assim se constitui todo o diálogo nesta tragédia, assim se descobre a história do personagem heróico: herói porque salvou Tebas do domínio da esfinge, mas profundamente sofredor, porque assassinou o pai e casou-se com a mãe. Isso não é simplesmente narrado. A trama se desvela de forma vagarosa e conflituosa. E por mais trágico que seja o mito de Édipo, Sófocles ainda provoca através dele “a mais profunda alegria humana”¹²⁴.

O herói trágico é uma iluminação porque seu brilho é a proteção para o que o mito edipiano revela: a desmesurada sabedoria que ousa ir além do que a natureza consentiria, que se acredita capaz de escapar do que ela lhe ditou e que se afoga cada vez mais nos infortúnios que sua existência sacrílega desencadeia. Deste modo se entende o “abismo” a que os olhos ficam expostos, como a visão do mistério dionisíaco, a visão da impossibilidade de extinguir a dor da vida. *Édipo Rei* e *Édipo em Colono* são as narrações poéticas e dramáticas desta inevitabilidade incansável e belamente tematizada. Uma imagem disto é notável na leitura de um diálogo da

121- SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, versos 1438-1441 e 1452, p. 167. Temos o mesmo lamento em *Édipo rei*, 1597-1605: “Por que vive esse homem que outrora/ num recanto deserto livrou/ os meus pés das amarras atrozés/ e salvou-me da morte somente/ para ser infeliz como sou?/ Se eu tivesse morrido mais cedo/ não seria o motivo odioso/ de aflição para meus companheiros/ e também para mim nesta hora!”.

122- GT, 9, p. 66; p. 64-5 da trad. bras..

123- GT, 9, p. 65; p. 63 da trad. bras..

124- GT, 9, p. 66; p. 64 da trad. bras..

tragédia entre o rei Édipo e sua esposa Jocasta, quando ele conta o motivo que o levou a fugir de Corinto: ter sido insultado em uma festa, ao ser chamado de filho adotivo. Para tentar entender o sentido de tal afronta, procurou o oráculo, já que com seus pais não conseguiu esclarecer o assunto.

“Sem o conhecimento de meus pais, um dia
fui ao oráculo de Delfos, mas Apolo
não se dignou a desfazer as minhas dúvidas;
anunciou-me claramente, todavia,
maiores infortúnios, trágicos, terríveis;
eu me uniria um dia à minha própria mãe
e mostraria aos homens descendência impura
depois de assassinar o pai que me deu a vida.
Diante dessas predições deixei Corinto
guiando-me pelas estrelas, à procura
de pouso bem distante, onde me exilaria
e onde jamais se tornariam realidade
– assim pensava eu – aquelas sordidezas
prognosticadas pelo oráculo funesto”¹²⁵.

A saída sem retorno de Corinto, o afastamento de Édipo daqueles que acreditava serem seus progenitores, são formas com que pensa garantir para si um obstáculo perfeito para não se tornar futuramente o assassino do pai e o esposo de sua própria mãe, conforme inscrito em seu destino. O que, nesse momento da tragédia, ainda não sabe, embora esteja prestes a descobrir, é que sua fuga foi a maneira mais acertada de ir ao encontro do que a ele estava predestinado. Tentando escapar do que já estava determinado, ele desencadeou as ações mais fatais que o oráculo lhe havia mencionado: no caminho que fez ao partir de Corinto, reagiu ao ataque de algumas pessoas que passavam pela mesma estrada que percorria e acabou matando um viajante e alguns de seus criados. Posteriormente, ao perceber a possível coincidência entre este crime que cometeu e o assassinato do rei Laio, Édipo já começa a desconfiar que, quando mais acreditava estar evitando seu destino, já estava cumprindo um dos dizeres do oráculo divino: “Se o viajante morto era de fato Laio, quem é mais infeliz que eu neste momento?”¹²⁶.

125- SÓFOCLES, *Édipo Rei*, versos 939-952, p. 60.

126- *Ibid.*, versos 974-975, p. 60.

Enquanto a desmesura em Prometeu, se revela em “seu amor titânico pelos seres humanos”¹²⁷, a desmesura em Édipo está em sua sabedoria. Foi o único capaz de salvar Tebas da funesta situação em que se encontrava antes de ele chegar. Assim declara o sacerdote:

“Outrora libertaste a terra do rei Cadmo
do bárbaro tributo que nos era imposto
pela cruel cantora, sem qualquer ajuda
e sem ensinamento algum de nossa parte”¹²⁸.

O “bárbaro tributo” a que se refere o sacerdote na tragédia *Édipo Rei*, diz respeito à esfinge, a “níspida cantora”, que outrora havia se fixado nas vizinhanças da cidade, mantendo-a aterrorizada, pois todos que passassem por ela e não desvendassem seus enigmas, seriam devorados. Depois da passagem de Édipo, o único a solucionar seu mistério, ela se auto-destrói e ele se torna, em vista disto, o rei (*tyrannos*) da cidade. Tamanha sabedoria em Édipo, segundo Nietzsche, é uma afronta a um regulamento natural, por ser a desmedida por excelência, a *hybris*, o excesso que atenta contra a Natureza: dar conta de um enigma, como o fez, já é algo que o condiciona a continuar desafiando a ordem natural e moral, pois isso o leva a casar-se com sua própria mãe. Como recompensa por revelar a incógnita, Édipo ganhara o trono de Tebas e o casamento com Jocasta, a viúva do rei anterior, seu pai Laio, de quem ele é o assassino, em completa inocência.

Sófocles é, para Nietzsche, além de tragediógrafo, um pensador religioso. Com efeito, “o pessimismo religioso grego que Nietzsche compreende tão bem recebe sua mais fina expressão na tragédia, e não em Ésquilo, mas em Sófocles. Há um ‘sim à vida’ em ambos os poetas, mas em Ésquilo os ‘problemas mais estranhos e difíceis’ são associados com uma visão construtiva que Sófocles não dá um sinal consistente de possuir e que serve para abrandar o estranhamento e a dificuldade dos problemas envolvidos”¹²⁹.

Em um fragmento póstumo, Nietzsche afirma ser “a religião grega mais elevada e mais profunda que todas as religiões posteriores. Seu ponto mais elevado é Sófocles: sua meta é a felicidade da existência, entre pensadores pessimistas”¹³⁰. Enquanto poeta, ele mostra um “nó

127- GT, 4, p. 40; p. 41 da trad. bras..

128- SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 47-50, p. 22.

129- M. S. SILK e J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 255-6.

130- NF, 3 [77], Winter 1869-70–Frühjahr 1870, KSA 7, p. 81.

processual prodigiosamente atado”¹³¹, mas que é desfeito, cuidadosamente, pelo juiz para sua própria perdição. Em *Édipo rei*, o herói, na mais completa ignorância, se mostra o árbitro do crime que cometera, prometendo à população tebana fazer tudo o que o deus ordenar para salvar novamente a cidade dos novos transtornos que a acometem – “eu não serei então/ um homem de verdade se não fizer tudo/ que o deus ditar por intermédio de Creonte”¹³².

Todavia, Creonte traz de sua visita ao oráculo a notícia de que a cidade precisa banir um “ser impuro”¹³³ que ali crescera. Este ser impuro é o assassino de Laio, o rei de outrora. E Édipo, no intuito de salvaguardar a cidade em que reina, dita, sem saber, sua própria sentença de isolamento:

“proíbo terminantemente aos habitantes
deste país onde detenho o mando e o trono
que acolham o assassino, sem levar em conta
o seu prestígio, ou lhe dirijam a palavra
ou lhe permitam immanar-se às suas preces
ou sacrifícios e homenagens aos bons deuses
ou que partilhem com tal homem a água sacra!
Que todos, ao contrário, o afastem de seus lares
pois ele comunica mácula indelével
segundo nos revela o deus em seu oráculo”¹³⁴.

Édipo não se cansa de desfazer esse “nó”, a que Nietzsche se refere, e de tramar a própria perdição. No longo diálogo com Tirésias – o velho sábio adivinho – muitos trechos¹³⁵ de suas falas demonstram a persistência de Édipo em querer ver revelado o verdadeiro assassino de Laio. Assim, fica evidente o quanto ele desata “nós”, ingenuamente, insistindo em seu próprio desmascaramento. No diálogo entre Édipo¹³⁶, o pastor e um mensageiro vindo de Corinto – ambos envolvidos com o seu passado –, ele não desiste de encontrar a explicação para quem são seus verdadeiros pais, sua pátria de origem e o paradeiro que deram no passado ao filho renegado por Jocasta e por Laio.

131- GT, 9, p. 66; p. 64 da trad. bras..

132- SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 96-98, p. 24.

133- Ibid., 96-97, p. 42.

134- Ibid., versos 277-286, p. 30-31.

135- Ibid., versos 377-558, p. 34.

136- Ibid., versos 1314-1392, p. 77-82.

Descobre, então, ser este filho, descobre o parricídio e o incesto que cometeu, apesar da enorme resistência por parte destes interlocutores em revelar o que sabiam e da sua relutância em assimilar o que lhe é aos poucos revelado. Por insistência, descobre sua condição de criminoso e se faz vítima da própria condenação que anteriormente havia profetido contra o perpetrador daquele assassinato. Neste sentido pode-se entender *Édipo rei* como um emaranhado de conflitos já predeterminados e que, ironicamente, é desfeito por sua própria vítima ao tentar fugir de seu destino, tornando-se assim, por sua constante pretensão em tudo saber, um cego, ao se desesperar diante das próprias descobertas. Nisso tudo, na maneira como Édipo vai destramando “laço a laço” sua própria perdição, Nietzsche enxerga uma forma dialética de desatamento da conflituosidade, na qual reside o “sopro de serenojovialidade superior” capaz de aparar “as pontas dos horríveis pressupostos daquele processo”¹³⁷ na sensação que provoca no espectador. Assim, ele acredita fazer justiça ao poeta Sófocles, atribuindo-lhe êxito no quanto consegue atingir o espectador por sua capacidade de urdir a trama.

Em *Édipo em Colono*, Nietzsche percebe a serena jovialidade grega, elevada a uma transfiguração infinita. O velho Édipo, com toda a excessiva desgraça padecida, depois de terminar abandonado como puro sofredor, na condição de um apátrida, é, na interpretação nietzscheana, a figura do herói que se transforma em uma espécie de santo – “seu comportamento puramente passivo, alcança a suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade”¹³⁸. Nesta tragédia, o herói marcado pelo sofrimento passa a ser um ancião carente de ajuda. Ele é um personagem cego quase inerte – é guiado pela filha na procura de um lugar onde possa morrer, vítima que fora das próprias imprecações. Édipo é um velho frágil que vê em todas as desgraças pelas quais passou uma verdade: a passividade é agora sua grande força, seu maior bem.

“(…) Quem irá oferecer
a Édipo sem rumo uma mísera esmola?
Peço tão pouco e me dão menos que esse pouco
e isso me basta; de fato, os sofrimentos,
a longa convivência e meu altivo espírito.

137- GT, 9, p. 66; p. 64 da trad. bras..

138- GT, 9, p. 66; p. 64 da trad. bras..

Ensinaram-me a ser paciente. (...)”¹³⁹.

A passividade é sua maior força porque ela atesta o reconhecimento de que toda ação em busca de ir contra o que há de fundamental na vida, toda a sabedoria que tentou colocar contra as leis da natureza, foram em vão. O que está em questão é o reconhecimento da limitação da atividade humana para combater a essência da existência – o caráter ilusório da ação, em suma. Foi toda a agitação anterior – a tentativa de fugir da predestinação divina, a descoberta de sua infeliz identidade e do quanto mergulhou no destino a cada passo que deu para tentar escapar dele – que o levou a uma condição mais passiva. Antes, sua ânsia de saber o tornara cego e somente isso lhe pôde revelar a dor, como algo inseparável da vida. Qualquer ação que intente seguir na direção contrária é pura aparência. A admirável serena jovialidade repousa na sua possibilidade de contatar tal saber sem se desesperar – e, acima de tudo, por valorizar a existência, glorificar a vida, aclamar o infeliz herói que soube desvendar o enigma da esfinge, soube o mais terrível mistério da natureza, mas que, enfim, enfureceu-se ante tamanha sabedoria.

O ato heróico de Édipo ao salvar a cidade da maldição da esfinge, confirma a descomunal força de sua sabedoria: uma afronta à Natureza, a retirada do véu que a encobria. Deste ponto de vista, Édipo é a personificação da transgressão da Natureza. Seu saber, não apenas capaz de descobrir segredos, o leva a uma relação incestuosa. Esta sua atitude tão antinatural resulta de sua qualidade de sábio que ousou solucionar incógnitas até então incompressíveis. Ser portador de um saber tão ousado a ponto de levar a esfinge à aniquilação é como que a antecipação de uma pavorosa infração – o incesto e o parricídio.

Édipo é quem rompe com leis sagradas e naturais. Com isso, o que o mito declara, segundo Nietzsche, é que “a sabedoria dionisíaca é um horror anti-natural”¹⁴⁰ e descobri-la equivale a ser destroçado pela própria natureza. A esfinge que se autodestrói por ação de Édipo não é senão a sedução para que sua desmesurada sabedoria se desvele. A natureza é em várias instâncias desafiada por Édipo. Ele também não respeita a ordem natural ao ser esposo da mãe, pai de seus irmãos. Seu saber é excessivo, é desmesurado, porque é um crime contra o que é originário e essencial no homem. É tal saber amedrontador que o mito grita e as “melodias sofocleanas” fazem soar nos ouvidos helênicos.

A oposição entre a profundidade da sabedoria trágica e a insuficiência e o traço ilusório da

139- SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, versos 3-8, p. 103.

140- GT, 9, p. 67; p. 65 da trad. bras..

ação heróica está bastante marcada na figura de Édipo como ancião, mas já está declaradamente presente em *Édipo Rei*, por exemplo, na seguinte fala do coro:

“Vossa existência, frágeis mortais,
é aos meus olhos menos que nada.
Felicidade só conheceis
imaginada; vossa ilusão
logo é seguida pela desdita.
Com teu destino por paradigma,
desventurado, mísero Édipo,
julgo impossível que nesta vida
qualquer dos homens seja feliz!”¹⁴¹.

Na tragédia sofocleana identifica-se, claramente, a sabedoria dionisiaca na percepção de que o sofrimento é inerente à existência e de que isto permanece inalterado apesar de todas as transformações que aparentemente ocorrem. O núcleo assustador da vida não muda, as transformações são aparências. Jocasta e Laio julgavam que se livrando de Édipo estariam livres das desgraças a que estavam condenados tendo-o como filho, mas, sem que soubessem, ele continuaria vivo. Édipo, por sua vez, ao descobrir por meio de um oráculo que um dia casará com sua mãe e matará o próprio pai, afasta-se de seus progenitores e, então, finalmente vai cumprindo tudo a que já estava predestinado. Todos os esforços para fugir dos infortúnios inerentes à existência são alívios apenas momentaneamente válidos. O imutável da existência é o dionisiaco e a resposta a isto é sempre aparência. A vida de Édipo só acontece na sucessão dessas aparências. Ela só foi possível por meio de seu impulso de seguir vivendo, a despeito de toda a condenação imposta pelo destino.

Todo o conteúdo aniquilador que o mito grego traz, pôde, no entanto, ser aceito com serenidade pelos gregos; eles não furam os olhos como Édipo. Isto porque têm em sua arte o consolo para a descoberta de que a vida, enquanto forma de individuação, significa destrutibilidade, sofrimento, e pode, contudo, ser prazerosa, porque pode ser reconciliação – a própria condição de espectador trágico oferece tal experiência. Nietzsche reconhece também na tragédia uma espécie de culto de reconciliação, de ritual religioso que celebra a desconstituição da

141- Esses versos (1393-1401, p. 83) da tragédia *Édipo Rei* são parte de uma das falas do coro a Édipo, mas os versos 1597-1605 (p.89) de um diálogo de Édipo com o Corifeu, e os versos conclusivos da tragédia (1802-1810), também podem exemplificar o mesmo conteúdo.

individuação, o retorno à unidade e a ilusão apolínea como a condição básica para a volta à vida cotidiana, como já dito.

A sabedoria descomunal de Édipo o conduz a seu destino – o sofrimento de que tanto fugiu. Por maior que seja, ela não oferece salvação. Um ensinamento visível no desenlace destas tragédias de Sófocles é o de que o excesso de crença no saber leva ao aniquilamento: do mistério da natureza, de si próprio, da tranquilidade buscada pela família de Édipo quando acreditou ter se livrado dele. No entanto, sem isso, Tebas sequer seria salva da esfinge que a dominava. A ilusão, também a da ação, se mostra elementar para a vida, não dotada apenas de sua essência destrutiva, de seu caráter dionisíaco. A vida carece da afirmação apolínea negadora do dionisíaco: precisa do heroísmo edipiano. E em Sófocles, pensa Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco ainda estão emparelhados na sua criação artística.

Capítulo 2: Interlocuções

2.1. O ilusório e o essencial: o jovem Nietzsche e Schopenhauer

Quando Nietzsche destaca a capacidade da tragédia para revelar o significado fundamental da existência, graças ao coro, não se pode deixar de considerar que tal perspectiva se assenta em uma metafísica precedente: a concepção schopenhaueriana de música. É de Schopenhauer que Nietzsche herda a compreensão de que a música é capaz dar acesso ao fundamento da vida. Entretanto, em *O nascimento da tragédia* não é apenas a concepção da música que remete a Schopenhauer. A caracterização do apolíneo enquanto ilusão e do dionisíaco como o mais essencial na existência é análoga à oposição schopenhaueriana entre representação e vontade, ilusão e verdade. Entretanto, considerar o trágico como uma condição para a elevação da cultura, assim como uma manifestação do seu transbordamento, como Nietzsche o faz no caso da cultura grega, exigiu que, desde *O nascimento da tragédia*, ele já se colocasse em oposição aos limites propostos por Schopenhauer à arte, porque ante a primazia da música para o entendimento do que há de mais essencial no mundo, Nietzsche continua a ver na arte a solução para a continuidade da vida após o desvelamento do caráter inalterável de sua essência.

À relevância que tem a ilusão para uma disposição animadora e embelezadora da vida, para a justificação da existência, se equipara à relevância que tem o dionisíaco, para a manifestação do significado fundamental da existência, o que justifica a compreensão da tragédia como pessimismo transfigurado e, por isso, Nietzsche finca seus pés na arte como justificação segura para a vida. O que importa a Nietzsche é o fato de que

“o heleno não é nem otimista nem pessimista. Ele é essencialmente *homem*, que verdadeiramente contempla o horrível e não o dissimula para si próprio. (...) O mundo dos deuses grego é um véu flutuante que encobre o mais terrível. São os artistas da *vida*, possuem seus deuses para poder viver e não para se alienar da vida”¹⁴².

Isso determina o caminho seguido por Nietzsche e que o separa, logo no início, de seu

142-NF, 3 [62], Winter 1869-70–Frühjahr 1870, KSA 7, p. 77.

mestre. E é em vista do distanciamento de Schopenhauer já em *O nascimento da tragédia* que Nietzsche reconhece no trágico inscrito na arte grega o fator suficiente para justificar a existência esteticamente, sem deixar brechas para que o povo grego recorresse à moral condenatória. Nietzsche identificou na própria tragédia o resultado do jogo de alternância na natureza entre dor originária e sua transfiguração em existências.

Quando Nietzsche principia seu percurso em *O nascimento da tragédia*, na tarefa de explicar a constituição da tragédia a partir dos elementos apolíneo e dionisíaco, já revela uma de suas fontes de inspiração, ao fazer referência direta a Schopenhauer. Ainda que não se encontre nele a origem da caracterização nietzscheana da tragédia como manifestação destas forças artísticas religiosas, pode-se, contudo, notar a menção a ele na oposição entre o que cada uma delas representa na encenação trágica: o apolíneo como o responsável pelo que pode ser representado e, portanto, pela visualização das formas, das belas figuras que, por sua vez, é concebido como aparência, ilusão; em contraste com o dionisíaco, o acesso ao que há de mais essencial à existência, a seu significado, e à possibilidade de retorno ao que há de uno e originário em cada ser. Todo o empenho, ao longo daquela obra, para esclarecer estes conceitos se dá a partir dessa comparação entre ilusão e verdade. Também nisto se faz notar a influência da visão de mundo schopenhaueriana na metafísica do artista do jovem Nietzsche.

Neste sentido é que os tão citados impulsos constituintes da tragédia – apolíneo e dionisíaco – em muitas referências feitas ao jovem Nietzsche, precisam ser mencionados aqui, no intuito de se entender a que ponto a oposição entre ilusão e verdade identificada neles paga um tributo a Schopenhauer. Isso determina a descrição nietzscheana do personagem principal da tragédia, o herói, o símbolo do apolíneo, do máximo da individuação na tradição homérica que assume, na sua interpretação, um relevante caráter dionisíaco na cultura grega da época da tragédia, como vimos. A encenação da tragédia como visualização do sofrimento de um herói, vem mostrar o quanto sua força, sua sabedoria, ou qual seja o mérito que o destaca dos demais mortais, não garante que sua ação, por mais heróica que seja, possa trazer alguma mudança significativa na essência aterradora de toda existência. No caso do herói trágico, a impotência da ação se faz perceber pelo modo como a luta contra o destino se torna vã, no grau em que seu sofrimento se deve exatamente à existência e sua individualidade – seu heroísmo – que em nada

altera o que ele tem em comum com todas existências¹⁴³.

Da caracterização da ação como insuficiente para a alterar o que há de mais fundamental na existência, não decorre, contudo, qualquer possibilidade de se imputar ao jovem Nietzsche a adesão a um pensamento que pudesse ser chamado de pessimista e que pudesse levar ao descrédito da vida. No destaque dado por ele ao aparente e ilusório da atividade humana, há, sobretudo, uma preocupação em sustentar que, no que diz respeito à essência imutável da existência, a atividade humana produz, no máximo, ilusões. Nisso, Nietzsche concorda com Schopenhauer: “(...) não importa aquilo que alguém é ou aquilo que alguém tem: a dor essencial à vida nunca se deixa eliminar”¹⁴⁴. Mas de Schopenhauer ele rapidamente se distancia por se satisfazer com a ilusão produzida na arte e com a forma em que a cultura helênica transfigurou a dor por meio da ilusão artística.

Com efeito, diz Nietzsche, “a desgraça dos homens é um deleite para os deuses, quando ela é cantada para eles. Isto sabiam os gregos, que unicamente por meio da arte a desgraça pode converter-se em deleite, *vide tragoediam*”¹⁴⁵. Com termos schopenhauerianos, ele explica que:

“quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft- Seiende*] e Uno primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa - aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço, causalidade, em outros termos, como realidade empírica”¹⁴⁶

Schopenhauer inicia o *Mundo como Vontade e como representação* admitindo exatamente este

143- Nuno Nabais expõe com precisão o problema da individualidade e individuação em Schopenhauer e em Nietzsche. Em Schopenhauer o que ocorre de identificação entre individualidade com *principium individuationis*, embora a primeira não seja puro fenômeno deste princípio, tem como conseqüências éticas a necessidade de “anulação, por cada indivíduo, da sua própria individualidade e de sua própria vontade individual, elevando ao estatuto genérico de sujeito puro de conhecimento”. Segundo ele, Nietzsche não repete Schopenhauer ao procurar uma justificação da existência empírica individual e assim ele rompe com as conseqüências éticas da ausência de um correlato empírico real da individualidade. Admitindo que embora “a existência individual seja uma injustiça contra o Uno, em lugar de propor, como Schopenhauer, um processo de negação ascética da vontade individual, Nietzsche procura justificar o próprio plano da aparência e, com tal, da existência empírica de cada indivíduo”. N. NABAIS, *Metafísica do trágico*, p. 81-3.

144- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, IV, § 57, p. 405 da trad. bras..

145- NF, 5 [121], Frühling-Sommer 1875, KSA 8, p. 72.

146- GT, 4, p. 38-39; p. 39 da trad. bras..

caráter representativo, ilusório, do mundo em que o homem está:

“O mundo é minha representação’. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. (...) Toma-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão-somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo”¹⁴⁷.

A dualidade schopenhaueriana permanece em Nietzsche na compreensão do dionisíaco como o que há de essencial à existência, a origem de cada ser, totalidade originária, e na compreensão do apolíneo enquanto representação, manifestação individuada do Uno originário dilacerado em cada ser. Em outras palavras, enquanto princípio artístico, o dionisíaco na tragédia revela a essência da vida e o apolíneo é a manifestação fenomênica dessa essência de maneira figurada, individuada sob a roupagem do personagem principal da encenação.

Na tragédia grega, a sabedoria popular de que a vida é dor aparece no mito trágico e pela presença de Dioniso no palco sob as vestes do herói trágico. O herói, então, não é mais, conforme assinalamos, estritamente o símbolo do apolíneo, da individuação¹⁴⁸, o que não permite concebê-lo somente como uma figura a inspirar um ideal de homem guerreiro para a sociedade grega. Se, por um lado, continua a ser a representação do princípio de individuação, do apolíneo, da importância do destaque que o melhor deve ter entre os homens, do lutador, por excelência, que por suas características excepcionais traz um bem à sua cidade, por outro lado, está em cena sob efeito do elemento dionisíaco, a revelar que, por trás de cada individuação, há a totalidade da natureza que é dilacerada em cada existência individual e, então, cada existência é inevitavelmente acompanhada da dor. O herói é assim a representação da ilusão – a ação heróica – e da dor essencial e inalterável em todo ser vivente¹⁴⁹.

Schopenhauer aparece de forma determinante na explicação dual do apolíneo-dionisíaco

147- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, I, § 1, p. 43.

148- GT, 8, p. 64; p. 63 trad. bras.

149- A dor, na tragédia, aparece sob a forma do destino impiedoso. W. Jaeger elucida o quanto as tragédias chamavam a atenção dos ouvintes para o destino que: “enviado pelos deuses, produzia aqueles abalos na vida dos homens”. Assim em Sófocles “a ação dramática é apenas o desenvolvimento essencial do homem sofredor. É assim que ele cumpre o seu destino e realiza a si próprio”. Por isto, a figura humana é “seu último e mais alto fim”. Sófocles sente compaixão por suas figuras, “nunca o abandonou a idéia do que seria feito de Édipo. Esse homem, sobre quem parece desabar o peso de todas as dores do mundo, foi desde o início uma figura da mais alta força simbólica”. W. JAEGER, *Paidéia*, p. 297 e 332-3.

em *O nascimento da tragédia*. O efeito apolíneo, a visão esplendorosa do herói lutador, possibilita a restauração do indivíduo após o contato com a terrificante sabedoria dionisíaca, mas tal visão é, contudo, uma ilusão (*Schein*), uma espécie de engano, constituída de belas formas a que o espectador trágico tem acesso. Assim, a vida prossegue, a despeito de tudo o que fora revelado na experiência mística e artística dionisíaca – em suma, a afirmação da Vontade de Vida schopenhaueriana¹⁵⁰. Portanto, uma ilusão foi necessária para que não se permanecesse imerso no efeito dionisíaco da tragédia, para que houvesse o restabelecimento do indivíduo que atua em sua sociedade, na vida política, nas guerras, nas atividades artísticas, ainda que tal atuação fosse mero engano, se comparada à verdade fundamental da existência. A ilusão é, sobretudo, a condição imprescindível para a criação.

Todavia, o caráter ilusório que Nietzsche atribui à ação não atesta sua inocuidade. Pelo contrário, ele a considera como indispensável para mover a vida. Na complementaridade entre a forma de serenidade, no contato com o horrível, e de jovialidade, na criação a partir dele, está a diferenciação fundamental, para o jovem Nietzsche, entre a cultura grega antiga e outra cultura que tenha, no lugar da arte, desenvolvido a negação budista da Vontade como forma de se libertar do efeito dionisíaco (como Nietzsche avalia ter ocorrido no budismo indiano)¹⁵¹. A contraposição entre o dionisíaco e o apolíneo representa assim uma dualidade afirmadora da vida¹⁵². Enquanto uma revela o profundo significado da existência, a outra permite desejá-la pelo quanto se pode

150- Com a importante ponderação de que “em vez de se mostrar em seu primeiro livro como um inabalável seguidor de Schopenhauer – como tem sido frequentemente pressuposto – Nietzsche descobre na arte grega um baluarte contra o pessimismo de Schopenhauer. Pode-se opor ao otimismo superficial de tantos pensadores ocidentais e ainda assim se recusar a negar a vida. O pessimismo negativista de Schopenhauer é rejeitado junto com o otimismo superficial dos hegelianos e darwinistas populares: pode-se encarar os terrores da história e da natureza com inteira coragem e dizer Sim à vida”. Walter KAUFMANN, *Nietzsche – Philosopher, Psychologist, Antichrist*, p. 131.

151- GT, 21, p. 133; p. 123 da trad. bras..

152- Walter Kaufmann sugere que a contraposição entre o apolíneo e o dionisíaco em Nietzsche é tributária do contraste entre o belo e sublime estabelecido por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*. Cf. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*, p. 133, n. 11. Sobre Kant e Nietzsche e o significado da estética, conferir ainda M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 301ss. Nuno Nabais defende que o que Nietzsche representa para a história do sublime, depois de Kant, Schüller, Schopenhauer e Wagner, é “quase insignificante”. Mas há um passo que marca a sua separação destas duas tradições: “a experiência ambivalente de uma dor que conduz a um prazer mais elevado”. É este o significado do efeito do horrível no espectador trágico: “O terror que o discípulo de Dioniso sente no momento em que, conduzido pela música e a dança, mergulha o olhar na essência do mundo, não o conduz à resignação, à negação da vontade. Esmagado pela crueldade da existência que a experiência do sublime revela, ele não aspira a uma outra existência, não procura elevar-se a uma representação negativa daquilo que está para lá de toda a representação, para lá das formas, para além da vida. Segundo Nietzsche, o homem grego tinha descoberto que no auge do sublime se pode aspirar ao belo, à aparência, ao regresso à serenidade das formas. E teria sido essa descoberta a engendrar a tragédia. Apolo como vestibulo de Dioniso, o sonho que prepara a revelação da essência íntima das coisas. E revelação que, porque insuportável, exige de novo o prazer da aparência. *O belo que redime o sublime é uma invenção de Nietzsche*”. N. Nabais, *Metafísica do trágico*, p. 70-71 (grafos nossos).

criar a partir dela e apesar de todo seu sentido. Assim, a ação, o fundamento do modo de viver a política, é colocada por Nietzsche em um nível ilusório¹⁵³ em relação à essência imutável da vida, mas não deixa de ser primordial para o âmbito social, político, religioso e artístico daquela cultura e de seu esplendor. No prefácio escrito por Nietzsche sobre a disputa em Homero, é marcante a consideração por este movimento em que o esplendor de uma cultura conta com a grandiosidade e confiança no heroísmo de seus indivíduos – “desde a infância, cada grego percebia em si o desejo ardente de, na competição entre as cidades, ser um instrumento para a consagração da sua cidade”¹⁵⁴. O esplendor da cultura grega se devia também à sua confiança na ilusão da ação. Não fosse o poder apolíneo, “a altura solar da sua arte”, os gregos não seriam homens essencialmente políticos, como Nietzsche defende ao escrever sobre o Estado grego¹⁵⁵.

Entretanto, ao ver na sabedoria de Sileno uma experiência fundamental da vida, admiravelmente assumida pelos gregos, ressoa em Nietzsche a visão schopenhaueriana da dor como Vontade. Nietzsche também assume a dor como inerente à vida. Isto se explica pelo significado da individuação como dilaceração em relação ao Uno original – em termos schopenhauerianos, à Vontade como causa, ponto inicial e unidade indivisível do universo, que encontra nas existências individuais uma forma de se manifestar como múltiplo no espaço e no tempo. Para Schopenhauer, a derivação de todos os seres de um único princípio no universo garante uma familiaridade entre eles: “Pois se trata de uma única e mesma Vontade que se objetiva no mundo. (...) Todas as partes da natureza se encaixam, pois é uma Vontade Una que aparece em todas elas”¹⁵⁶. É possível visualizar tal concepção schopenhaueriana de mundo como Vontade na idéia presente em *O nascimento da tragédia* de que todos os seres também derivam de uma única unidade – o Uno primordial (*Ur-Eine*) que, frequentemente, é denominado aí no mesmo sentido que o termo Vontade em Schopenhauer: “se concebermos a nossa existência

153- “Em *O nascimento da tragédia*, o êxtase dionisíaco, via de acesso, para lá das formas do tempo, à essência eterna do Mundo, conduz a essa negação do horizonte prático da existência humana (...) Porque supõe o horizonte do tempo - determinação exclusiva dos fenômenos – a ação surge como metafisicamente infundada. Ela só pode ser justificada como aparência. É nesse sentido que Apolo, deus da aparência, é apresentado igualmente como ‘divindade ética’. Apenas na crença na realidade do espaço e do tempo ele induz o homem à ação”. N. NABAIS, *A metafísica do trágico*, p. 139.

154- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 789-90; p. 82 da trad. bras..

155- “Der griechische Staat”, KSA 1, p. 771; p. 53 da trad. bras..

156- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, II, parágrafo 28, p. 226. De acordo com as considerações de Maria Lucia Cacciola, em Schopenhauer a harmonia da Natureza é garantida pelo fato de todos os seres serem parte de uma mesma unidade – da Vontade indivisível; tais seres não são mais que a objetivação da Vontade em graus diferenciados. Cf. CACCIOLA *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*, p. 63.

empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial, gerada em cada momento¹⁵⁷.

Tal afinidade entre Nietzsche e Schopenhauer, no entanto, tem curta duração mesmo nos primórdios da filosofia de Nietzsche. A maneira como cada um justifica a dor como inerente à vida é relevantemente diferente¹⁵⁸. Nota-se em Schopenhauer, conforme consta em *Parerga e Paralipomena*, parágrafo 156, idéias como culpa, pecado e condenação, como justificativa para o sofrimento que marca toda existência; o

“(…) reconhecimento de que, qual crianças de pais displicentes, já viemos ao mundo dotados de culpa, e que só porque continuamente devemos expiar esta culpa, nossa existência se torna tão miserável e tem como fim a morte. Nada é mais certo do que, em palavras gerais, ser o grave *pecado do mundo* que provoca o múltiplo e imenso *sofrimento do mundo*; como que não se indica aqui a conexão físico-empírica, mas a metafísica. Conforme este ponto de vista, apenas a história do pecado original me reconcilia com o Antigo Testamento: ela constitui, a meus olhos, a única verdade metafísica do mesmo, apesar de se apresentar sob as vestes da alegoria. Pois a nada mais nossa existência se assemelha tão perfeitamente, como a seqüência de um passo em falso e de um desejo condenável!”¹⁵⁹.

Entretanto, em *O nascimento da tragédia* Nietzsche rechaça a idéia de pecado na análise de uma cultura, e não busca a origem da dor através do pensamento mítico carregado de pessimismo – em que a origem do mundo e dos deuses é pecaminosa. Constatamos isso no pensamento pré-socrático – na admissão do esfacelamento originário como gerador das multiplicidades da vida. Em todo caso, dor e prazer entre os gregos não se anulam na existência, por serem resultantes da contradição entre satisfação da vontade de aparência que move uma totalidade originária à dilaceração. A preferência de Nietzsche pelo mito de Dioniso dilacerado mantém longínqua a idéia de pecado original, tal como sustentada por Schopenhauer como explicação para o

157- GT, 4, p. 41; p. 39 da trad. bras..

158- A figura de Apolo é novamente central para a compreensão da relação de Nietzsche com Schopenhauer. Segundo Nuno Nabais: “Nietzsche procura superar a condenação a que a existência individual fora votada por Schopenhauer. Todavia, mantém-se ainda vítima dos paradigmas da metafísica do seu ‘educador’. De facto, se na figura de Apolo Nietzsche justifica o múltiplo subtraindo-o à vertigem do Uno, não o fez porém em nome de uma diferente concepção de individuação, mas invocando unicamente a necessidade, para a vida, da aparência. (...) Ele salva o indivíduo do abismo da verdade mas porque salva a esfera da ilusão como lugar da justificação estética da existência”. N. NABAIS, *A metafísica do trágico*, p. 85.

159- A. SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, § 156, p. 224.

sofrimento¹⁶⁰. É o sofrimento de Dioniso que é encenado e que atinge o espectador, não pela mera identificação com as próprias dores, mas pelo reconhecimento de que isso é a vida. O essencial na relação entre espectador e tragédia, não é o sentimento mobilizado e retomado, mas o que o grego cria a partir do contato com a dor fundamental da existência. Portanto, Nietzsche se distancia largamente da justificação schopenhaueriana para a dor, ao recusar a identificação da sua causa no pecado.

A questão elementar para a perspectiva nietzscheana está em um paralelo entre o tipo de cultura criado por povos que adotam a idéia de pecado e o tipo de cultura criada pelo povo que concebe o sofrimento como parte de um todo originário que se dilacerou, criou vida, existência, individuação. Se o nada, a desordem ou o esfacelamento são origem do mundo e da vida, a criação não se separa da dor, do desarmonico e assustador. De um lado o mais “grave pecado do mundo” gerando “múltiplo e imenso sofrimento do mundo”, de outro a dor originária criadora de forma e beleza; o mundo como resultado belo do caos. Assim, em Nietzsche, todas as manifestações do poder apolíneo no mundo são criações, seja criação artística, quando manifesta no homem, seja criação de existências quando o ímpeto apolíneo satisfaz a vontade de natureza por forma e beleza¹⁶¹.

Compreendendo a extensão da presença de Schopenhauer na concepção nietzscheana de que a vida tem como essência a dor, e cada existência representa a dilaceração da totalidade da natureza, de que a ação de cada indivíduo não promove alterações neste cenário, pode-se, por outro lado, pressentir também, quanto a este mesmo aspecto, o afastamento do jovem Nietzsche de seu mestre, pela valorização da ilusão, do impulso apolíneo perfeitamente equilibrado com o dionisíaco na arte trágica¹⁶². A essência não vence a aparência. A vida artística, pelo contrário, é uma forma de vitória, na vida, da aparência sobre a essência. Em Nietzsche, a natureza ilusória da arte, por não garantir o extermínio total da dor e em nada transformar o elemento nuclear da existência, não redundava em uma desconsideração da arte como resposta ao significado e afirmação da existência.

160- Nesta direção, Nietzsche se aproxima muito mais do romantismo alemão e da filosofia jônica. M. BENCHIMOL, *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, p. 35-52.

161- Neste ponto, Eugen Fink anota o seguinte: Nietzsche não concebe o fenômeno tão só como uma criação do intelecto humano, mas como uma forma apolínea produzida e criada pelo fundo dionisíaco – forma que é certamente aparência, mas nem por isso não é algo. E. FINK, *La filosofía de Nietzsche*, p. 43.

162- Como nota Héctor Julio Pérez López “o ideal apolíneo dionisíaco em Nietzsche é uma alternativa para a estética e para o conceito de redenção na santidade de Schopenhauer?”. H. J. P. LOPEZ, *Hacia el nacimiento de la tragedia*, p. 38.

Contudo, Nietzsche mantém, na exposição sobre o que define o apolíneo e o que define o dionisiaco, a oposição aparência e essência imutável. O caráter ilusório da figuração garantida pelo apolíneo na arte trágica faz referência direta a Schopenhauer. Nietzsche cita de *O mundo como Vontade e representação* (I 416), o trecho em que identifica o efeito do apolíneo no homem grego com a tranquilidade descrita por Schopenhauer do homem protegido pelo véu de Maia: a imagem de um barqueiro que segue calmo sentado em seu bote durante uma tempestade em alto mar, enquanto várias outras embarcações afundam. Esta é a imagem de um homem apoiado e confiante no princípio da individuação, e Nietzsche vê na força artística apolínea o poder dessa “inabalável confiança”¹⁶³. Mas em Nietzsche a inabalável confiança nesse princípio de individuação, que Schopenhauer defendeu, não é apenas “o modo no qual o indivíduo conhece as coisas como fenômeno”¹⁶⁴, mas ainda o modo como o grego, com sua “serenajovialidade” (*Heiterkeit*), criou, já que o ímpeto apolíneo nele se manifesta como arte; o indivíduo trágico garante continuidade ao ímpeto da natureza.

Reflete-se na contraposição entre o efeito apolíneo e o efeito dionisiaco a marca de Schopenhauer, de sua compreensão do mundo enquanto representação e enquanto Vontade: o universo da cena como uma ilusão e o que há por trás do mundo na qualidade de essencialmente verdadeiro. Na arte trágica, a dor essencial a toda e qualquer existência, a Vontade como unidade originária de toda vida, só atinge o espectador trágico pelo elemento musical que a constitui. Do mesmo modo, também na concepção nietzscheana da música mostra-se a proximidade de Schopenhauer. Nietzsche encontra em *O mundo como vontade e representação* a noção de música como alcance do universal e anterior a tudo o que existe no mundo. No livro III, parágrafo 52, desta obra, Schopenhauer afirma a superioridade da música sobre as demais artes, pois ela é capaz de atingir a Vontade em sua máxima objetivação; em vista disto, ela é privilegiada na compreensão da existência¹⁶⁵.

163- GT, 1, p. 28; p. 30 da trad. bras.. e A. SCHOPENHAUER, *O mundo como Vontade e como representação*, IV, § 63, p. 450-51 da trad. bras..

164- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como Vontade e como representação*, IV, § 63, p. 451.

165- “Surge a questão central: *por que a música?* Porque a música se encontra em posição tão elevada na visão nietzscheana da vida? Fornecemos uma razão: porque Schopenhauer a pôs lá e a autoridade de Wagner a confirmou. Há outras razões. A convicção, nascida de suas próprias respostas, de que a música tem uma potência e um caráter únicos, é algo que Nietzsche levou consigo durante toda sua vida. (...) Há ainda fatores de um tipo menos pessoal, como o status da *mousiké* no antigo mundo grego e o interesse nela manifestado pelos pensadores gregos de Pitágoras em diante. Igualmente importante são a real estatura e a magnificência da música alemã em seu desenvolvimento ‘de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner’, e seu lugar peculiar no pensamento alemão, particularmente no

Nietzsche reconhece em Schopenhauer o único grande filósofo que atribui à música um caráter e uma origem diversos de todas as outras artes e recorre a ele para explicar o poder da música: ela não é, como as demais artes; “ela nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma”¹⁶⁶, e representa o metafísico, portanto, para tudo o que é físico no mundo, e para todo o fenômeno, a coisa em si. Para explicar a superioridade da música em relação às demais artes, Nietzsche cita Schopenhauer longamente no capítulo 16 de *O nascimento da tragédia*. Ainda que este não tenha nomeado os poderes da música de acordo com as divindades Apolo e Dioniso, teria, contudo, conseguido manifestar “com clareza e transparência” insuperáveis o poder de a música refletir de maneira imediata, e não através de fenômenos, tudo o que há de mais universal nas coisas, com uma linguagem mais abrangente que jamais outra arte teria conseguido. Com efeito, a obra musical é a personificação do princípio de toda existência; ela mantém uma relação interior com a verdadeira essência de todas as coisas; é a corporificação da Vontade, em suma, e não sua mera representação¹⁶⁷.

O princípio dionisiaco é, então, o termo empregado por Nietzsche para explicar o efeito análogo que Schopenhauer atribui à música. A partir da presença deste princípio na arte trágica, esta é capaz de conduzir todos os seres “para o cerne mais íntimo de todas as coisas”¹⁶⁸. Na música, tal princípio é a Vontade sem qualquer mediação, enquanto no mito trágico só pode ser expresso por símiles, pela linguagem poética, pelas imagens apolíneas – o herói, a encenação do mito, o palco.

A defesa por Nietzsche de um ideal artístico que seja o perfeito equilíbrio entre potências opostas, assegura ultrapassar o problema da hierarquia do par de opostos essência e aparência.. Na tragédia e no que ela significa para o povo grego, ambos são igualmente condições *sine qua non* na relação que o filósofo defende ser necessária entre existência e arte, mundo real e mundo artístico. A conciliação e o entrelaçamento ocorridos na tragédia correspondem à dor e transfiguração da dor na existência através da arte. A ilusão que o apolíneo provoca é louvada tanto quanto a sensação de retorno ao que há de originário na existência, provocada pelo feitiço

pensamento preocupado com a cultura alemã. (...) Esta concepção vem a Nietzsche, portanto, não só diretamente de sua fonte primária, Schopenhauer, mas difusa através de uma longa tradição”. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 247-8.

166- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como Vontade e como representação*, III, § 52, p. 343, citado GT, 16, p. 104; p. 97 da trad. bras..

167- GT, 16, p. 106; p. 99 da trad. bras..

168- GT, 16, p. 103; p. 97 da trad. bras..

místico e artístico do elemento dionisíaco.

Se em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche admite a existência do essencial do mundo e da vida para além da maneira com que se manifesta, ele, contudo, não nega o mesmo grau de valor ao caráter ilusório da ação heróica, não nega a ilusão da cena trágica, pois lhe atribui a garantia da justificação da existência, pela possibilidade de ela ser aprazível e bela, a despeito de todo seu significado penoso e ainda mais a garantia de criação. Atribuir caráter ilusório ao efeito apolíneo, quando comparado com o que é revelado pelo efeito dionisíaco da tragédia, não implica atenuar seu prestígio.

Diante do par de opostos, ter predileção somente pelo que revela o significado trágico da existência, representaria uma escolha anti-heróica, impossibilidade de criação por preferir a revelação, impossibilidade de colidir com a vida de maneira corajosa, mas tão somente pessimista. Neste sentido, na atenção dada por Nietzsche ao véu de Maya schopenhaueriano há também um distanciamento de seu mestre, pela valorização que dá ao princípio de individuação como possibilidade para a continuidade e afirmação da vida, e não como algo que precise ser superado. Na Vontade que está no dionisíaco não há algo de negativo que careça de correção, mas sim de transfiguração pelas vias da criação artística que, por sua vez, satisfaz a vontade de aparência da natureza.

Na tentativa de autocrítica que Nietzsche faz ao *O nascimento da tragédia*, em 1886 – depois de quinze anos da publicação da obra, portanto –, uma de suas autocensuras diz respeito a que a obra esteve presa às fórmulas schopenhauerianas e kantianas, notadamente à distinção entre fenômeno e coisa em si, estabelecida por Kant e, em certa medida, assumida também por Schopenhauer¹⁶⁹. Nesse momento do segundo prefácio à primeira obra, Nietzsche sustenta que tais fórmulas contaminaram sua própria intuição – intuição esta que inclusive estaria contra ambos os filósofos. É quando ele cita *O mundo como vontade e representação*¹⁷⁰ para indicar que ali já havia a compreensão schopenhaueriana de que o espírito trágico conduz à resignação, já que a vida não pode proporcionar satisfação.

Assim, nesse trecho, Schopenhauer deixa evidente sua preferência pelo “espírito do

169- Na nota 32 à tradução espanhola de *O nascimento da tragédia* Andrés Sánchez Pascual explica a relação entre Apolo e a aparência em vista da contraposição aparência e “coisa em si” e, portanto, do teor schopenhaueriano e kantiano do pensamento do jovem Nietzsche.

170- “Versuch einer Selbstkritik”, GT, 6, p. 19-20; p. 20 da trad. bras., citando A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, III, 274-I 275, § 48, p. 309.

cristianismo” em relação ao grego. Ainda assim, mesmo não tendo reconhecido na elaboração de *O nascimento da tragédia* esta predileção de Schopenhauer, o que se percebe na leitura da primeira publicação de Nietzsche é uma diretriz bastante oposta à relação entre o trágico e a resignação¹⁷¹. A avaliação nietzscheana da arte trágica está diretamente relacionada ao valor extremamente positivo conferido à vida, sem ver nela algo que signifique submissão, conformismo, resignação. Por mais que se possa reconhecer o schopenhauerianismo naquele momento, a metafísica presente ali era artística e não moral, alerta Nietzsche.

“(…) toda essa metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica – o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação morais da existência. Aqui se anuncia, quicá pela primeira vez, um pessimismo ‘além do bem e do mal’, aqui recebe palavra e fórmula aquela ‘perversidade do modo de pensar’ contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão suas mais furiosas maldições e relâmpagos”¹⁷².

Isto se mostra tanto mais, ao notarmos que o jovem Nietzsche sequer faz alusão ao santo schopenhaueriano. A redenção possível do fundamento terrível da existência se basta na redenção da aparência, na ilusão artística. Ao associar o apolíneo à categoria schopenhaueriana da representação e o âmbito dionisíaco à categoria schopenhaueriana da vontade, Nietzsche demarca uma linha que o distancia de Schopenhauer, como se não só delimitasse apenas até onde aceita sua influência, como também afirmasse a transgressão que opera em tal interpretação.

Uma das recusas por Nietzsche da filosofia schopenhaueriana, já implícita em *O nascimento da tragédia*, ocorre por ela buscar um conhecimento que seja livre da Vontade – a renúncia absoluta desta na figura do *santo*, a redenção do mundo. Em *O mundo como Vontade e representação*, Schopenhauer alude ao momentâneo e, portanto, ao insuficiente poder da arte de livrar o homem da Vontade. O artista se detém na objetivação da Vontade e, dessa forma, permanece imerso no contínuo sofrimento; o conhecimento da essência do mundo se torna para ele um fim em si mesmo e não uma forma de se livrar da Vontade. Por isso, adverte Schopenhauer: “eis por que

171- Em um dos momentos em que retoma o problema da tragédia, próximo ao limiar de sua vida lúcida, Nietzsche recorre ao mesmo motivo, quando pensa o *pessimismo na arte* (NF, 14 [47], Frühjahr 1888, KSA 13, p. 241):

“–: O essencial na arte continua sendo seu *acabamento* da existência [Daseins-Vollendung], sua produção da perfeição e da plenitude.

A arte é essencialmente *afirmação, bênção, divinização da existência*...

–: O que significa uma *arte pessimista*? .. Isto não é uma contradição? – Sim

Schopenhauer *erra* quando coloca certas obras de arte a serviço do pessimismo. A tragédia *não* ensina ‘resignação’...”.

172- “Versuch einer Selbstkritik”, GT, 5, p. 17; p. 19 da trad. bras..

um tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente, contrariamente (...) ao santo que atinge a resignação¹⁷³. Mais adiante ainda, em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer, novamente, condiciona a negação da Vontade de vida à ascese e não a formas abstratas.

“Portanto, aqui talvez tenhamos pela primeira vez expresso abstratamente e purificado de todo elemento mítico a essência íntima da santidade, da auto-abnegação, da mortificação da vontade própria, da ascese como NEGAÇÃO DA VONTADE DE VIDA que entra em cena após o conhecimento acabado de sua essência ter-se tomado o quietivo de todo querer. Por outro lado, isso foi imediatamente conhecido e expresso em atos por todos os santos e ascetas¹⁷⁴.”

Também no parágrafo 163 de *Parerga e Paralipomena*, temos a defesa da ética, e não da arte, como o caminho para a salvação, pois que ela atinge a supressão da Vontade: “Minha ética (...) confessa sinceramente a indignidade do mundo, apontando para a negação da vontade como caminho para a sua salvação¹⁷⁵”. No livro IV de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer desenvolve sua idéia de ética como caminho para negação total da Vontade e, portanto, do sofrimento. Neste passo ele toma como exemplo dos “primeiros graus de ascese” inclusive no Evangelho Cristão.

“O conhecimento mais preciso e completo daquilo que, na abstração e na universalidade de nosso modo de exposição, expressamos como negação da Vontade de vida, será bastante facilitado pela consideração dos preceitos éticos dados nesse sentido por homens plenamente tomados de semelhante espírito, o que ao mesmo tempo mostrará o quanto nossa visão é antiga, por mais nova que possa ser a pura expressão filosófica dela. Em primeiro lugar, o que está mais próximo é o cristianismo, cuja ética está totalmente no espírito mencionado (...)”¹⁷⁶.

Mesmo a ética dos hindus, que prescreve a “total abnegação de qualquer amor próprio” em função de um completo amor ao próximo, bem como a “terrível e lenta autopunição para a completa mortificação da Vontade: o que no fim pode conduzir à morte voluntária (...)”¹⁷⁷, é exemplo do que Schopenhauer considera meios para a tentativa de negação da Vontade. A ética

173- A. SCHOPENHAUER, *O mundo como Vontade e representação*, III, § 52, p. 350.

174- *Ibid.*, IV, § 68, p. 486.

175- *Id.*, *Parerga e Paralipomena*, p. 229.

176- *Id.*, *O mundo como Vontade e representação*, IV, § 68, p. 490.

177- *Ibid.*, p. 492.

schopenhaueriana sustenta, por fim, como defendido no parágrafo 71, de *O mundo como Vontade e representação*, que para compreender a “figura perfeita da santidade” é necessário inclusive “uma passagem para o Nada vazio”¹⁷⁸, já que tudo no mundo é sofrimento e sua redenção carece, portanto, de sua negação total.

É esse o ponto culminante no distanciamento entre Nietzsche e Schopenhauer já em *O nascimento da tragédia*. Sustentar, neste momento, a metafísica do artista, não reconhecer nela a forma segundo a qual ocorre a negação total da Vontade, mantém Nietzsche satisfeito com a transfiguração artística da dor, sem a exigência ou a pretensão de que esta seja extirpada totalmente. A alternância entre individuação apolínea e a transposição dionisíaca da individuação, tal como acredita ocorrer na tragédia, é já redenção.

A exigência de negação da Vontade como ocorre no pensamento schopenhaueriano, não se estende a Nietzsche pela defesa que este faz do gênio artístico, enquanto encarnação do *Ur-Eine* que, através da música deixa fluir a dor original. O ato criativo que pressupõe a Vontade como algo negativo em Schopenhauer, assume em Nietzsche, sua manifestação na visão poética apolínea, a transfiguração do dionisíaco.

Schopenhauer inspira a compreensão nietzscheana das forças artísticas dionisíaca e apolínea, enquanto fundamento originário do mundo em oposição à aparência e à ilusão do que pode ser visualizado. Mas é necessário considerar também, já em *O nascimento da tragédia*, a ausência da necessidade de libertar o homem de sua condição de expressão da Vontade. Como Schopenhauer submete o conhecimento, inclusive o conhecimento que é adquirido a partir da arte, à Vontade, ele precisa recorrer a outras vias para redimir o mundo desta condição e, por isto, necessita da idéia de *santo*. O conhecimento dionisíaco a que Nietzsche se refere em *O nascimento da tragédia* difere deste conhecimento que Schopenhauer acusa de insuficiente. Além disso, Nietzsche defende que o apolíneo o transfigura em arte.

Para Nietzsche, a arte trágica contempla a superação necessária da Vontade a ponto de ele se opor à explicação schopenhaueriana para a canção lírica. Já em seus primeiros escritos Nietzsche teria visto com olhos críticos a reivindicação por Schopenhauer de uma forma de contemplação que fosse capaz de renunciar absolutamente à Vontade. No capítulo 5, de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche afirma não poder acompanhá-lo na caracterização que faz da

178- Ibid., § 71, p. 516.

canção lírica: a natureza desta arte está na própria idéia de Vontade. É como se ela pudesse completar “a consciência do cantante”, e mesmo tornando-se livre e satisfeita, permanece ainda inibida. Ela o ocupa sempre como “afeto, paixão, agitado estado de alma”. Depois de já ter dado conta de si enquanto “sujeito do puro conhecimento desprovido da Vontade”¹⁷⁹ e de ter a experiência da calma desse estado, o cantante teria o contraste com a forma impulsiva e limitada em que o querer sempre se apresenta.

A canção lírica, desse modo, é expressão da alternância entre a Vontade, invadindo o cantante, e a consciência que esse tem de estar desprovido dela, e voltar a ser movido por sua subjetividade, sua vontade própria. Diante da canção, ele estaria ora na situação de proteção que o conhecimento puro e isento da Vontade lhe garante, ora no estado em que o querer e a impulsividade o dominam novamente, e a preocupação com seus fins pessoais retorna. A “canção autêntica é a expressão de todo esse estado de alma dividido e mesclado”¹⁸⁰, em que o querer entendido aqui como “*interesse pessoal nos fins*” se opõe à “serena inspeção” contra a Vontade. Portanto, tal alternância é, na perspectiva schopenhaueriana, um problema, uma forma insuficiente de negação da Vontade.

Nietzsche percebe nesta caracterização da lírica feita por Schopenhauer a impossibilidade de alcance pleno de sua meta; é pela forma como ele interpreta a canção lírica que a negação da vontade jamais pode ser realizada perfeitamente. Ela acaba por se mostrar sempre apenas um saltar para a meta, mas nunca o avançar suficiente para atingi-la. O distanciamento de Nietzsche dessa idéia schopenhaueriana deve-se a que ela ainda representaria a divisão das artes tendo como critério a contraposição entre o subjetivo e objetivo – isto Nietzsche considera inadequado¹⁸¹. Em suas próprias palavras, “o sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos,

179- GT, 5, p. 46; p. 46 da trad. bras., citando A. SCHOPENHAUER, *O mundo como Vontade e representação*, I, p. 295 da edição utilizada por Nietzsche, e Livro III, § 51, p. 333 da edição bras..

180- GT, 5, p. 46-47; p. 47 da trad. bras., citando A. SCHOPENHAUER *O mundo como Vontade e representação*, I, p. 295 da edição utilizada por Nietzsche e Livro III, parágrafo 51, p. 330, edição bras.

181- Hector Perez López reconhece, na reprodução de um longo fragmento de *O mundo como vontade e representação*, uma discussão da teoria da criação lírica schopenhaueriana. Neste ponto não nota em Nietzsche o reconhecimento do caráter subjetivo da poesia, conforme Schopenhauer teria feito. A questão problemática diz respeito à afirmação de Schopenhauer da participação do mundo subjetivo, dos sentimentos do indivíduo, no momento constitutivo na criação lírica. Segundo Perez Lopez Nietzsche se opõe a esta tese e propõe “seu próprio modelo de criação poética como única alternativa esteticamente legitimada”. Situando a origem do conteúdo poético na música, consequência, então, combater a idéia de que pudesse existir a participação subjetiva no conteúdo poético da música. Héctor Julio Pérez LÓPEZ, *Hacia El nacimiento de la tragedia*, p. 258.

só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte¹⁸². Quando é a vontade do sujeito que está sendo satisfeita, não é um artista que está se mostrando, porque o artista é a encarnação do Ur-eine e, portanto, de uma Vontade que não tem coisa alguma de subjetiva.

À luz de tais considerações sobre a discordância entre Nietzsche e Schopenhauer, no que tange ao “caráter subjetivo da poesia”, compreende-se, então, por que, para Nietzsche, a lírica não pode ser compreendida como expressão de sentimentos. A compreensão do valor atribuído por Nietzsche à poesia integrada à lírica se faz indispensável para entender esse distanciamento de seu mestre, da idéia de que a poesia lírica envolveria o subjetivo¹⁸³. As sensações envolvidas na criação poética não estão relacionadas a sensações do indivíduo, mas sim à Vontade da natureza. Se a poesia lírica, como sustenta Nietzsche, nasce da música, em seu nascimento está envolvido o que não se pode revelar por palavras¹⁸⁴. As palavras do poeta lírico não expressam sua subjetividade. Este distanciamento que Nietzsche estabelece em relação a Schopenhauer é de essencial relevância.

O conteúdo dionisíaco da música, inexprimível em palavras, não disporia, contudo, sem a poesia lírica, como que de um dique para sustentar e encaminhar o arrebatamento da música pura; não teria o abrandamento e serenidade para a dor primordial que atinge o artista¹⁸⁵. O que Nietzsche sustenta é a sobrepujança da arte, quando nela ocorre a união da música com a poesia;

182- GT, 5, p. 47; p. 47 da trad. bras..

183- Hector Perez Lopez nota que a concordância de Nietzsche com Schopenhauer (e com E. von Hartmann) com a idéia de que a música é a manifestação mais pura do não consciente, não significa um impedimento para a superação do pessimismo de Schopenhauer. O significado metafísico da arte só pôde dar-se, na perspectiva nietzscheana, quando houve a sua junção com a poesia. Assim, Nietzsche atribui à Vontade schopenhaueriana a constituição da arte, a origem da beleza e o impulso de uma experiência plenamente positiva de criação, onde se situa, portanto, um sentido de redenção da negatividade da Vontade predicada por Schopenhauer. A Vontade tem a pureza inconsciente da música, o dionisíaco. Isso faz dela a origem de um ato de criação em que a beleza – o apolíneo – aparece encarnada pela poesia lírica. Héctor Julio Pérez LÓPEZ, *Hacia El nacimiento de la tragedia*, p. 233.

184- “Schopenhauer acreditava que a música pode nos levar além da labuta do espaço e do tempo e da lei de causalidade, além da tirania do particular, além das restrições e contendas do que Wordsworth denominou certa vez o mundo da ‘marca comum’ [common indication]. Há um eco desta teoria na recusa de Nietzsche a reconhecer a propriedade apolínea da música. Enquanto um admirador de Wagner, ele buscou identificar toda música com a música da interior e ‘espiritual’ variedade dionisíaca. Enquanto discípulo de Schopenhauer, ele concebeu um uso apolíneo da música dirigido para este mundo [this-worldly] como uma infidelidade a suas verdadeiras capacidades”. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 248-9.

185- Jair Barboza, na apresentação à sua tradução de *O mundo como vontade e representação*, anota que, na preferência de Schopenhauer pelo silêncio, em vista de a linguagem não dar conta do “sentido do mundo”, o pensamento do filósofo “desemboca no misticismo”. Em relação às limitações da linguagem reconhecidas por Schopenhauer, o tradutor afirma: “Algo dramático para alguém, o filósofo, que lida primariamente com a linguagem no ofício de expressar-se sobre a condição humana do cosmo”. A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, p. 15.

isto amplia, significativamente, o modo como o dionisíaco pode ser simbolizado e tornado ainda mais perceptível ao espectador. Ao mesmo tempo, a própria arte é a fonte de força para suportar a revelação artística da verdade dionisíaca, pois ela mesma a transfigura, em belas imagens, faz sentir prazer no sofrimento. Assim, entende-se porque a Nietzsche basta a redenção pela arte. Ele pode abdicar da figura do santo tal como aparece em Schopenhauer. Está protegido de recair na necessidade da moral por conceber a arte como justificação da existência.

No capítulo quinto de *O nascimento da tragédia* Nietzsche acredita que, na condição de artista, o sujeito já está livre de sua Vontade individual, e é então um “*medium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência”. O que o gênio artístico é capaz de expressar não é representação, mas capacidade de criar o antes inexistente. A representação artística não seria “por nossa causa, para nossa melhoria e educação”. O mundo da arte não tem no homem o seu efetivo criador. O artista já é apenas uma projeção artística, e sua dignidade estética depende de reconhecer seu significado enquanto uma obra de arte. A existência e o mundo só podem ter esta justificação: são fenômenos estéticos¹⁸⁶.

O que vale para o significado da existência humana, considera Nietzsche, não é diferente daquela que figuras pintadas em um quadro poderiam ter em relação à batalha representada. O saber artístico é ilusório e só diz respeito a algo essencial quando “o gênio no ato da procriação, se funde com o artista primordial do mundo”, quando é capaz de contemplar-se ao “mesmo tempo poeta, ator e espectador”¹⁸⁷. Na circunstância de total envolvimento com a arte, o homem compartilha o momento fundador do universo, a capacidade de criar seres, e só no reconhecimento dessa origem é que cada criatura pode perceber-se como um pormenor, mas que por ser resultante de uma vontade de criar, tem a relevância de um detalhe artístico.

Nessa consideração do mundo como obra de arte – o homem como projeção artística; a justificação da existência somente enquanto um fenômeno estético, cuja essência é revelada por um gênio; e um artista que vivencia a experiência de unir-se novamente ao cume originário de toda existência –, percebe-se o valor peculiar que Nietzsche confere à arte, e mais um movimento de distanciamento em relação a Schopenhauer, que recorreu à busca de algo puro que fosse livre da Vontade, à ética, à figura do santo para a redenção humana.

186- GT, 5, p. 47; p. 47-8 da trad. bras..

187- GT, 5, p. 48; p. 48 da trad. bras..

Se a música é o máximo da experiência dionisiaca na tragédia, o herói é a manifestação do que há de essencial à existência, mas também do que há de ilusório e imprescindível. Na constituição da tragédia a partir do coro está a garantia da “expressão da Vontade em sua onipotência” (...) e da vida “para além de toda aparência e apesar de todo aniquilamento” encenado pela figura do herói, a bela imagem e a “aparição da Vontade”, com toda a sua contradição¹⁸⁸. Na assimilação da filosofia da música de Schopenhauer por Nietzsche, pode-se notar, não obstante, um importante ponto de distanciamento entre ambos. Comparada a ela, o conhecimento contemplativo alcançaria com mais eficiência sua meta. Em Nietzsche isso é atingido pela tragédia, na medida em que ela afeta o homem para além do arrebatamento emocional e desnuda o trágico da existência¹⁸⁹. A alternância entre o que é considerado aparente e o que é considerado essência para Nietzsche não é um problema; é sim a solução para a imersão completa no dionisiaco que nega o indivíduo; é o impedimento de uma negação budista da Vontade.

Desta forma pode-se entender porque Nietzsche vê tanta riqueza na poesia lírica, em seu núcleo dionisiaco e em sua capacidade de contemplação sem eximir a Vontade. Isto subjaz à superioridade que atribui à arte trágica em relação à plástica e à épica, puramente apolíneas, pois nestas a justificação do mundo da individuação ocorreria pela pura contemplação, pela transfiguração total do que há de hediondo na existência, pela supremacia do belo, da força apolínea das belas formas. Se na arte plástica a dor, o fundamento da existência, é como que mentirosamente apagada, porquanto “a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida”¹⁹⁰, na arte trágica, pelo contrário, a dor é imediatamente sentida e compreendida como essencial e é também superada por ser sentida e compreendida como condição da existência.

188- GT, 16, p, 108; p. 101-2 da trad. bras.

189- Héctor J. P. López indica a presença do conhecimento contemplativo de Schopenhauer no ensinamento trágico que Nietzsche atribui ao dionisiaco, graças ao valor privilegiado do mundo simbólico da música que torna a percepção da realidade muito mais profunda que a convencional. Segundo ele, Nietzsche se apoiou em uma teoria do conhecimento que tem como pressuposto a separação entre representação e inconsciente e a “perspectiva de que o Homem vive preso no mundo falso da vida consciente e não tem como sair dele”. Nietzsche teria admitido a existência da coisa em si, aceitado a impossibilidade do conhecimento absoluto, e, portanto, colocado, com mãos schopenhauerianas, o “enigma no centro mesmo da existência”. Mas, ainda nesse ponto de profunda proximidade entre ambos, López acredita evidenciar-se um distanciamento. A importância conferida por Nietzsche à compreensão do trágico não reside “na evidência de uma Vontade essencialmente negativa”. Nesse sentido, López ampara a defesa de uma “linha de superação do pessimismo” em Nietzsche e de acordo com ela identifica a conversão de tal sabedoria trágica em uma espécie de êxtase que culmina na criação. H. J. P. LOPEZ, *Hacia el nacimiento de la tragedia*, p. 226.

190- GT, 16, p. 108; p.102 da trad. bras..

As ações heróicas encenadas na tragédia, cuja justificação pode ser totalmente compreendida pelo homem helênico, provocam um enaltecimento exatamente por destruírem seu autor. Quando destruído por suas próprias ações, por seu próprio heroísmo, o herói trágico revelaria que nada é capaz de desintegrá-lo do Uno primordial. Daí o prazer superior que o espectador trágico sente diante do sofrimento deste personagem; está é a imagem que tem de que há algo comum a todo vivente. É como se o espectador, juntamente com o herói, se abismasse novamente no seio da Natureza. Ademais, para Nietzsche, tão importante quanto o efeito do dionisíaco é o efeito apolíneo que traz o homem de volta à sua própria vida, podendo, ainda julgá-la bela.

A idéia persistente em *O nascimento da tragédia*, de que o apolíneo e o dionisíaco são elementos indissociáveis na tragédia grega e de que a suspensão de um significaria a interrupção também do outro, é aqui demonstrada no valor expressivo do caráter ilusório da ação, comparada ao caráter essencial revelado pelo dionisíaco. Isso mostra também que nenhum destes efeitos precisa ser superado, nem o que resta da Vontade schopenhaueriana no dionisíaco, nem o que há de ilusório na aparência própria ao âmbito apolíneo. Schopenhauer é, sem dúvida, uma grande fonte de inspiração para a concepção de mundo e de arte no jovem Nietzsche, mas já nessa fase de juventude dá-se um distanciamento, baseado nos modos distintos como ambos valorizam a existência. Como nota Mazzino Montinari, “a tendência de Nietzsche é oposta àquela de Schopenhauer já em *O nascimento da tragédia*, porque Nietzsche, em vez de negar a vida, quer justificá-la *inteira*, assim como é, precisamente enquanto “fenômeno estético”¹⁹¹.

Nietzsche se distancia da ética schopenhaueriana, por não aceitar a idéia de necessidade de negação da existência. Mesmo a Vontade, que assume estar presente no efeito dionisíaco da arte trágica, não carece de negação; o homem não precisa ser salvo do que o une a todos os demais seres, ainda que tal união seja marcada por um traço assustador e dilacerador de sua própria individualidade. A Vontade schopenhaueriana não está totalmente reproduzida na filosofia estética de Nietzsche. Na idéia de que a vida é manifestação de uma Vontade da natureza, de que o apolíneo seja sua satisfação de aparência, e o dionisíaco a integração com o todo, não há a exigência de superação da vontade.

Vida e morte, dor e prazer fazem parte do que há de mais essencial à existência. Livrar-se

191- Mazzino MONTINARI, *Che cosa ha detto Nietzsche*, p. 85.

da Vontade seria então livrar-se da vida. Na arte, a vontade do gênio não é sua vontade própria, mas a do Uno primordial enquanto princípio artístico encarnado no homem. Daí o valor atribuído por Nietzsche ao aparente e ao ilusório presentes na criação artística – eles dão seguimento à vida, são a transfiguração da dor em beleza, em formas que podem ser vistas e admiradas. A dor é um dos aspectos determinantes da existência, mas não sua única potência, porque ainda pode ser transfigurada. E Nietzsche discerniu na arte trágica da Grécia Antiga esta outra direção.

2.2 Nietzsche e Burckhardt: cultura e glorificação do humano

Como visto no primeiro capítulo, ao analisar a relação do homem grego com a dor em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche considera particularmente a arte trágica. Contudo, nesta obra, ele não se limita a analisar as condições de desenvolvimento em que o teatro grego se encontrava então. Não são as condições do desenvolvimento literário que Nietzsche busca para explicar o surgimento da tragédia. Ao defender a idéia de que a tragédia nasce de um ritual dionisíaco, ele está, portanto, procurando sua origem na esfera religiosa. Ao fazê-lo, ele mantém firme seu posicionamento a favor da cultura grega, por esta ter legado à posteridade a excelência de um povo, que ao se voltar para o pessimismo, criou a arte como uma atividade metafísica, que justifica a existência do mundo.

Como veremos adiante, dentre as condições para o surgimento e desenvolvimento da tragédia Nietzsche reconheceu, além do elemento mítico-religioso, o elemento político, como fator responsável pela manifestação de brilho entre os homens. Assim, o Estado grego, que também esteve marcado pela crueldade das guerras e da escravidão, é considerado por ele como pressuposto para a forma como a cultura grega lidou com a dor dando a ela uma resposta artística. É na crueldade humana, em seus instintos mais hostis, que Nietzsche localiza o solo mais fértil de onde pode brotar a cultura, e o que supostamente levaria o homem para longe da Natureza, faz com que permaneça eternamente ligado a ela, contudo, transfigurando-a. Com efeito, para Nietzsche, o fundamento da humanidade está exatamente no que mais a mantém presa à sua origem, tal como defende em seu escrito sobre a disputa em Homero. Nietzsche vê germinar ímpetos, feitos e as obras humanas exatamente do que é considerado cruel no homem. É por isso

que para ele o ser humano se mantém eternamente preso à Natureza, pois suas obras e sua grandiosidade surgem do quanto ao se superar, continua enredado em sua condição originária, externando com impetuosidade titânica toda sua hostilidade, sua ira e impulso de combate, tal como faz um tigre enfurecido. É assim que Nietzsche explica o avançar de uma cultura. É o “inquietante duplo caráter”¹⁹² do ser humano que o capacita a construir cultura.

Mito, religião, arte, atividade metafísica e guerreira, justificação da existência, são componentes que integram também, ainda que nem sempre com termos idênticos aos de Nietzsche, a análise da cultura grega feita pelo historiador Jakob Burckhardt. Em sua obra *Reflexões sobre a história* ele afirma existir um vínculo benéfico de dependência mútua entre arte e religiosidade.

“O fenômeno mais extraordinário é constituído pelas artes, que são ainda mais misteriosas que as ciências: não estabelecemos aqui diferença alguma entre as três artes plásticas, a poesia e a música. Todas as cinco aparentemente derivam-se do culto religioso ou em épocas remotas estavam ligadas a ele”¹⁹³.

J. Burckhardt analisa um período histórico pela forma como se dá a relação entre a cultura e as criações institucionais e artísticas. Não só o vínculo entre arte e religiosidade é conteúdo de sua análise, como também as demais criações humanas, como o Estado. Uma cultura se define pela relação entre todos esses elementos. Para ele, devemos ter em mente o que nela predomina, pois ora o Estado, ora a Religião, ora a cultura em suas fases mais evoluídas, pode ganhar força desproporcional¹⁹⁴. Isso explica a intensa proximidade entre Burckhardt e o jovem Nietzsche na consideração da cultura grega antiga e da sociedade da época em que vivem. Nietzsche reconhece, a estreita relação entre arte, Estado, mito e cultura na Grécia Antiga e considera uma decadência a força da racionalidade imperar sobre a vida grega, e, conseqüentemente, o modelo heróico e trágico serem substituídos pelo modelo teórico. Com isso o povo grego, e tudo o que construiu, deixaram de ser impulsionados pelo *agon*. Toda uma cultura foi alterada pela ausência desta mobilização. Entretanto, o jovem Nietzsche considera também “mundanização extrema”¹⁹⁵ o predomínio dos impulsos políticos, tal como ele avalia ter ocorrido com o Império Romano.

192- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 783; p. 73 da trad.bras..

193- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 65.

194- *Ibid.*, p. 173.

195- GT, p. 133, p. 124 da trad. bras..

É neste mesmo contexto que a guerra aos olhos de Burckhardt é um acontecimento de fundamental importância para o florescimento de um povo. Ela está integrada a circunstâncias em que a crise é a condição *sine qua non* para o crescimento¹⁹⁶. Em Burckhardt já está a mesma consideração favorável de Nietzsche à guerra, de seu efeito curativo, de seu traço divino, enfim, “uma lei universal existente em todos os reinos da natureza”. As guerras, a seu ver, funcionam como tempestades que “purificam a atmosfera”, e por mais que sua violência e crueldade, por um lado, “enrijeçam os nervos, abalam espíritos”, por outro, promovem o restabelecimento necessário “das virtudes heróicas”¹⁹⁷ que originalmente fundaram Estados. Isto porque, as guerras põem freios constantes às virtudes que lhe são opostas, como a covardia e a debilidade. Burckhardt lembra que na atividade de combate o “entusiasmo da destruição”¹⁹⁸ impregna os soldados. O jovem Nietzsche não entoou sozinho o hino de louvor à guerra, ele reforçou a voz de Burckhardt. Assim, a maneira como este compreende a barbárie contribui para a compreensão da diferenciação entre cultura e civilização, também circunscrita ao *O nascimento da tragédia*. Um povo cujas preocupações se reduzem à civilidade não pode desenvolver cultura, porque nele a barbárie foi condenada.

Mas se dependêssemos das referências de Nietzsche a Burckhardt em sua obra publicada, não poderíamos justificar a menção a este historiador, ao se tratar aqui do esplendor visto por Nietzsche no homem grego, ao reconhecer como causa disto a arte e a religiosidade gregas, ou melhor, a grandiosidade de uma cultura que harmoniza aos seus propósitos aqueles da religião, da arte e do Estado. Conforme assinalado por Emani Chaves, Nietzsche cita Burckhardt de maneira explícita apenas três vezes em sua obra publicada¹⁹⁹. No mesmo sentido Duncan Large defende que “se lembrarmos daquilo que Nietzsche diz sobre Burckhardt no primeiro período de sua obra, especificamente em sua obra publicada, perceberemos imediatamente que ele escreve excessivamente pouco a respeito de alguém que, aparentemente, ele estimava tanto”²⁰⁰. Large atenta para o fato de que Nietzsche não só não expressa sua dívida para com Burckhardt, como ainda enfatiza a sua crença em uma dívida que Burckhardt teria para com ele. Apesar do silêncio a respeito da dívida com seu mestre, Large defende que isto não impede a percepção de sua

196- J. BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 166-167.

197- *Ibid.*, p. 167.

198- *Ibid.*, p. 167-168.

199- Emani CHAVES, “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt”, p. 43.

200- D. LARGE, “‘Nosso maior mestre’: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura”, p. 9.

influência sobre Nietzsche exatamente onde este menos a confessa – no período em que o jovem filósofo é colega de Burckhardt em Basel. É certo que suas lições sobre a *História da cultura grega* foram assunto nas conversas com Nietzsche e foram objetos de leitura quando *O nascimento da tragédia* e *Os cinco prefácios para cinco livros não escritos* já estavam sendo formulados, como atesta Curt Paul Janz²⁰¹.

Apesar da ausência das devidas referências de Nietzsche a Burckhardt e das possíveis diferenças entre ambos – por exemplo, com relação a Richard Wagner na época de *O nascimento da tragédia* – a atenção ao caráter agonístico da cultura grega, a necessidade de arte, a compreensão de que a cultura (*Kultur*) se opõe à civilização (*Zivilisation*), a relação defendida pelo historiador entre cultura e religiosidade, dentre outros pensamentos partilhados, é claramente próxima daquela feita por Nietzsche sobre o mesmo tema. Quanto à relação com Burckhardt, Mazzino Montinari assinala que:

“ainda que seu colega Burckhardt detestasse Wagner e a música dele, Nietzsche se sentia ligado por uma profunda simpatia e veneração ao grande historiador de Basel: já foi observado o quanto estes sentimentos para com Burckhardt permaneceram uma constante em toda a sua vida e como, por outro lado, Burckhardt manteve uma posição bastante reservada nas disputas de Nietzsche. Naqueles primeiros anos em Basel os ligou o amor comum por Schopenhauer e uma concepção da cultura grega que remetia a fontes comuns e pela qual exerceram um sobre o outro uma influência recíproca”²⁰².

De qualquer modo, que a influência seja recíproca o atestam as referências de Burckhardt a Nietzsche, por exemplo, quando examina a tragédia na sua *História da Cultura Grega*, como Nietzsche fará notar mais tarde em *O crepúsculo dos ídolos*²⁰³.

2.2.1 Cultura e religiosidade grega

Tanto Burckhardt quanto Nietzsche reconhecem no elemento religioso uma manifestação da luminosidade da Antigüidade grega. A arte nela criada é reflexo de tal luminosidade. Quando

201- Curt Paul JANZ, *Friedrich Nietzsche*, vol. 2, p. 176 e 184.

202- Mazzino MONTINARI, *Che cosa ha detto Nietzsche*, p. 77.

203- Jacob BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, vol. III, p. 277, 278 e 320. Cf. “Was Ich den Alten verdanke”, 4, GD, p. 158.

Nietzsche se refere à religiosidade grega ele tece um de seus inúmeros elogios ao povo helênico e nesse contexto sobressaem as “magníficas figuras dos deuses olímpicos”²⁰⁴. Afinal, no mundo olímpico a existência é posta em primeiro plano e tudo que dela faz parte é divinizado, sem que se pressuponha qualquer distinção entre o bem e o mal e uma conseqüente identificação do divino com o bem. O mundo grego dos deuses é uma criação humana. “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”²⁰⁵.

Tal resposta dada para a existência é atestada e reforçada pelos mitos gregos que, por sua vez, foram fortemente sustentados pela religiosidade grega, ao contrário do que ocorre quando os mitos já não vivem por si, mas carecem da legitimação de uma religião e ficam condicionados à sistematização religiosa, enfim, quando já perderam seu poder de cosmovisão para se tomarem instrumento de uma religião. Neste sentido, no capítulo dezoito de *O nascimento da tragédia* Nietzsche critica as “pálidas e extenuadas religiões”, as religiões “doutas”, por terem deixado o mito paralisado. E, conforme sustenta no capítulo dez, quando os pressupostos míticos de uma religião são sistematizados pela racionalidade e severidade de uma ortodoxia, eles permanecem condicionados a uma defesa angustiada e, simultaneamente, impossibilitados de continuar a viver e proliferar. Ocorre, com isso a morte do “sentimento para o mito”, com a tentativa de manutenção da religião através de fundamentos históricos. Tal problema, decorrente do mero uso do mito como instrumento controlado pela religião, nem de longe era avistado na Grécia Antiga pelos intérpretes em questão. A visão idílica da Grécia por Burckhardt e Nietzsche explica-se, dentre outras razões, pela forma como entendem que o elemento religioso a compõe: ele se nutre dos mitos e é fortalecimento para eles, isso é pressuposto para a excelência de toda criação grega.

O domínio que o mito mantém sobre o povo grego é altamente favorável, segundo a análise de Burckhardt, porque ele contorna de embelezamento tudo o que o grego faz.

“Seja o que for que se queira do conhecimento que puderam ter de seus tempos primitivos, o mito domina a vida grega como uma potência urgente, aderindo a ela como um mundo imediato e magnífico. Ilumina toda a contemporaneidade grega, até os últimos tempos como se tratasse de um passado não muito distante, quando no fundo não era senão a

204- GT, 3, p. 34; p. 35 da trad. bras..

205- GT, 3, p. 35; p. 36 da trad. bras..

representação mais alta do que a nação via e fazia”²⁰⁶.

Burckhardt atribui ao mito a força de rejuvenescimento dos povos. Ele avalia que, enquanto ocorreu o império do mito sobre os helenos, eles estiveram em sua época de florescimento e quando se desviaram do mito, deixaram de preservar sua juventude²⁰⁷. A cultura grega, graças ao mito, sem perder a integridade, sem deixar de ser o que já era desde sua origem, conseguia progressivamente recriar. A exemplo disso, ela podia, graças ao governo do mito, conhecer e se sentir próxima de toda sua origem mítica ou sagrada. Assim, todos os gregos se consideravam herdeiros de uma época heróica. “Não só estava muito estendida a crença de que os deuses e os homens eram a mesma raça, mas que toda uma série de famílias e de personalidades isoladas se orgulhavam de sua ascendência de deuses e heróis, e até acreditavam poder enumerar, pelo menos, as gerações intermediárias”²⁰⁸. Como ensinava Heródoto, os deuses têm a mesma *physis* que os homens (*História*, I, 131). Homens e deuses possuíam o mesmo gênero.

A avaliação favorável da interação entre mito e criações culturais, em vista do quanto tal elo representa o enaltecimento do humano por alimentar seu ímpeto criativo, ocorre em Burckhardt também em *Reflexões sobre a História*. Aqui ele defende que as necessidades e preferências de um povo, a forma como atende a tais necessidades e preferências, o que cria em função do que quer e do que precisa, são critérios para a análise do significado de uma dada cultura. Nesta perspectiva, a busca do homem pelo imponente, grandioso, ou a busca pelo urgente e cotidiano, hierarquizam os povos. Assim, o vínculo entre mito e criação artística tem fundamental relevância na análise de uma cultura, porque, para Burckhardt, ambos estão marcados sobretudo pelo quanto têm necessidade do irreal.

A criação artística é uma possibilidade de alcançar o inexistente. De acordo com esse cenário, na criação artística, ocorre a integração das potencialidades do homem, fazendo assim brotar um excedente de forças espirituais. É isso que diferencia a arte de todas as outras criações humanas. Por isso Burckhardt a considera um fenômeno misterioso e extraordinário, criador de algo que sem ela seria eternamente inalcançável.

“E este excedente espiritual beneficia a própria forma do objeto criado, adornando-o e aperfeiçoando-o exteriormente o máximo possível – as armas e os acessórios são descritos

206- Jacob BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, vol I, p. 42.

207- *Ibid.*, p. 46.

208- *Ibid.*, p. 48.

magnificamente por Homero, antes mesmo de serem traçadas as imagens divinas da plêiade de deuses helenos. Ou então este benefício se torna o espírito consciente, reflexão, imagem, voz, obra de arte: e antes que o próprio homem o saiba, desperta nele uma necessidade completamente diferente daquelas que o induziram a meramente encetar seu trabalho e esta nova necessidade se apodera dele, continuando a agir sobre suas decisões.”

Necessitar de um ímpeto à grandiosidade, e se reconhecer na grandiosidade alcançada, garante a uma cultura a manutenção da busca e da satisfação com a criação, e não somente com o que fora criado, porque este não vem somente atender a necessidades imediatas, ele se originou de uma necessidade mais elevada. É este ensinamento de Burckhardt sobre o elo entre religiosidade e arte que interessa neste momento. Em vista disso Burckhardt julga que uma cultura, digna deste nome, tem uma religião bastante forte como sua “condição prévia”²⁰⁹. Tal idéia em Burckhardt se justifica ao compreendermos a distinção entre a necessidade metafísica que a religião atende e a necessidade intelectual e material de que a cultura deve se colocar a serviço. Mas, embora a existência de ambas se justifique essencialmente por naturezas bastante diversas, uma determina a outra e uma se serve da outra para seus próprios fins. Quando uma religião é poderosa, Burckhardt a vê absorver todos os âmbitos da vida de um povo; em cada elemento que integra uma cultura ela está presente com uma “tonalidade específica”²¹⁰. Mas a influência da religião sobre a cultura depende do seu grau de aceitação e de sua validade no cotidiano. Quando isso ocorre, ela “grava a fogo o espírito de um povo”²¹¹ e deixa uma marca dificilmente eliminável.

A criação da tragédia entre os gregos é, para Nietzsche, uma das mais profundas marcas que a união entre arte e religião gregas deixou para o mundo. “O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? E o descumunal fenômeno do dionisíaco? O que significa dele nascida, a tragédia?”²¹². As respostas elaboradas por Nietzsche para as questões postas acima o fazem aludir sempre a elementos mítico-religiosos da cultura grega. Somente através deles ele consegue explicar porque a época da arte trágica foi a “melhor época” que se julgou ter existido entre os gregos. Seria natural indagar a razão de ele não haver censurado nos gregos a associação entre existência e dor e, ao contrário, ter colocado como questão fundamental a relação do grego com a dor, buscando até entender “seu grau de

209- Id., *Reflexões sobre a História*, p. 163.

210- Ibid., p. 103.

211- Ibid., p. 107.

212- “Versuch einer Selbstkritik”, 1, p. 12; p. 14 da trad. bras..

sensibilidade” a ela, preocupação esta que reiterou na quarta parte da “Tentativa de autocrítica” de 1886 a *O nascimento da tragédia*. Na quinta parte deste prefácio tardio, Nietzsche também se mostrou satisfeito pelo “hostil silêncio com que no livro inteiro se trata o cristianismo”, por não ter feito referência a uma religião que ele considera a valorização da dor e a negação da vida. Seu objetivo maior no escrito sobre o nascimento da tragédia foi dizer de uma época em que ele avistou criação artística diante ao “anseio do feio, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência”²¹³. Desta forma Nietzsche não deixou de se posicionar contra o alimento que a religião pode ser para a manutenção do sofrimento em vez de ser condição para sua superação, como sustenta ter ocorrido entre os gregos.

Os mitos alimentam uma concepção da vida e do mundo que entre os gregos é suficiente para que assumam que, ao lado de Eros, estão o caos e a dor como elementos originários do mundo: não só primeiro nasce o Caos, como também o Céu nasce da dor: ele é parido por Terra²¹⁴. Dor e caos são origens do mundo. Nietzsche, embora sempre lembrando em *O nascimento da tragédia* que a mitologia grega, alimentadora da concepção trágica de mundo, é essencialmente pessimista, mantém-se na mesma perspectiva de Burckhardt: defesa da riqueza cultural do povo grego pelo seu envolvimento com seus mitos. É quando ocorre a transposição do divino para o mundo humano que Nietzsche avista o mundo grego tornar-se mais claro e mais belo. Ainda que o mundo dos deuses mantenha a promessa de infortúnios futuros, a sua imagem é revigorante. Assim Nietzsche concebe a procura do homem grego pelo universo divino e sua reprodução na arte. Isto possibilitou ao povo grego a superação, ou ao menos um distanciamento do olhar, ou um encobrimento de toda conturbação em que vivia envolto.

Em *O Nascimento da tragédia*, é evidente a admiração de Nietzsche pela arte homérica, pelo “supremo efeito da cultura apolínea”, capaz de se fazer vitoriosa mesmo na experiência do povo com o sofrimento. Homero é “indizivelmente sublime” pelo raro “engolfamento da beleza na aparência”, pela maneira como atinge o triunfo completo da ilusão apolínea, a ilusão necessária para encobrir com o véu da beleza a crueldade do Olimpo – a glorificação das figuras divinas na criação onírica dos deuses encobre, por seu turno, o horror dos poderes titânicos da natureza. A poesia homérica é compreendida por Nietzsche como uma arte essencialmente apolínea que

213- “Versuch einer Selbstkritik”, 4, p. 15-16; p. 17 da trad. bras..

214- HESÍODO, *Teogonia*, versos 116-139.

transforma em belas imagens a barbárie do mundo titânico e por isto pode ser considerada como a vitória da cultura Olímpica. Homero foi bem-sucedido na satisfação da “Vontade” da natureza de contemplação de si mesma. Para a satisfação desta “Vontade”, afirma Nietzsche, “suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação”²¹⁵, e Homero, como gênio artístico que foi, ofereceu a elas a chance de se enxergar em uma esfera superior, no mundo dos deuses – imagens que são o reflexo dos helenos²¹⁶.

A admiração de Nietzsche pela arte homérica se faz presente ainda no texto “O *agon* em Homero”, quando compara a criação artística deste poeta ao pré-homérico dos mitos teogônicos²¹⁷. Se antes toda a explicação que o homem grego dava para o mundo estava eivada do horripilante, em que somente “a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte”²¹⁸ dominavam a vida, com a narração homérica tal cultura engendra uma arte de beleza e exatidão, tão formidáveis que apesar de toda a luta e crueldade com que associam a origem da existência, a vida é desejada e afirmada. A ilusão artística vista por Nietzsche nos poemas épicos leva os gregos a um acolhimento do profundo significado da existência. Nas suas palavras, após Homero os gregos se tornaram “melhores e mais simpáticos”²¹⁹.

A desconfiança em relação aos poderes titânicos da natureza, a crença na força do destino que rege impiedosamente os acontecimentos mais importantes para além de qualquer conhecimento, e a fragilidade humana ante o poder dos deuses – a tudo isso se alia a visão onírica do mundo olímpico. Nietzsche reconhece a excelência da arte homérica pela beleza e luminosidade que ela promoveu para a imagem dos deuses. Por isso, a visão do Olimpo opera como um sonho restabelecedor²²⁰. Assim Nietzsche compreende a vontade helênica de viver como uma justificação estética da existência. Ele pergunta, então, “de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao

215- GT, 3, p. 37; p. 38 da trad. bras..

216- GT, 3, p. 35; p. 35-7 da trad. bras..

217- O elogio de Nietzsche à arte homérica deve-se aqui também às imagens de combate. Este aspecto será fundamental para a compreensão da importância que a disputa possui para a cultura grega, mais especificamente no que Nietzsche considera ser um elemento comum ao Estado e à arte.

218- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 785; p. 75 da trad. bras..

219- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 784; p. 75 da trad. bras..

220- O modo como Vernant também esclarece um vínculo que a religiosidade grega promove com uma bela imagem do mundo dos deuses, comum ao mundo dos homens, é bastante próxima da perspectiva em questão: “Como as perfeições de que os deuses são dotados são um prolongamento linear das perfeições que se manifestam na ordem e na beleza do mundo, na harmonia feliz de uma cidade governada segundo a justiça, na elegância de uma vida regida pela moderação e pelo autocontrole, a religiosidade do homem grego não desemboca na via da renúncia ao mundo, mas na sua estetização”. Jean-Pierre VERNANT, J.P. *O homem grego*, p. 11.

sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?”²²¹. E nesta pergunta já se pode entrever a suprema relevância do elo entre a religião e as artes gregas para o modo singular de os gregos enfrentarem a vida. Se as próprias divindades banhavam de glória a vida, com a crença em tais deuses, o grego antigo, em vez de sentir culpa, sentia-se reconfortado em seus padecimentos. Ao menos desde Homero foi assim.

“Os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem - a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejada e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se da existência (...)”²²²

A religião grega nas mãos do artista oferta aos helenos a alusão a um mundo de “triumfante existência”. Tal mundo não é uma imaginação dependente da crença, e nem está em um espaço reservado a uma vida vindoura; ele se torna como que uma realidade construída pela arte. Assim Nietzsche mostra a incompatibilidade entre essa religião e “espiritualidade, ascese e dever”. O que ocorre, pelo contrário é a “exaltação da vida”²²³, a sua divinização, e não correção ou compensação do existente.

E mesmo quando o elemento dionisíaco ganhou força na arte grega, a arte propriamente homérica, apolínea, não perdeu força. O mundo homérico não perdeu seu triunfo, a tragédia acrescentou a ele outra potência divina. Na interpretação de Nietzsche, Homero foi um artista apolíneo; por isto, quando o dionisíaco ingressa, o apolíneo já estava lá²²⁴. Assim, a tragédia é dotada de uma força artística que a precede e de tão poderosa já havia criado o mundo olímpico como uma imagem gloriosa de si próprios forjada pelos gregos. Nietzsche denomina esta força

221- GT, p. 36; p. 37 da trad. bras..

222- Ibid..

223- GT, 3, p. 34-5; p. 36 da trad. bras..

224 Mesmo entre os antigos, os testemunhos sobre a proveniência de Dioniso eram desconstruídas, ainda que autores como Heródoto, Eurípedes e Deodoro fossem unânimes em lhe atribuir uma origem estrangeira, associada a vários mitos sobre seu ingresso na Ática. Entre os contemporâneos de Nietzsche, os influentes trabalhos de Erwin Rohde (*Psiché*) e Willamowitz-Mollendorf (*Der Glaube der Hellenen*), contendedores quanto a *O nascimento da tragédia*, concordavam acerca de uma origem estrangeira e inserção tardia do culto a Dioniso entre os gregos. Rohde sustenta sua tese assinalando o ingresso de um elemento da mentalidade primitiva em uma cultura não primitiva como a da Ática de então. Cf. Carl KERÉNYI, *Dioniso*, p. 122ss. e José A. D. TRABUSKI, *Dionisismo, poder e sociedade*, p. 30ss. As evidências arqueológicas mais recentes indicam, entretanto, que o culto a Dioniso pode ser localizado na época Micênica, associado em geral a cultos à fertilidade. Assim, curiosamente, mostra-se que “distintamente do ‘Helênico’ Apolo, o ‘estrangeiro’ Dioniso tem um lugar seguro na Grécia pré-homérica”. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 171. Cf. ainda Carl KERÉNYI, *Dioniso*, p. 61ss.

também de “impulso apolíneo da beleza” e “impulso que chama a arte à vida”²²⁵. No estágio apolíneo, a *Vontade* anseia por existência, e o homem homérico se põe tão unido a ela que mesmo “seu lamento se converte em hino de louvor à vida”²²⁶. Antes da tragédia, os gregos já tinham no impulso apolíneo a força para assumir o lado tenebroso da vida, e ao mesmo tempo valorizá-la, desejá-la com ímpeto. Contudo, essa abundância na Vontade de vida purifica seus elementos e aprofunda seu significado a partir do desenvolvimento do gênero trágico.

As artes gregas tornam belos, aprazíveis e mesmo suportáveis os elementos religiosos, dão a eles sentidos e significações que projetam ainda mais a honra aos homens e à vida. Assim Burckhardt também interpreta a cultura grega: fazer do mundo dos heróis e dos deuses gregos uma “projeção idealizada do mundo real dos homens, formados por modelos divinos e heróicos, simbólicos de cada aspiração elevada e de cada tipo do deleite humano”²²⁷.

Apesar de ser uma idealização do mundo dos mortais, o Olimpo não representava uma distância inacessível entre homens e divindades. Ambos estavam sujeitos ao destino. E Nietzsche julga que a invenção artística trágica só pôde se apresentar entre os gregos antigos porque somente eles puderam aceitar sem hesitação a existência como um todo, e não apenas sua face mais aprazível. Em outros termos, o vislumbre do abismo sobre o qual pendia a existência individual nunca deixou de ocorrer, mas não redundou em uma negação da vida. A relação dos helenos com suas divindades deve ser compreendida, nestes termos, como um meio para a divinização da própria existência. A existência provém dos deuses, inclusive com tudo o que nela há de penoso – assim Hesíodo cantou em seus versos o momento em que o mal entre os homens foi urdido pelas tramas divinas²²⁸. O trágico não compõe a arte de maneira repentina; ele já vigorava na religiosidade dos gregos. O pessimismo inscrito nos mitos compõe toda uma concepção artística de mundo em que dor e alegria, morte e vida são indissociáveis. Esta mesma compreensão da existência está inscrita na tragédia. É pela força mobilizada na compreensão da existência *in totum*, sem dissimulação, que Nietzsche reconhece a grandeza dos gregos e de sua

225- GT, 3, p. 36; p. 37 da trad. bras..

226- GT, 3, p. 37; p. 37 da trad. bras..

227- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a história*, p. 108.

228- HESÍODO, *Teogonia* versos 565-612 em que o mal entre os homens é explicado em vista do castigo de Zeus a Prometeu, por este o ter enganado duas vezes, a fim de beneficiar os mortais. Nesses versos, Hesíodo canta a aparição de Pandora, como “uma grande pena que habita entre os mortais” – a criação bela do mal em vez de um bem –, como a vingança de Zeus por ter visto “entre os mortais o brilho longevivo do fogo” roubado do Olimpo por Prometeu para benefício dos mortais.

cultura.

Em *O nascimento da tragédia* o componente mítico em uma cultura, a regar toda sua criação, aparece sob a mesma perspectiva que em Burckhardt. Nietzsche relaciona no vigésimo terceiro capítulo desta obra, a aniquilação do mito à sede de conhecer da cultura moderna:

“A gente se pergunta se a febril e tão sinistra agitação dessa cultura é algo mais do que o agarrar ansioso e o esgaravatar do esfomeado, à cata de comida – e quem desejaria dar ainda alguma coisa a semelhante cultura, que não consegue saciar-se com tudo quanto engole e a cujo contato o mais vigoroso e saudável alimento costuma transformar-se em História e Crítica?”

Por outro lado, uma cultura em que o alimento mais saudável se transforma em História e Crítica, em que a ausência de mitos, o “consumidor desejo de conhecer”, a condena à insaciedade. Ela permanece agitada e, como uma pessoa esfomeada, se agarra ansiosamente a tudo o que encontra, mas não se sacia jamais. Por um lado, aquela cultura, descrita anteriormente por Burckhardt, que, por estar permeada por seus mitos, está alimentada e permanentemente desejosa do irreal. Ela envolve de beleza tudo o que faz e a obra poética descreve até a beleza de armas e acessórios. Ela dá ares de juventude a toda recriação e a toda manutenção do que sempre foi. Na preservação do interesse pelo grandioso, pelo elo umbilical que mantém com os deuses e heróis, não há satisfação com o que é imediato, e tudo o que é criado o é para satisfazer a necessidade do inexistente e grandioso, porque somente a arte consegue criar o que antes não existia. De forma que diante de qualquer objeto construído e divinizado ocorre novamente a necessidade, que já não é mais a mesma que impulsionou o trabalho, mas uma necessidade mais elevada que se apodera do homem, que continua a querer também o irreal. São estes os diagnósticos que coincidem em Nietzsche e em Burckhardt em relação à saúde e à doença das culturas, conforme sintam ou não necessidade de seus mitos, conforme se saciam ou não com o que criam.

Em vista desta mesma preocupação Burckhardt opõe a arte à ciência, porque esta última surge e opera de acordo com o que já existe no mundo. E do seu ponto de vista, o mesmo ocorre com a filosofia, que ao tentar conhecer e penetrar nas leis da vida, também se limita a operar com algo já existente e que a antecede.

“A arte e a poesia extraem do mundo, do tempo e da Natureza imagens válidas e compreendidas universalmente, que são os únicos elementos terrenos permanentes, uma segunda criação ideal, acima do conceito do específico e isolado do tempo, algo terrestre e

imortal ao mesmo tempo, uma linguagem válida para todos os países. Desta maneira, elas são, a par da Filosofia, o mais alto expoente de cada geração”²²⁹.

Somente as artes podem alcançar o que, antes delas, não existia. Isso é criação. Com efeito, na arte é possível o atendimento à aspiração humana pelo grandioso – ela cria o que antes era uma carência e quando a supre pela criação satisfaz com tanta intensidade como se não fosse mais possível ao homem imaginar-se sem essa sensação exultante. Nas palavras de Burckhardt, as artes “devem descrever ou representar uma vida mais elevada, a qual, sem elas e antes delas, não existiria”²³⁰. Neste sentido, ela mantém-se irmanada à religiosidade pelo tipo de satisfação operada no espírito humano; uma satisfação que o real por si só jamais ofereceria.

Desta perspectiva, que analisa a criação cultural de um povo considerando se ele aspira ou não ao grandioso, é que se pode compreender a defesa por Burckhardt do elo entre uma cultura e os cultos religiosos primitivos, por serem os que primeiro produziram “vibrações solenes” na alma humana. Assim a reprodução plástica da realidade, as construções ornamentadas, a poesia narrativa, o canto e a dança, originalmente estimulados por aquele entusiasmo na alma, é algo típico do que se pode vivenciar antes de tudo em cultos religiosos. No decorrer do tempo, tal entusiasmo se elevou e alcançou máxima expressão artística²³¹. O sentimento proveniente do clamor religioso e a riqueza artística, para Burckhardt, originalmente não eram eventos dissociados.

“Por meio da Religião e do culto, surgiu, no terreno das artes, a consciência da existência de leis superiores (já então amadurecidas), que tornaram indispensáveis que o artista, individualmente, (que até então fora displicente neste ponto) se voltasse para o estilo, em outras palavras: o estágio elevado já atingido é mantido contra o gosto popular e paralelamente a ele, este, aliás, desde sempre mostrou nítidas tendências pelo piegas-adocicado, pelo rebuscado, pelos elementos monstruosos e fantásticos etc.”²³²

Não se trata de uma defesa da religiosidade mítica como única condição para a cultura preservar o gosto pelo que é grandiosamente belo, mas a forma com que o entusiasmo na alma, próprio dos cultos, atinge as artes – o artista se volta para o estilo. Sem a presença da religiosidade na arte, o gosto pelo monstruoso e fantástico não são superados.

229- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 66.

230- *Ibid.*

231- *Ibid.*, p. 108-109.

232- *Ibid.*, p. 109.

A exaltação dos gregos não é a mera defesa de um povo por reconhecer que o assustador e o horrível compõem o mundo, mas porque ele teve na arte a transfiguração desta composição do mundo. Ocorria, pela crença no mundo olímpico, sobretudo, uma cultura extasiada. O mundo dos homens estava projetado de maneira idealizada no mundo dos deuses e heróis olímpicos. Esse mundo olímpico compõe a divinização das criações culturais – as ferramentas forjadas por mãos humanas, a racionalidade e tudo o que o homem desenvolvera. Havia “um endeusamento da Cultura, sem acarretar uma petrificação da mesma: fazer do deus do fogo um hábil ferreiro, da deusa da guerra e dos relâmpagos a protetora da Cultura, da arte e da razão, fazer brotar do deus dos pastores o senhor das ruas e das estradas, dos mensageiros e do comércio”²³³

Atribuir aos deuses responsabilidades pelo que o humano fez, é neste sentido, divinizar e tornar repleto de glória a produção do homem. Desta forma, enquanto manteve o entusiasmo dos cultos, a crença nos mitos e nos deuses do Olimpo, a cultura grega cuidou do “vínculo principal da sociedade humana”²³⁴.

Exaltar a alma humana, provocar uma oscilação interior, é o que há de comum entre o poeta e o profeta e o que interessa para se pensar no quanto arte e religião glorificam ou não o homem. Não se trata da arte servir à religião ou vice-versa. Sendo o mito na Antigüidade grega parte relevante tanto das lendas populares quanto da produção literária, não há uma linha clara a separar totalmente arte e religiosidade. Basta ter em mente como as epopéias homéricas, as poesias de Hesíodo e a tragédia contavam com o repertório da mitologia. Tal ligação, no entanto, não implica, para Burckhardt, a dependência da arte do culto religioso, nem que a arte esteja a serviço da religião. A fase poética da arte a emancipa do culto religioso. A poesia é a glorificação da beleza e o desenvolvimento de um “imenso cosmos lírico, neutro e heróico”²³⁵. A mesma idéia é defendida por Nietzsche, que atribui ao mundo apolíneo homérico o maravilhamento mesmo diante do horrível. O poder da força artística mantém, diante do pessimismo da sabedoria de Sileno, o mundo dos deuses olímpicos, uma visão encantada, ainda que se esteja diante de um mártir torturado e suplicante²³⁶.

A religião não condicionada pela cultura e pelo Estado, como ocorre para Burckhardt

233- Ibid., p. 108.

234- Ibid., p. 112.

235- Ibid., p. 110.

236- GT, 3, p. 35, p. 36 da trad. bras..

entres os gregos e romanos do mundo clássico, é, portanto, mais um aspecto relevante em sua análise. E não havia forças que conduzissem acima do Estado ou da cultura, porque aquele mundo era “completamente laico”²³⁷, não contava com a institucionalização da religião: não havia leis, revelações escritas, hierarquia sacerdotal. O que não implica, contudo, que a religião desempenhasse papel secundário. O que Burckhardt destaca é o tipo de relação estabelecida entre deuses e homens, com os rituais sacros e com os deuses “poeticamente humanizados” – não ocultando a hostilidade entre as divindades²³⁸. Além de características humanas, nota-se também na atividade dos deuses a satisfação das necessidades dos homens: os deuses concediam proteção inclusive ao Estado, proteção à cultura.

Contudo, a relação pode ser inversa e a religião pode exercer forte interferência e domínio sobre o Estado e a cultura. Isto ocorre, segundo Burckhardt, sempre que a religião reforça o Estado “por meio do direito sagrado”, e outorga-lhe “um poder absoluto”. O ganho de força por meio da religião é visualizado a partir do momento em que os que a comandam são sempre as “expressões mais altas da inteligência – os sacerdotes, os caldeus, os magos”. Nestas circunstâncias, a faculdade de conhecimento e de reflexão, a força física e todo o orgulho humano ficam a serviço da religião e do Estado, e não mais de todos os indivíduos. Tal domínio da religião sobre a cultura, o seu poder de imposição de diretrizes, decorre, segundo Burckhardt, de uma “rígida imobilidade”²³⁹ da qual inclusive o Estado se beneficia. Por estes argumentos, Burckhardt alerta para o cerceamento decisivo na cultura quando os Estados são regidos por direitos sagrados²⁴⁰. Como exemplo, disso ele menciona intensidade de preocupações com a vida ultraterrena, com desprezo pela vida terrena. Sob tais condições, a relação entre Estado e religião é sempre perniciosa à cultura. Burckhardt lembra ainda que a alteração da cultura e do Estado por meio da religião só ocorre com o “advento do Império cristão”²⁴¹.

Essa interferência nociva da religião cristã na modernidade está inscrita também em Nietzsche, de maneira bastante direta, posteriormente ao *O nascimento da tragédia*. Por exemplo, em

237- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a história*, p. 142.

238- A despeito de todo o poder que os deuses gozavam, Jean-Pierre Vernant destaca que o próprio relato de Hesíodo na *Teogonia* deixa explícita as limitações dos deuses por vezes semelhante às dos mortais, ao mostrar, por exemplo, como “as inúmeras divindades do politeísmo grego (...) não são eternas, perfeitas, oniscientes, ou onipotentes; não criam o mundo, nascem dele, vindo à luz do dia por gerações sucessivas.” Jean-Pierre VERNANT, *O homem grego*, p. 10.

239- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 90.

240- *Ibid.*, p. 104.

241- *Ibid.*, p. 117-118.

sua obra *Para além de bem e mal* (1886) no aforismo 202, quando ele defende que “o movimento democrático constitui a herança do movimento cristão”²⁴². Contudo, ainda que em *O nascimento da tragédia* a crítica a seu tempo não tenha alcançado tanto e diretamente a religião, ele não deixa de problematizar a morte do mito e as conseqüências dessa morte para a modernidade: a potência do elo entre religiosidade, Estado e cultura não foi passada adiante, não foi herdada por outras épocas, depois da decadência da cultura grega, ocorrida com o cerceamento do mito, cada vez mais operante com o triunfo do homem teórico.

As decorrências nefastas deste evento para a cultura subjazem a toda a crítica de Nietzsche ao longo de vários de seus escritos. No período contemporâneo ao *O nascimento da tragédia*, percebe-se o quanto, em sua opinião, a mesma crueldade que está na origem de uma cultura está também na essência de uma poderosa religião. Em “O Estado grego”, Nietzsche sustenta que “um grau excessivo de compaixão rompe aqui e ali todos os diques da vida cultural”. Assim ele se refere ao Cristianismo, ainda que sem nomeá-lo. Ele alega que quando a compaixão e a paz formam como que um arco-íris, sob o qual nasce um Evangelho, uma força religiosa capaz de petrificar longamente um nível cultural, tudo mais que quer crescer é podado com uma forte “foice implacável”²⁴³. Se antes, quando o mito circundava a cultura grega, a religiosidade foi responsável pelo florescer da cultura, a transformação da religiosidade em algo sistematizado por meio de evangelhos é responsável pela imobilidade e petrificação cultural, pois o seguimento doravante ocorre a partir desta sistematicidade e não pela vivacidade do mito. Quando há a preocupação em sistematizar os pressupostos míticos, há também a morte dos impulsos religiosos, porque isso se traduz na insistência em defender a credibilidade dos mitos por meio da severidade, da racionalidade e da sistematização pela “suma acabada de eventos históricos”²⁴⁴ efetuada por uma ortodoxia.

Não é por uma relação forçada entre mito, religião e arte que uma cultura se glorifica. Tanto a crença nos mitos não pode ser controlada por uma organização religiosa, como a arte não pode ser controlada pela religião. Ainda que a arte, em sua origem mais remota, esteja vinculada a sensações provenientes da religiosidade, ela pôde se constituir de maneira independente, pôde romper o limite do religioso. Burckhardt defende tal idéia quando se refere ao “apogeu” que a arte

242- JGB, p. 125.

243- “Der griechische Staat”, CV, p. 768; p. 49 da trad. bras..

244- GT, 10, p. 74; p. 71 da trad. bras..

alcançou na era clássica grega. Foi nesse momento que, segundo ele, ocorreu a passagem da arte para um plano mundano. Os gregos ultrapassaram tais limites, ao contrário do que ocorreu em outros povos, com o Islamismo, o Calvinismo e o Puritanismo, em que a arte ficou restrita e até negada pela religião.

“Os gregos, ao contrário, romperam essas limitações, mesmo (...) enquanto a arte estava a serviço do culto religioso. Surgiu, portanto, o grandioso estilo livre do apogeu artístico da era clássica, complementando por uma grande variedade artística, paralelamente à passagem da arte para o plano profano e, finalmente, para o plano da glorificação do indivíduo e do momento presente”²⁴⁵.

Há, portanto, uma ponderação de Burckhardt acerca do salutar e poderoso vínculo entre arte e religião na Antiguidade, com autonomia da primeira. Ela pôde se estimular pelo elemento religioso, mas continuou com sua substância própria²⁴⁶. A vantagem desta autonomia da arte está no fato de as alianças estabelecidas entre ela e a religião poderem ter durabilidade variável, poderem ser desfeitas a qualquer momento. No caso da Antiguidade grega, a arte foi fator determinante para delimitar inclusive o conteúdo da religião: foram os poetas que criaram deuses para suas comunidades²⁴⁷. Os artistas povoavam o imaginário humano de deuses. Neste período, como também na Itália durante o Renascimento, Burckhardt percebe que “a religião vive quase que exclusivamente sob a forma de arte e como pura superstição”²⁴⁸. Ela também é uma criação artística. Já com o Cristianismo, com sua idéia de que no mundo terreno o sofrimento é infinitamente prolongado e seu fim está em outro mundo, Burckhardt nota quase que a ausência de aliança entre religião e arte, pois, justifica ele, não há sequer como incorporar nesta doutrina “a alegria de viver”, “a força criadora constante no ser humano”²⁴⁹. Mesmo o Cristianismo mais primitivo não tinha qualquer impulso de expressão por meio da arte – era repugnante até mesmo a reprodução da figura humana “estigmatizada pelo pecado original”²⁵⁰.

Ao justificar a proximidade da arte com a religião, portanto, Burckhardt evita completamente a submissão de uma a outra. O elo entre elas está no que ambas atendem: a uma necessidade metafísica, uma vontade que não se satisfaz com o que já existe no mundo. “As artes

245- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a história*, p. 110.

246- *Ibid.*, p. 162.

247- *Ibid.*, p. 162-163.

248- *Ibid.*, p. 163.

249- *Ibid.*, p. 161.

250- *Ibid.*, p. 162.

baseiam-se em vibrações misteriosas da alma, que criam um estado espiritual diferente no ser humano”²⁵¹. Contudo, a arte é a criação que se dá por meio de tais vibrações que têm um significado universal eterno e superior a um “fenômeno individual” e passageiro. Por conseguinte, a “arte verdadeira”, nos termos de Burckhardt, extrai do que já existe no mundo os temas, os estímulos, as vibrações, mas se entrega de maneira completa a seus acréscimos e se vincula a eles de maneira irremediável. A miscelânea efetiva entre o ímpeto artístico e a criação dele decorrente é salutar, inclusive, para a compreensão do tema que em Nietzsche se configura como a desvinculação da arte da idéia de imitação. A análise da cultura em Burckhardt enquanto totalidade entre arte, religião e Estado, já demarca o terreno do que em Nietzsche representa o perigo de a arte ficar submetida ao rigor de elementos reais ou intelectuais – o que a seus olhos se traduz sobretudo na necessidade de ela continuar inteiramente arte, para reduzir em absoluto o seu poder criativo, e para que não haja o risco de sua submissão a qualquer elemento com o qual se relaciona, pondo em risco a “verdadeira cultura”.

É o vínculo entre homem, a religião e a arte da Antiguidade grega que fez permanentemente vivaz a vontade pelo grandioso, já que a partir dela o povo Ático construiu como que uma ponte de acesso a um mundo cheio de divindades em que se reconhecia, algo bastante distante de qualquer compensação, perdão, ou negação do que a vida terrena representava; o heleno não estava em busca de um outro mundo, ou qualquer outra forma de correção da vida. Longe disto, o Olimpo era a vida terrena justificada. Esta importante passagem entre a religiosidade e arte, a mundanização do divino e a divinização do humano se explicita em Nietzsche quando ele se refere ao ponto ainda mais alto atingido na cultura grega: o desenvolvimento da tragédia que a seus olhos não foi simplesmente um estilo artístico, mas a união de potências divinas que promoveu uma justificação estética da existência. Diante da religiosidade já dominante, mais uma arte brotou. E somente enquanto o mito esteve aliado à tragédia Nietzsche avistou perspectivas para a persistência e vigor da cultura grega.

Na tragédia, o horrível e assustador da existência compõem com a alegria da ilusão da beleza, composição resultante do fenômeno dionisíaco e apolíneo. A tragédia não só nasceu de um ritual religioso como só permanece, na avaliação de Nietzsche, verdadeiramente arte trágica, enquanto conserva os ímpetos divinos, as potências artísticas da natureza. O grego torna-se poeta

251- Ibid., p. 66.

trágico quando nele se encontram integradas tais potências divinas. O divino nele manifesto faz dele um artista.

Quando o elo entre as potências divinas e a tragédia perde força, o gênero trágico perece. Na interferência da tendência socrática na cultura grega, que atinge diretamente a tragédia em Eurípedes, Nietzsche avista a tendência teórica ganhando força suficiente para se apoderar do lugar dos deuses Apolo e Dioniso. O próprio Sófocles foi por ele responsabilizado pelo “deslocamento da posição do coro”²⁵² e, conseqüentemente, pelo início do afastamento de Dioniso da tragédia. Mas, Sófocles ao menos pode ser admirado por Nietzsche como um pensador religioso²⁵³ tipicamente helênico, pois ele problematizou o heroísmo de Édipo pelo desafio que significava ao destino - uma desmesura (*hybris*).

A excitação das orgias dionisíacas, da vontade de retorno à totalidade originária da natureza rompida em cada existência individual, bem como a vontade de deixar de ser regido pelo princípio de individuação, tornou-se entre os gregos fenômeno artístico, e, portanto, deixou de fazer parte apenas dos rituais religiosos. Somente assim tais orgias puderam significar “festas de redenção universal” (*Welterlösungsfesten*) e “dias de transfiguração” (*Verklärungstagen*)²⁵⁴. O povo helênico trágico, na perspectiva nietzscheana, não conquistou a vitória do dionisíaco, nem a vitória do apolíneo, mas, acima de tudo, conciliação entre ambos para muito além de rituais religiosos em honra a Dioniso e a Apolo. Na arte a relação entre homem e natureza ultrapassa os laços religiosos já existentes. Trata-se de uma conciliação artística, na cultura, entre ímpetos opostos da natureza.

Assim, o brilho notável do indivíduo da Antigüidade clássica deve-se à luminosidade de uma singularidade tão própria da época: a arte grega. Entre os artistas gregos o elemento religioso nunca foi empecilho, mas fonte de inspiração e desafio. A glorificação de tudo o que é humano ocorreu pela própria glorificação dos deuses gregos realizada pelos artistas. Vale lembrar aqui que a crença em tais deuses e o louvor a eles não eram abalados pela inveja, pela fúria, e pelo ardid comum entre eles. Ainda que pudessem ser responsáveis por duras punições, como no caso do castigo a Prometeu, não havia, em decorrência disso, a condenação moral e a descrença neles por parte dos mortais. O brilho dos deuses não era ofuscado pelo quanto eles também eram

252- GT, 14, p. 95; p. 90 da trad. bras..

253- GT, 9, p. 66; p. 64 da trad. bras..

254- GT, 2, p. 32; p. 34 da trad. bras..

suscetíveis a sentimentos e atitudes invejosas, cruéis e vingativas. A intensidade da interação do grego com a realidade não estava sujeita à avaliação de inferioridade da condição humana, ela inclusive era de certa forma compartilhadas pelos deuses.

O fato de não ter mencionado Burckhardt, não implica que ele deixe de ser reconhecido nos escritos de Nietzsche. Burckhardt compreende que arte e religião juntas favoreceram a constituição de uma cultura admirável como a grega. Em Nietzsche ressoa tal idéia como uma metafísica da arte, ao defender que o auge da cultura grega ocorreu com a origem da tragédia no coro dionisíaco, e que seu definhamento se deve à perda da relevância do mito e à expulsão das potências divinas apolínea e dionisíaca. A despeito da dificuldade de se certificar com exatidão se a obra de Burckhardt operou como fonte para Nietzsche, a análise burckhardiana da religiosidade como condição para a construção de uma cultura genuína traça um quadro de fundamental relevância para se compreender o momento em que Nietzsche deixa fluir suas considerações sobre a relação entre religião e arte, fundamentais para a compreensão de *O nascimento da tragédia* como análise nietzscheana da cultura.

A importância da relação entre arte e religiosidade gregas para a glorificação do humano, para toda a divinização da criação dos gregos, não deixa dúvidas do quanto há uma aguda afinidade entre Burckhardt e Nietzsche, quando defendem o que seja verdadeiramente uma Cultura:

“Chamamos de Cultura a soma total de criações espontâneas do espírito que não reivindicam para si uma validade obrigatória universal. Ela age ininterruptamente, como elemento modificador e desagregador, sobre ambos os organismos vitais extáticos – exceto nos casos em que estes se servem completamente dela e a limitam, utilizando-a meramente para lograr seus próprios objetivos. Excluída esta possibilidade, portanto, ela constitui a crítica de ambos os fatores restantes, o relógio que soa a hora fatídica em que a forma e o conteúdo da Religião e do Estado já não coincidem exatamente”²⁵⁵.

Nietzsche, por sua vez, assinala:

“A cultura (*Cultur*) de um povo enquanto antítese da barbárie foi designada certa vez, e, segundo minha opinião, com algum direito, como unidade do estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo; (...) o povo ao qual se atribui uma cultura só deve ser em

255- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 62.

toda realidade uma única unidade vivente e não se esfacelar tão miseravelmente em um interior e em um exterior, em conteúdo e forma. Quem aspira e quer promover a cultura de um povo deve aspirar a promover esta unidade suprema e trabalhar conjuntamente na aniquilação deste modelo moderno de formação em favor de uma verdadeira formação, atrevendo-se a refletir sobre o modo como a saúde de um povo, perturbada pela história, pode ser restabelecida, como ele poderia reencontrar seus instintos e, com isto, sua honestidade”²⁵⁶.

2.2.2 Estado e civilização

De acordo com as citações acima do que seja cultura para Burckhardt e Nietzsche, notamos coincidir entre ambos a defesa de que a cultura tem poderes sobre o Estado e a Religião. O vigor da cultura liga forma e conteúdo, Estado, Religião e Arte, exterior e interior, essência e aparência. Cultura se opor à barbárie não significa, obstante, eliminar ímpetos violentos próprios da natureza. A organicidade da cultura é o que permite redimir na arte a finalidade terrível da natureza ao gerar a vida na dor. Como elemento civilizatório, o Estado se opõe ou promove a redenção da natureza na arte ao retirar ou garantir ao homem espaço para o equilíbrio de seus instintos. É por esta compreensão do Estado que notamos mais um elo entre Nietzsche e Burckhardt na idéia de cultura e que fundamenta a visão nietzscheana da arte como justificação estética da existência.

Burckhardt adverte que é permanente o risco de Estado, religião e Cultura romperem o vínculo que os unem originalmente, afinal todos são satisfações de necessidades de um povo, e ocasionalmente uma destas satisfações pode predominar por demasiado tempo em detrimentos das demais. Isso justifica sua crítica ao Estado moderno que a seu ver submete toda a cultura em função de suas funções. Em *Reflexões sobre a história*, ao analisar crises de grandes povos civilizados, Burckhardt defende que o alto grau de complexidade da vida e das atividades humanas contribui para que cada uma destas instituições deixe de estar atrelada à outra e se sobreponha ou se justaponha, enfim, domine as demais ou as sufoquem. O grau de civilização pode atrapalhar o entrelaçamento entre Religião, Estado e Cultura. A expansão desmesurada do Estado, por

256- HL, 4, p. 274-5; p. 35-6 da trad. bras..

exemplo, significa o alcance de um poder descomunal e abuso dessa circunstância, o que acarreta conseqüentemente na restrição forçosa a outros elementos da cultura, como faz, por exemplo, o Estado moderno, um mitigador da cultura.

Em Burckhardt encontramos a fonte da idéia nietzscheana de que o Estado deve estar a serviço da cultura e, portanto, não deve ser a fonte de onde surge suas necessidades. Ao garantir as formas mais básicas para a vida, lidando com as questões econômicas o Estado deve estar atendendo questões mais amplas do que esta sua tarefa para com a sociedade. Assim, se justifica a contraposição entre Estado grego antigo e Estado moderno, porque, para Nietzsche e Burckhardt, não é a tarefa do Estado que deva inserir toda criação humana.

Que Nietzsche deva seu conceito de cultura a Burckhardt, e que as idéias de cultura e política em Nietzsche estejam atreladas tendo em vista uma inspiração em Burckhardt, é algo já defendido por vários estudiosos de Nietzsche, mencionados em nossa bibliografia. Cabe aqui entender de que forma o elo defendido por Nietzsche e Burckhardt entre cultura e política tem relevância para compreender a relação entre arte e Estado como crítica à cultura no jovem Nietzsche. É a partir da avaliação de Burckhardt do Estado como potência a integrar a unidade suprema que é a cultura, e não como elemento a se servir dela e limitá-la, que o jovem Nietzsche se reporta ao Estado e, tal como Burckhardt, opõe Estado grego antigo e Estado moderno.

Nos escritos contemporâneos ao *O nascimento da tragédia*, em que Nietzsche complementa seu elogio à cultura grega para além do motivo de ter criado a arte trágica, ele tem como critério de análise o ímpeto apolíneo da natureza, sua vontade de forma, brilho e beleza, manifesto também no Estado. A glória dos indivíduos, daqueles que em um momento especial, se destacam, criam e se mostram melhores diante de todos os demais, atende à redenção da natureza dilacerada em seres. Assim, a organização social deve promover homens gloriosos. Para ele esse tipo humano só aparece e pode ser reconhecido quando inserido em um contexto em que a disputa, em vez de temida, condenada e rechaçada, é estimada, necessária, e incentivada, com a observância da justa medida. O que configura as possibilidades para o surgimento da figura humana que brilha, e é imortalizada no reconhecimento como a melhor entre as demais, é a força que o *agon* tem ou não em uma sociedade. Neste sentido, entender nos primeiros escritos de Nietzsche o que ele considera contexto que possibilita o gênio, exige a referência a Burckhardt, que antes dele defende que a profusão de gênios ocorre em um ambiente rico em antagonismos, disputas e conflitos.

A partir da perspectiva de que as situações de conflitos são indispensáveis para que as preocupações e realizações da sociedade não girem em torno das necessidades particulares de cada indivíduo ou grupos, a guerra, para Burckhardt pode funcionar como um inibidor do egoísmo individual e, ao contrário,

“um longo período de paz provoca não somente uma debilitação profunda como também permite a criação de imensas quantidades de existências precárias, feitas de angústia e de miséria, brotadas exclusivamente da paz e que se agarram sofregamente às suas míseras existências, reclamando a altos brados a defesa de seus ‘direitos’ ”²⁵⁷.

Não se trata da defesa de que, somente em situação de guerra os homens se mostrem de forma honrosa. Para Burckhardt, a miséria inerente à condição humana se arrasta em períodos de guerra ou de paz. Mas, a fim de restaurar o ambiente viciado, em que os interesses coincidem, e, por isso, são preservados e avaliados favoravelmente, porque todos estão de acordo com o que é melhor, somente a intervenção de uma guerra funciona como um “princípio que subordina todos os indivíduos e todas as propriedades individuais a um único objetivo momentâneo”²⁵⁸. Há, para Burckhardt, um “tipo sadio de barbárie, na qual jazem, latentes, as qualidades mais elevadas do ser humano, a par da barbárie puramente negativa e destrutiva”²⁵⁹. Ela está integrada a circunstâncias em que a crise é a condição *sine qua non* para o crescimento. De maneira similar, como veremos adiante, a guerra, para Nietzsche é um freio ao egoísmo do homem, é uma forma de o Estado chamá-lo para além de si mesmo.

A relevância que o universo político tem para a constituição de uma genuína cultura, segundo Burckhardt, está na forma com que alimenta e regulariza o ímpeto à crueldade humana. Para ele as batalhas impedem que vigore o domínio da covardia e do medo em uma sociedade. Em uma guerra, “justa e honrada”, que tem como objetivo “salvaguardar a existência de um povo inteiro”²⁶⁰, como Burckhardt acredita que tenha de ser todas as guerras, há uma “superioridade moral” sobre o egoísmo individual, este sentimento desprezível que a seu ver paira na paz da sociedade moderna. Isto se explica pelo fato de considerar que “só a guerra concede aos homens o espetáculo grandioso da subordinação do todo em prol da comunidade”²⁶¹, pois só nela todos

257- J. BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 168.

258- *Ibid.*

259- *Ibid.*, p. 166.

260- *Ibid.*, p. 168-169.

261- *Ibid.*, p. 168.

os indivíduos e suas propriedades estão a serviço de um único objetivo momentâneo. Neste sentido, Burckhardt defende como mais essencial na história de um povo, a necessidade de estar voltada para o que é grandioso, ao que se afigura maior e mais importante do que os interesses privados, a dedicação ao que está além da soma e de acordos entre todos os interesses. Não são as necessidades meramente humanas que devem comandar, caso elas não coincidam com algo mais grandioso.

De forma que, para Burckhardt, além da força do mito, é também a condução da vida política que tem responsabilidade fundamental na busca de um povo pelo imponente e grandioso, ou pelo urgente e cotidiano, que para ele hierarquiza as culturas. Tal condução determina a que a vida está direcionada, se para satisfazer as vontades mais imediatas para a sobrevivência, ou se ultrapassa isso para também se voltar à satisfação de uma vontade mais relevante. Em vista disso, cabe entender a idéia de grandeza em Burckhardt. Nela está o fundamento da cultura. Neste sentido, ele se refere aos gregos como exemplo de povo que se preocupa com a posteridade de sua vida coletiva. Assim, com

“o destacar-se dos grandes personagens está intimamente ligado o aumento do desejo de glória, da aspiração de dar esplendor à vida mediante façanhas e proezas. Se trata de adquirir a fama para a posteridade, coisa pela qual hoje em dia, ainda contando com a abnegação mais absoluta, existe pouca inclinação, como se se compreendesse que a posteridade não vale à pena”²⁶².

As noções de grandiosidade, imponência, beleza, em Burckhardt, são os parâmetros para julgar os eventos na vida cultural da humanidade, para julgá-los independentemente do que causam a cada um dos que os avaliam. Assim, o que o homem cria deve ser avaliado não pelo resultado que oferece para quem avalia sua criação, mas em vista do que representa para além de questões circunstanciais e imediatas. “O homem não é tudo o que é, senão o que se elege como ideal, e ainda que ele não corresponda por inteiro, só por sua vontade se expressa parte de seu caráter”²⁶³. O mesmo, para Burckhardt se aplica no caso de uma verdadeira cultura: a vontade que conduz a vida religiosa, artística, política e cultural de um povo é um critério para reconhecer ou não sua grandeza.

Ao tratar do conceito de grandeza, Burckhardt adverte o quão problemático ele é,

262- Id., *Historia de la cultura griega*, IV, p. 326.

263- Ibid. p. 263-4.

renuncia a adoção de critérios sistemáticos, e defende a consideração do que é grandioso em vista do que é sentido como falta, do que ainda não fora alcançado, mas é sempre almejado.

“(…) temos plena consciência do caráter problemático de que se reveste em si, esse conceito de grandeza, sendo-nos necessários renunciar, portanto, a qualquer critério sistemático e científico. Tomaremos como ponto de partida as dimensões ínfimas do ser humano, a sua volubilidade e incoerência inatas. A grandeza é tudo aquilo que nós não somos. Um inseto oculto na relva pode considerar gigantesca uma avelã que coloquemos a seu lado (se chegar a notá-la), justamente porque ela se revela desproporcional ao seu tamanho de inseto. Apesar de nossa limitação pessoal, porém, sentimos que a noção de grandeza é indispensável ao ser humano e que não devemos permitir que sejamos privados dele, reconhecendo sempre, todavia, a relatividade desse conceito, que jamais poderemos definir de maneira absoluta”²⁶⁴.

É do ponto de vista do que ainda não é, do que ainda não se alcançou, que se pode julgar a grandeza, idéia imbuída, portanto, da carência de algo: grandeza corresponde a tudo aquilo que o ser humano não tem, mas ainda a tudo aquilo que precisa, mesmo que não saiba definir muito bem. De acordo com esta perspectiva, a humanidade manifesta uma sensação estranha e nada espontânea diante da grandeza: é como se todos se lançassem a seus pés ou sentissem uma admiração espantosa, ou ainda, se embriagassem com ela. Há uma sedução que provoca no mínimo um movimento de prosternação diante do que se apresenta como grandioso, uma insatisfação que move o indivíduo para o futuro, para a frente, em vez de gerar nele frustração ou satisfação com o que já alcançou. Diante do poderio militar e político essa sensação é mais natural, já em relação à grandeza intelectual, Burckhardt julga ser mais difícil de ser definida, pois enquanto poetas, filósofos e artistas viverem, haverá uma dificuldade constante para o reconhecimento cabal da grandeza²⁶⁵.

O Estado garante a grandeza entre os homens quando promove a diferenciação entre eles, a comparação, o destaque na excelência. Tendo como critério a forma como a disputa, as crises, as guerras podem favorecer a grandeza e, portanto, a cultura, Burckhardt critica os homens modernos pela maneira como lidam com a disputa. Segundo ele, a sociedade moderna mantém as competições como algo que não passa de uma “exibição pessoal ou uma exposição (como a de

264- Id., *Reflexão sobre a História*, p. 212.

265- Ibid., p. 213, relativo à nota 111.

quadros, livros, etc) de obras mudas²⁶⁶, em que o que é mais importante é a capacidade do público pagante, ou que a ‘ânsia de fama’, uma “brilhante admiração esporádica”, a busca por “êxito material” que compõem as distintas finalidades das competições. Assim, a diferenciação entre os homens se limita a questões econômicas.

O Estado para Burckhardt tem papel predominante na maneira como cada sociedade lida com o *agon*, porque a disputa e a violência jamais se desvinculam do Estado. Cabe a tal instituição, no entanto, regular o ímpeto violento, não em função da proteção dos indivíduos mais fracos, mas em função da transformação da violência:

“Seja qual for a origem do Estado (a expressão política de uma nacionalidade), ele só poderá demonstrar sua capacidade vital ao transformar a violência em energia, isto é: enquanto crescimento material durar, cada força vital tenta alcançar uma expansão e aperfeiçoamento completos, externa e internamente, ignorando a validade do direito do mais fraco²⁶⁷.”

Não é a “sede de conquista” que move o Estado nesta sua tarefa de transformação da violência em energia, mas sim “uma suposta necessidade imperiosa²⁶⁸”.

No domínio de um povo sobre outro, Burckhardt nota no Estado um direito de subjugar, de forma que o domínio se justifica não da perspectiva de quem sofre ou de quem se beneficia, mas em função do “direito do egoísmo, negado ao indivíduo”, mas concedido ao Estado:

“Vizinhos mais fracos são subjugados e anexados ou tomados de qualquer maneira dependentes, não a fim de evitar que eles se mostrem hostis (esta constitui a menor das preocupações do agressor), mas a fim de que um outro não se apodere deles ou dele se sirva politicamente: suprime-se sumariamente todo aquele que possa tomar-se um aliado político do inimigo²⁶⁹.”

Assim, Burckhardt analisa a violência que acompanha o Estado de um ponto de vista que, o que está em questão, não são critérios como “justo” ou “injusto”, mas a violência que do Estado faz parte, da necessidade que ele tem dela para se fazer presente. Burckhardt inclusive se refere à forma como ocorreu as conquistas europeias na América, baseada na crença de que se estaria levando civilização a ela, como se fosse possível levar civilidade a uma “amalgama de

266- Id., *Historia de la cultura griega*, vol. IV, p. 175.

267- Id., *Reflexão sobre a História*, p. 40.

268- Ibid..

269- Ibid., p. 41.

descendentes de senhores e bárbaros vencidos”, e, ainda que isso fosse preferível, Burckhardt alega que tal civilização não é levada sem a barbárie: “não nos é permitido ultrapassar a barbárie nos métodos de subjugação da mesma e sua ulterior dominação”²⁷⁰.

O jovem Nietzsche, por sua vez, também admite a inevitabilidade da crueldade do Estado e reconhece nesta característica a possibilidade do Estado se colocar em função de uma vontade maior do que a vontade das pessoas que o comanda. É isso que determina a crítica de Nietzsche ao Estado moderno e o elogio ao Estado grego. As três formas possíveis de cultura, que Nietzsche afirma existir no capítulo dezoito de *O nascimento da tragédia*, em função de seus estimulantes, tem, em escritos sobre o Estado, a relação entre o homem e seu ímpeto político, como análise do Estado em função de estar ou não como estimulante à cultura. Se em *O nascimento da tragédia*, “a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo”²⁷¹, os escritos do jovem Nietzsche sobre o Estado mostram que esta instituição é um dos meios para produzir ilusões necessárias para que a “vontade ávida” eternamente se satisfaça. O Estado é um meio da natureza. É em vista da ilusão criada para tal satisfação que, segundo Nietzsche, a cultura se caracteriza como cultura preferencialmente *socrática*, ou *artística*, ou *trágica*, das quais ele julga desejável a cultura artística, a que promove a arte como justificação estética da existência. Se entre os gregos a vontade se satisfazia na arte, na glorificação luminosa, bela, artística, do humano e de suas construções, tal vontade entre os modernos precisa das construções teóricas para seduzir os homens.

É neste sentido que se justifica Nietzsche reconhecer o “prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência”²⁷² ainda estar presente nos conceitos que os modernos criaram como consolo para um mundo onde tudo conduz à escravidão. O Estado continua instrumento da natureza, mas na modernidade sem ser reconhecido de tal forma, como se conduzisse o homem para longe da natureza, para a sua superação. O que para Nietzsche não passa de mais uma ilusão com a qual a natureza seduz o homem para sua finalidade – “tudo se atormenta para perpetuar miseravelmente uma vida miserável; este medonho esforço inevitável obriga ao trabalho exaustivo que agora, seduzido pela

270- Ibid., p. 43.

271- GT, 18, p. 115; p. 108 da trad. bras..

272- Ibid.

vontade, o homem, ou melhor, o intelecto humano, muitas vezes olha admirado como algo cheio de dignidade”²⁷³.

Neste mesmo sentido, Nietzsche, em “Sobre o pathos da verdade”, defende sua preferência pela ilusão artística em relação à ilusão do conhecimento:

“Em algum canto perdido do universo que se expande no brilho de incontáveis sistemas solares surgiu, certa vez, um astro em que animais espertos inventaram o conhecimento. Este foi o minuto mais arrogante e mais mentiroso da história do mundo, mas não passou de um minuto. Após uns poucos suspiros da natureza, o astro congelou e os animais espertos tiveram de morrer. Foi bem a tempo: pois, se eles vangloriavam-se por terem conhecido muito, concluíam por fim, para sua grande decepção, que todos os seus conhecimentos eram falsos; morreram e regeneraram, ao morrer, a verdade. Este foi o modo de ser de tais animais desesperados que tinham inventado o conhecimento”²⁷⁴.

A preferência de Nietzsche pela ilusão artística deve ser compreendida dentro da idéia de grandeza como critério de análise da cultura colocado por Burckhardt: a preferência de um povo pela ilusão artística alimenta a grandiosidade de uma cultura que não se satisfaz com as explicações como solução para as contradições da existência, que, ao contrário, transfiguradas na arte, longe de alimentarem a crença na solução, mantém viva a vontade pelo que ainda não se tem, pelo ímpeto da criação, porque somente ela justifica esteticamente a existência, diferentemente da justificação teórica que pensa solucionar tais contradições e assim corrigir, solucionar e, portanto, fazer do conhecimento um inibidor da criação.

Burckhardt defende que as faculdades inatas do grande homem desenvolvem-se e revelam-se espontânea e plenamente de acordo com a consciência que delas se adquire, e à medida que o grande homem vislumbra “a magnitude das tarefas que terá de cumprir”²⁷⁵. A idéia de grandeza atua como um alvo imaginário e as capacidades humanas se desenvolvem conforme são lançadas na direção dele. O grande homem não é modelo moral, mas uma exceção que não deve ser generalizada; é o excepcional e não o homem comum. O perigo apontado por Burckhardt, no caso de um ambiente que exclui a idéia de grandeza, é que nele não há, portanto, como a consciência desta vontade vir à tona em indivíduo algum. Uma sociedade perde quando

273- “Der griechische Staat”, CV, p. 764; p. 43 da trad. bras..

274- “Ueber das Pathos der Wahrheit”, CV, p. 764; p. 43 da trad. bras., p. 760; p. 31-2 da trad. bras..

275- J. BURCKHARDT, *Reflexão sobre a História*, p. 236-237.

tal princípio não se faz presente com força para impulsioná-la. Neste caso, todos estão condenados à mediocridade, ao contentar-se com o presente, e a grandiosidade torna-se impensável, porque a insuficiência de qualidades, de méritos, de excelência sequer é percebida. O perigo para uma cultura, é que, diante disso, resta no máximo o envolvimento do indivíduo com a coletividade se isso satisfizer suas próprias vontades e necessidades.

O favorecimento da cultura, que Burckhardt e Nietzsche atribuem às guerras precisa ser compreendido dentro de um contexto que reconhece no Estado uma instituição que não seja a única força operante na vida de um povo. O que impulsiona uma guerra determina também o que se constrói depois dela. Se o ímpeto para o domínio, a conquista, a expansão, impera única e exclusivamente por meio do combate guerreiro, o Estado ganha uma força desproporcional aos demais âmbitos de uma sociedade. Por conseguinte, se os interesses estatais se sobrepuserem de tal forma sobre uma cultura, a ponto de subjugar outros interesses maiores, toda a cultura pode passar a ser movida pela vontade de Estado.

No escrito “Sobre o *pathos* da verdade”, Nietzsche condiciona a glória humana a algo raro e não a uma ocorrência simples e casual do cotidiano. Trata-se de um momento de ambição, de voltar-se para algo desafiador comparado à criação de mundos, com os quais a posteridade não conseguiria sobreviver. A glória humana é o que marca não só o futuro do homem que teve o privilégio deste momento raro, mas de toda sua posteridade. Assim, o homem se torna glorioso por um amor por si não esgotado em benefício de si mesmo, porque não se basta com o amor de si para si, mas deseja no amor do outro, o reconhecimento. A glória se opõe ao egoísmo.

“Será que a glória realmente não passa do bocado mais saboroso de nosso amor-próprio? – Ela está ligada aos homens mais raros, e também aos momentos mais raros de tais homens, como ambição. São os momentos das iluminações súbitas, quando o homem estica seu braço imperiosamente, como que para criar um mundo, produzindo luz de si mesmo e espalhando-a em torno. Então, impõe-se a ele a certeza confortada de que a posteridade não pode ser privada daquilo que o elevou e o ocultou no ponto mais distante, da altura de sua sensação única; na eterna necessidade, para todos os que virão, desta mais rara das iluminações, o homem reconhece sua glória. Em todo o futuro o homem precisa dele, e como aquele momento da iluminação é o resumo e a concentração de sua essência mais própria, ele acredita ser imortal, como o homem de tal momento, enquanto atrai para longe de si e

entrega à transitoriedade tudo mais, como dejetos, podridão, vaidade e animalidade, ou como um pleonasmo”²⁷⁶.

Por isso, nesta perspectiva, cultura e política não se opõem. O Estado, ao gerar o heroísmo, ao alimentar o *agon*, sustenta em cada indivíduo um amor próprio não egoísta, que ao se satisfazer, satisfaz algo além de sua própria vontade e necessidade. E uma cultura se constitui verdadeiramente em função de como os indivíduos se voltam para a grandiosidade. São esses os parâmetros da crítica de Burckhardt e de Nietzsche à modernidade e do elogio à cultura grega antiga. Mas a idéia de grandeza a mover um povo, para Burckhardt, não se limita à grandeza da política, porque ambas não necessariamente almejam a mesma finalidade.

“A virtude mais raramente encontrada nos indivíduos de real grandeza histórica é, sem dúvida, a magnanimidade, a grandeza da alma. Esta consiste em poder renunciar às vantagens que viriam perturbar a integridade moral do indivíduo e na limitação voluntária de seus desígnios, não por mera habilidade, mas devido a um impulso natural de uma bondade inata, ao passo que a grandeza política deve, forçosamente, ser egoísta e desejar alcançar todas as vantagens possíveis”²⁷⁷.

Ao Estado cabe a organização da sociedade. Assim, a grande proporção da vida política não é suficiente para atestar a grandiosidade considerada ideal para uma verdadeira cultura. Um grande Estado não necessariamente alimenta uma grande cultura.

Mas, a que se considerar que o hino de louvor à guerra entoado pelas vozes de Burckhardt e Nietzsche não implica em desconsideração das conseqüências desta experiência. Apesar da guerra sempre recorrer à violência²⁷⁸, e apesar das conseqüências sociais que toda grande crise acarreta – a miséria e ambição decorrentes da paralisação do comércio, espoliações, impunidades²⁷⁹ – Burckhardt salienta o aspecto positivo e ideal na fase inicial das crises: estas são desencadeadas por “espíritos sublimes” movidos por ideais elevados e não por “elementos mesquinhos e miseráveis”²⁸⁰. Em momentos de crise, “espíritos sublimes” brilham fervorosamente pela força do idealismo e quando posteriormente passa a ter a participação de um grande número da população, paira a esperança, a crença em um futuro melhor mescladas com o

276- “Ueber das *Pathos* der Wahrheit”, CV, p. 755, p. 25 da trad. bras.

277- J. BURCKHARDT, *Reflexão sobre a História*, p. 239.

278- *Ibid.*, p. 183.

279- *Ibid.*, p. 182.

280- *Ibid.*, p. 177.

protesto contra o passado, o que atrapalha uma reflexão mais sóbria. Ocorre que o poder de se alterar forças no decorrer das crises é incomensurável e suficiente para disciplinar uma força indomável ou até rebelar uma força dominada. Burckhardt alerta ainda para o risco da anulação da noção de responsabilidade em uma crise. Nela, a integração em determinadas formas de convívio social e obediência diminuem consideravelmente a sensação de insegurança e a noção de responsabilidade²⁸¹. É como se nestas circunstâncias imperasse o sentimento de permissividade anulador do temor e da responsabilidade.

No caso dos gregos, por exemplo, ainda que Atenas tenha tido uma predisposição política bastante elevada, tenha tido a primazia da cultura intelectual, artes e sociabilidade, como se ali “a Natureza houvesse acumulado durante séculos todas as suas forças para gastá-las”²⁸², Burckhardt defende que, quando ao

“desatar completamente todas suas forças, incluindo as falsas, Atenas se desgastava *politicamente* em muito pouco tempo, porém, havia já salvado sua posição *cultural*, e caída como capital intelectual dos helenos, quando os centros agonais e o oráculo de Delfos haviam perdido seu significado centralizador, da mesma maneira que se salvou também materialmente, podendo seguir vivendo decentemente sob os romanos”²⁸³.

A política não representou imediatamente a derrota cultural, porque suas forças foram eficientemente empregadas para a constituição de uma forte e duradoura cultura. Assim, mesmo com o poder do mito já esgotado, pela substituição dele pelo poder intelectual filosófico, havia consolidação da cultura, porque as energias políticas não foram gastas por si e em si. Neste sentido, Burckhardt, lembrando Tucídides²⁸⁴, se refere, por exemplo, aos atenienses como um povo que ganhou suas amizades, não em vista do que teria a receber em troca, mas simplesmente fazendo o bem sem contar com uma utilidade imediata, e confiando somente em sua liberalidade, sendo seu Estado, uma escola de educação para toda a Grécia. Assim, a medida que se constitui com uma grandiosidade maior que sua fama, Atenas pode contar até com a dignidade de seus inimigos, que ao serem vencidos, não se sentiam rebaixados e desonrados.

Ademais, da mesma forma como avalia que a força do Estado em um povo não é a única condição para a sua vitalidade cultural, Burckhardt também julga que a forma como ocorre a

281- Ibid., p. 182.

282- Id., *Historia de la cultura griega*, IV, p. 257.

283- Ibid., p. 258.

284- Ibid., p. 263.

condução das questões políticas é um elemento a contribuir ou impedir a constituição de uma verdadeira cultura. Assim, em *Reflexões sobre a História*, ele defende que no caso do Estado moderno, esta instituição é um empecilho, porque condiciona e domina tiranicamente a cultura.

“Só no século XVIII começa propriamente a cultura moderna, logo acelerada em sua evolução forçada pela grande crise que se acentua a partir de 1815. Já em pleno Iluminismo, enquanto o Estado ainda era aparentemente o mesmo, ele já estava na realidade, sendo obscurecido por indivíduos que em vez de disputar sobre os acontecimentos do momento, dominavam o mundo como *philosophes*, como sejam Voltaire, um Rousseau, além de outros. O *Contrat Social* deste autor constitui, talvez um ‘evento’ mais ainda importante que a Guerra de Sete Anos. O Estado cai sob a influência fortíssima da razão e da abstração filosófica: desponta a idéia de soberania popular e assim se inicia a era do comércio e das comunicações, que pouco se afirmam como os fatores determinantes da nossa época”²⁸⁵.

A incompatibilidade entre razão e *agon* é uma perda para a cultura no que diz respeito à condição do Estado estar a seu serviço. A justa medida para o agonístico é um direcionamento necessário na avaliação de uma cultura. O fato de considerar o conflito uma condição inerente às várias formas de manifestação de vida, não implica que sua dosagem seja indispensável. Assumir o *agon*, dosá-lo devidamente, ou reprimi-lo, interfere diretamente na possibilidade de cultura. A isso se liga diretamente a avaliação de Nietzsche de Roma, no capítulo 21 de *O nascimento da tragédia*, momento em que atesta a queda de um povo ao ser regido incondicionalmente pelo ímpeto político, condutor de uma vida extremamente mundanizada²⁸⁶.

A disputa, no entanto, é que garante o alimento para o ímpeto à grandiosidade, a novidade, o desvio das preocupações cotidianas. Burckhardt lembra que na própria natureza não existe harmonia constante. Ao contrário, nela perdura a custosa luta por sobrevivência, e a economia extrema de seus recursos é o maior exemplo disso. A única exceção a isso, em sua interpretação, ocorre na vida humana, a única capaz de alterar os recursos naturais. Contudo, tudo que é terreno, para ele, é marcado pela penúria e a História não escapa a isso. É natural que seja assim porque nela também há “falhas determinadas pela própria imperfeição humana”²⁸⁷. No entanto, ele alerta para a insistência dos indivíduos das massas em buscar no passado recente a causa para qualquer desconforto do presente. Há a constante tentativa de justificar os

285- Id., *Reflexão sobre a História*, p. 138.

286- GT, 18, p. 133; p. 124 da trad. bras..

287- J. BURCKHARDT, *Reflexões sobre a História*, p. 176.

desconfortos atuais por algo ocorrido ou deixado de ocorrer no passado, quando na realidade eles podem fazer parte de um percurso normal e inevitável. Tanto quanto na natureza, na História se repete desde sempre tais desconfortos. O mesmo, Burckhardt acredita ocorrer na vida individual, quando decisões são cercadas por tensões desproporcionais, como se delas fosse resultar um milagre e o que finalmente decorre são “rumos em nada extraordinários, mas fundamentalmente necessários”²⁸⁸.

O mundo artístico helênico manteve o pessimismo e a criação artística estritamente aliados. E, contraposta à grandiosidade de tudo o que fora criado pelos gregos, contraposta à glorificação de toda cultura promovida pela religiosidade, que satisfazia aos homens de forma a não instaurar prosaicas necessidades, Burckhardt coloca a “praga intelectual da atualidade”, a exigência de satisfação “das necessidades de novas emoções por parte de indivíduos fatigados”²⁸⁹. A serviço da ânsia pelo novo, a originalidade, um dom que para Burckhardt não corresponde ao esforço por alcançá-lo, teve um significado bastante diferente na Antiguidade. As necessidades modestas dos gregos eram satisfeitas facilmente com um comércio, uma agricultura e uma indústria limitadas. Tudo isto diz respeito a uma moderação geral que, para Burckhardt, caracteriza a vida dos gregos antigos. Entre eles, as questões econômicas tinham medida, não estavam acima de tudo, e se satisfaziam facilmente através das atividades comerciais, o que facilitava e tornava intensa a participação do cidadão nos negócios do Estado, na dedicação à eloquência, à arte e à poesia. O envolvimento com a vida política, artística e religiosa não se deixava mobilizar por interesses estritamente econômicos e particulares.

As atividades culturais na Grécia Antiga estavam, neste sentido, totalmente livres da busca pelo supérfluo que caracteriza, na avaliação de Burckhardt, as atividades culturais da época em que viveu. A regularidade e a ausência de exigências extraordinárias para a realização da arte, mostram, segundo ele, o quanto ela fazia parte de todos os âmbitos da vida, independentemente da separação de classes, da hierarquização social entre cultos e ignorantes. O envolvimento com a arte não se dava “por ser de bom gosto”²⁹⁰ e não gerava nenhum ressentimento diante do cansaço sentido “pelos esforços impostos pela vontade”. Em suma, os critérios para o mundo artístico dos helenos, não eram, em sua avaliação, critérios “filisteus”. O tempo livre garantia um público

288- Ibid., p. 177.

289- Ibid., p. 129.

290- Ibid., p. 131.

nunca antes existente para os dramaturgos e oradores, o que significa um regozijo com “produtos mais sublimes do espírito”²⁹¹ – algo, para Burckhardt, superior ao prazer experimentado por atingir “posições sociais cada vez mais altas”, “falsas noções de decência”. A seus olhos, o intenso contentamento que o grego sentia com seus grandes oradores e dramaturgos jamais seria sufocado pela ganância. O júbilo era infinitamente superior à ambição exacerbada pelo ganho.

Assim, da diferenciação nas relações entre Estado e Cultura na Antiguidade e na era moderna, Nietzsche e Burckhardt visualizam a criação do gênio ou a criação do homem mediano. No caso da Antiguidade grega, houve uma enorme contribuição para a existência de indivíduos cuja satisfação consigo mesmos passava pela glória, pelo reconhecimento no âmbito social, pela participação na vida de sua sociedade, cujo brilho dependia da sua excelência, da sua busca constante pela *arete*. Como Nietzsche escreve em “O Estado grego”, mesmo um “ímpeto ético” é produzido quando a relação entre o indivíduo e sua sociedade se baseia no amor. Segundo ele, “isso aponta para uma determinação mais elevada”. Já no caso da modernidade, Nietzsche o “movimento nacionalista dominante hoje em dia e na expressão do direito do voto universal” não pode deixar de reconhecer o efeito do temor à guerra por parte de “eremitas monetários”²⁹². A preocupação com enriquecimento, com a comodidade financeira perturba a percepção da grandiosidade. O que preside a avaliação destas épocas é o fato de que em uma o Estado foi participativo no processo necessário à geração do gênio, enquanto na outra foi um empecilho.

A idéia de grandeza, que, para Burckhardt, mobiliza uma verdadeira cultura, corresponde no jovem Nietzsche à sua idéia de vontade da natureza, atuante no homem e no impelir para suas criações. Manter o *agon* na sociedade faz do Estado um alimentador da grandiosidade que Burckhardt defende caracterizar uma verdadeira cultura. Em Nietzsche, o Estado se vincula da mesma forma à cultura artística, quando alimenta a vontade de arte, cumprindo sua tarefa de organizar a sociedade de forma a permitir o gênio. Assim, o ímpeto apolíneo da natureza, de brilho e beleza, configurado na constante formação de homens heróicos, move o Estado grego. Já a relação entre Estado e cultura na modernidade, segundo Burckhardt, impede a grandiosidade; são preocupações mais momentâneas, vinculadas à ordem econômica que ocupam o Estado, como assinala também Nietzsche.

291- Ibid., p. 132.

292- “Der grieschische Staat”, CV, p. 774; p. 57 da trad. bras..

2.3 Nietzsche, Aristóteles e a tragédia

Em vista da defesa de que a tragédia promove uma mudança na relação do heleno com a figura do herói épico, em vista da irrupção do ímpeto dionisíaco provocada por ela, e diante do reconhecimento nietzscheano da relevância da ação heróica, a despeito de ela ser ilusória, cabe indagar se Nietzsche estaria admitindo a atribuição de funções políticas à tragédia que justificasse a relação dessa arte com o Estado mencionada em *O nascimento da tragédia*²⁹³. Fica a questão: Nietzsche não estaria vinculando a tragédia, por exemplo, a alguma alteração na exaltação do guerreiro promovida pelo mundo homérico? Se fosse esse o caso, Nietzsche estaria entre aqueles intérpretes dos autores trágicos que reconhecem na idéia de *kátharsis* o poder de afetar o imaginário do homem grego quanto à realidade social e, por isso, reconhecem na tragédia “grande alcance político”²⁹⁴. Se o *pathos* da tragédia em Nietzsche tem o poder de transformar a inserção política do homem grego, a tragédia teria, então, de ser reconhecida como arte essencialmente política?

Nietzsche compartilha da idéia de que a tragédia tem o poder de provocar a cura, a salvação e os efeitos de um remédio ou de um narcótico, tal como Aristóteles defende no livro VIII da *Política*. Não obstante, ante uma proximidade, ao menos inicial, entre Nietzsche e Aristóteles, em relação ao gênero trágico, pelo seu poder de arrebatador o espectador, cabe examinar aqui, em que contexto de *O Nascimento da tragédia* ocorrem as referências ao autor da *Poética*. O que se pode notar, em primeiro lugar, é que o nome Aristóteles aparece, tendo como pano de fundo a crítica de Nietzsche às interpretações da tragédia, a partir de sua funcionalidade, em vista da *kátharsis* por ela provocada.

Contudo, não se trata de traçar a relação entre Nietzsche e os teóricos mencionados em *O nascimento da tragédia* – como Schlegel, Lessing e Schiller –, não só por não ser da competência deste estudo, mas, sobretudo, porque se trata apenas de mostrar que não se pode constatar em

293- GT, 23, p. 147; p. 136-7 da trad. bras..

294- Newton, BIGNOTTO, em seu livro *O Tirano e a Cidade*, trata das inúmeras interpretações feitas dos poetas trágicos como artistas políticos, que teriam trazido ao palco na figura do tirano trágico, trazido “para a cena a figura dos limites da experiência democrática ateniense, que, entre outras coisas, colidia de frente com a representação que os gregos tinham dos deuses, e com as normas da conduta religiosa do tempo” (p.84). A tragédia, assim, teria inclusive uma ligação com a tirania de Pisístrato. Cf. em Newton BIGNOTTO, *O Tirano e a Cidade*, p. 43-73.

Nietzsche a atribuição de funções políticas ou de outras espécies à tragédia. Ele a analisou tão-somente por seus efeitos artísticos e responsabilizou Aristóteles por haver interpretado o efeito trágico pelos efeitos extra-artísticos no espectador. Assim, se não são poucos os termos que fazem lembrar a maneira como Aristóteles defende o efeito catártico da tragédia, e o quanto ele define tal arte como imitação, não restam, contudo, dúvidas quanto à diferença na perspectiva nietzscheana entre reconhecer o poder curativo da tragédia e atribuir funções a ela.

Em Nietzsche, o poder da tragédia, para afetar o espectador, não ancora sua relevância no efeito medicamentoso provocado em cada espectador – isso ele compartilha com Aristóteles²⁹⁵. Na força transfiguradora que os ímpetos da natureza – artísticos e divinos – efetuam em tal arte, está a diferença em relação à idéia de cura como efeito de purgação ou purificação do espectador. A tragédia não altera os males do espectador e nem de qualquer circunstância político-social, em vista da identificação entre espectador e herói.

Faz-se necessário, portanto, entender até que ponto o jovem Nietzsche tem em Aristóteles uma fonte de inspiração para sua visão de tragédia grega como arte capaz de propiciar ao espectador a identificação com o sofrimento do herói trágico e, simultaneamente, ser também uma fonte de transfiguração da experiência do horrível que ela mesma proporciona. A concepção de música em *O nascimento da tragédia* é uma das mais elementares noções que impede Nietzsche de compartilhar da idéia de tragédia como imitação ou correção do homem e da sua realidade. Compreender a metafísica da música na tragédia, equivale a retirar tal arte de qualquer perspectiva utilitária. Enquanto resultado da reunião harmônica de impulsos da natureza, de potências divinas e artísticas, a tragédia está para além do palco grego. Contudo, na perspectiva nietzscheana, perceber isso não foi possível a qualquer povo.

Demarcar a diferença na forma como é concebido o efeito trágico em Nietzsche e Aristóteles, apesar de toda semelhança entre o *pathos* e a *Kátharsis* da tragédia, exige levar até as últimas conseqüências a insistência de Nietzsche em retirar dessa arte o poder imitativo e em compreender a música como componente salutar da tragédia, sem considerar que ela efetue melhoramento da alma humana. Assim, reconhecer na música o âmago da tragédia, como o faz

295- “Eles concordam que o efeito da tragédia é em alguma medida terapêutico – ainda que, mais uma vez, a noção de Nietzsche de que a arte trágica, enquanto ‘a quintessência de todo poder profilático de cura (§ 21) seja bastante diferente da idéia de uma válvula de escape emocional que parece estar implícita na doutrina da *kátharsis* de seus predecessores”. M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 227.

Nietzsche, não é somente uma perspectiva diferente da de Aristóteles para quem o mito é a “alma da tragédia”.

Ao considerar que na tragédia ocorre a imitação da ação e, conseqüentemente, imitação de seus agentes²⁹⁶, ainda que Aristóteles ressalte que ela diga de algo universal e não de um acontecimento específico – que ela seja capaz de se referir ao que pode vir a acontecer e não somente a fatos já ocorridos ou que estejam ocorrendo²⁹⁷ –, tal universalidade não permite ainda a aproximação da perspectiva de Nietzsche acerca da idéia de imitação apresentada na *Poética*. Compreender a tragédia como transfiguração, não se coaduna com a idéia de imitação. Devido à presença da metafísica schopenhaueriana da música no jovem Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, de forma alguma, poderia admitir a arte trágica como representação, expressão, mas sim acesso imediato do significado da existência – a Vontade.

Aristóteles sustenta um caráter universal, no que é imitado pela tragédia, na visualização das ações paradoxais que compõem a cena trágica e que motiva nos espectadores sensações de terror e de piedade²⁹⁸. Assim, a *kátharsis* ocorre em vista da imitação que a tragédia efetiva. Quanto maior o número de casos semelhantes, maior é o espanto com a presença insistente e marcante do acaso e da fortuna na tragédia e na vida do espectador. Afetar o espectador é conseqüência direta da estrutura do mito; é isso que, para Aristóteles, faz com que ocorra no espectador todo o extravasamento do terror e da piedade que o acomete, ao ver e se identificar com o sofrimento em cena. O efeito trágico diz respeito aos sentimentos de terror e piedade despertados e purgados no espectador.

“É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”²⁹⁹.

Isto não significa que a importância do mito trágico, para ele, esteja na encenação da infelicidade de um agente, cujas ações podem ser reprovadas, como se a tragédia identificasse a perda da felicidade, como a conseqüência de ações condenáveis, na verdade, um castigo. Também

296- Aristóteles, *Poética*, 1450b, p. 207.

297- Ibid., 1451a-b, p. 209.

298- Ibid., 1452a, p. 210.

299- Ibid., p. 205.

não significa que o terror e a piedade decorram do inconformismo do espectador diante do sofrimento, mesmo com a bondade daquele que sofre e, assim, seria o não-merecimento da má fortuna que geraria emoções no espectador. Não se trata da bondade ou da maldade do herói trágico. Isso, para Aristóteles, conforme explicado no capítulo XIII da *Poética*, não provocaria nem terror, nem comiseração. O terror experimentado deve-se a um erro cometido; está na identificação com os infortúnios ocorridos com os personagens, “porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”³⁰⁰.

Por isso, Aristóteles julga que Eurípedes foi, “certamente, o mais trágico de todos os poetas” e os que o censuram estão errados, porque ele manteve a composição da tragédia e elas terminaram no infortúnio. O semelhante – o espectador – só pode ser curado pelo semelhante – o herói sofredor. Não se trata, portanto, de o espectador julgar merecido o sofrimento do herói. O que está em cena é um

“homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres”³⁰¹.

Com efeito, não são a virtude ou a justiça que faltam ao herói, e não é pela ausência disso que ele sofre. Ao contrário, aqueles que são acometidos por infortúnios são personagens heróicos, “que gozam de grande reputação e fortuna”; mas eles erram, são vítimas da *hybris* e isso basta. Independentemente de avaliações condenatórias, o espetáculo cênico assistido pelo espectador e a conexão que este estabelece decorrem em “terror e piedade”. Não se trata, portanto, de uma interpretação da tragédia que dependa da identificação nela de imitação de ações a serem reprovadas ou incentivadas, mas a um erro desproporcional a tudo o que dele decorre.

Aristóteles não atribui o efeito catártico às estratégias com que o espetáculo é organizado, por mais abundantes que sejam os meios, embora não deixe de advertir para o fato de os meios intensificarem certos efeitos. Mas é por buscar as situações trágicas nos mitos que os poetas provocam o terror e a piedade, porque é a estrutura do mito que garante os desenlaces na poesia trágica e épica, e não um *deus ex machina*, conforme sustentado no capítulo XV da *Poética*. Portanto, sentimentos como terror e piedade surgem da identificação entre a dor do espectador e a dor

300- Ibid., 1453 a, p. 454.

301- Ibid., 1453a, p. 212.

subjacente a um mito encenado e não de fórmulas com que o artista dota a tragédia. O fundamental é o artista buscar o trágico no mito. A *kátharsis* não ocorre em vista da riqueza de estratégias do poeta ou do artista em cena. As estratégias, como a música e a encenação, atuam apenas como seus intensificadores.

Mas se o mito encenado é suficiente para provocar a identificação do espectador trágico com a dor universal que está no palco, não seria absurdo pensar que a *kátharsis* independe da música. Aristóteles defende a superioridade da tragédia em relação às demais artes, mesmo em relação à epopéia, por ela ter todos os elementos da epopéia e, além disso, ter a música e o espetáculo cênico que acrescentam intensidade e prazeres a seus efeitos³⁰². Ele atribui à tragédia a capacidade de atingir com maior poder o efeito específico de toda arte³⁰³, por nela estar envolvido um conjunto de meios necessários para se suscitar o terror e a piedade e assim purificar tais emoções. Entre tais meios estão a música e a atividade dos atores. No efeito trágico que ocorre por meio da tragédia, o coro, em Aristóteles, não possui a mesma relevância que em Nietzsche; ele é um dos elementos que atuam a contribuir para o efeito catártico da tragédia, mas não o primordial.

Ele julga que o coro musical, por não ser o único e principal elemento da arte trágica suscitador e purificador de emoções, tem a mesma importância que os atores. Ele deve ser parte constitutiva do todo e da encenação, “deve ser considerado como um dos atores” – como fazia, de seu ponto de vista, Sófocles, mas não Eurípedes³⁰⁴. E, ao atribuir à tragédia o poder de suscitar e purificar emoções, Aristóteles não desconsidera o papel da retórica. Em seu entendimento, ser arrebatado por emoções é também efeito do pensamento produzido através da palavra³⁰⁵.

A parte musical, por sua vez, faz parte da tragédia, no que Aristóteles denomina melopéia e, ainda que seja o “principal ornamento”³⁰⁶, está incluída como um dos elementos (juntamente com a retórica e a atuação dos atores) a contribuir para o efeito da tragédia. Tal diferença fundamental entre Nietzsche e Aristóteles na compreensão do elemento musical não é uma questão de ênfase, porque, ao reconhecer na música a condição, para a tragédia, de acesso para algo que está para além do imediato, como a dor que há por trás de toda existência, acesso para

302- Ibid., 1462a, p. 228.

303- Ibid., 1462b, p. 229.

304- Ibid., 1456a, p. 218.

305- Ibid., 1456b, p. 218.

306- Ibid., 1450b, p. 207.

além da realidade fenomênica, Nietzsche demarca um terreno em que tragédia e imitação são inconciliáveis.

O problema para Nietzsche é a interpretação da tragédia em vista dos meios empregados pelo artista. Na *Poética*, Aristóteles chega a se referir à situação trágica, por excelência, em vista das situações que “os argumentistas devem procurar”³⁰⁷. Mas o que Nietzsche reconhece como “alma da tragédia” não é passível de planejamento e controle por parte do artista e não se trata de imitação, e o que o apolíneo representa para o dionisíaco musical é uma imagem paralela transfigurada e não imitada – é visualização do que sem o apolíneo seria inimaginável –, é obra de ímpetos artísticos da natureza presentes no artista. O efeito trágico é efeito da natureza, de seus ímpetos presentes no artista. Para Nietzsche, há uma ampla correlação “entre processo criativo, o produto artístico e seu efeito; entre autor, obra e audiência” e “as próprias expressões ‘dionisíaco’ e ‘apolíneo’ são tão aplicáveis à atividade do espectador quanto à do artista”³⁰⁸.

Não se trata mais da dor originária imitada, mas transfigurada, o que, sem o apolíneo, continuaria a ser arrebatamento místico e não artístico. Tanto que, para Nietzsche, o mito e a poesia anteriores à tragédia já continham um grau de verdade dionisíaca; ocorre é que, na música, tal verdade se dá de forma pura, sem representação, sem mediação, sem imitação; ela arrebatava e eleva o homem do nível da compreensão do real fenomênico para o nível do êxtase; tal arrebatamento só é possível pelo dionisíaco musical que acompanha a tragédia. É isso que, na perspectiva nietzscheana, eleva a tragédia e a retira da condição de mero meio para o ensinamento teórico, educativo, moral, político. Ela está para além da realidade fenomênica. Ela é atividade metafísica, porque diz de uma conexão que a aparência não estabelece.

O problema é que, em Aristóteles, o elemento musical configura um elemento a mais que atua para o efeito catártico, devido às sensações que pode provocar, ou, ainda, ao efeito moral ou prático próprio a cada estilo musical; isso, na perspectiva de Nietzsche significaria compreender o nascimento da tragédia como uma evolução somente das condições artísticas produzidas, planejadas, controladas em que a introdução do elemento musical resultaria tão-somente do reconhecimento da sua capacidade de intensificar as emoções. Mas o dionisíaco musical para Nietzsche não é algo planejado pelo artista e nem decorre de uma mera decisão dele.

307- Ibid., 1452b, p. 211.

308- M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 233 (grifos no original).

Por mais que Nietzsche reconheça o “caráter elevado” do conteúdo do mito trágico, tal como Aristóteles, porque acredita que ele afeta o homem já nas epopéias, ele não defende, contudo, que a tragédia tenha aditado ao mito apenas a encenação, sem haver representado um acréscimo quantitativo e qualitativo na história da arte grega. O artista trágico, na compreensão de Nietzsche, é, então, movido por uma força que o faz criar seres, o faz criar as figuras trágicas: “o próprio artista trágico (...), qual uma exuberante divindade da *individuatō*, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como ‘imitação da natureza’”³⁰⁹.

Assim como Apolo, o homem trágico, como que inspirado por este deus, enquanto espectador ou enquanto artista, é movido por um ímpeto criativo e por isso o resultado de sua criação não é imitação de uma realidade existente ou desejada, e sim uma outra realidade artística, pura criação de uma realidade desejada em resposta à realidade tal como se mostra sem a arte³¹⁰.

O contato do espectador e do artista com as figuras da tragédia se dá sob o efeito de ímpetos criativos, os mesmos que movem a toda a natureza. No efeito da arte não se pode esperar encontrar, portanto, a retratação do cotidiano ou uma idealização dele. A encenação do mito não visa à imitação do dia-a-dia grego. Se há nela um caráter representativo este tem a ver com a configuração artística de algo metafísico, não o imitando, mas criando a partir dele: a visão, a audição, a compreensão e o vislumbre do significado da existência na tragédia. O espectador vê, ouve e se sente inebriado pelo efeito apolíneo e pelo efeito dionisiaco da música e do mito na tragédia; portanto, ele é atingido por um fenômeno estético totalmente relacionado com poderes estéticos da natureza e não pela intenção do artista. Com efeito, por mais que o *pathos* da tragédia tenha afinidade com a idéia de *kátharsis* aristotélica, a identificação dos elementos desta proximidade merece cuidadosa atenção porque, para Nietzsche, não é em vista da imitação da ação de caráter elevado que ocorre uma relação de identificação entre espectador trágico e o herói da tragédia.

Entretanto, Nietzsche admite que, quando os poderes artísticos da natureza – apesar de emergirem independentemente da mediação humana –, se manifestam no artista trágico, este se torna um imitador.

309- GT, 22, p. 141; p. 131 da trad. bras.

310- Johann Gerg Hamann (1730-1788), ainda que em tom místico e religioso mais do que teórico, já defendia que a poesia é expressão sagrada e paralela à religião e ao mito por ser o arrebatamento do gênio pelo divino. Cf. Marvin CARLSON, *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, p. 166.

“Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisiaco, ou enfim – como exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisiaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário à parte dos coros entusiastas, e como então o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com fundo mais íntimo do mundo em *uma imagem similitforme de sonho*”³¹¹.

Trata-se de entender, contudo, o que o artista imita. M. S. Silk e J. P. Stern, em *Nietzsche on tragedy*, sustentam, acertadamente, a nosso ver, que

“os termos precisos das objeções [de Nietzsche] à *kátharsis* variam, mas há um motivo fundamental de descontentamento: a noção é insuficiente para fazer justiça à força intensificadora da vida que a tragédia possui – um ponto em que o último Nietzsche está mais ou menos de acordo com o autor de *O nascimento da tragédia*. Sua alternativa à *práxis* é a palavra *pathos*, emprestada [loan-word] do grego”³¹².

Em uma enfática nota a *O caso Wagner*, um de seus últimos escritos, Nietzsche retoma este problema e contesta abertamente Aristóteles – quando lembra que “tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem *agentes [dróntas]*”³¹³ – ainda que mirando opositores mais próximos. Assim, diz ele,

“foi uma verdadeira desgraça, para a estética, que sempre se tenha traduzido a palavra ‘drama’ por ‘ação’ [*Handlung*]. Não é apenas Wagner quem erra nesse ponto; todo o mundo está em erro; mesmo os filólogos, que deveriam saber mais acerca disso. O drama antigo visava cenas de grande *pathos* [grosse *Pathosszenen*] – excluía precisamente a ação (deslocava-a para *antes* do começo ou *atrás* da cena). A palavra ‘drama’ é de origem dórica: e conforme o uso dos dóricos significava ‘evento’, ‘história’, ambas no sentido hierático. O mais antigo drama representava a lenda do lugar, a ‘história sagrada’ em que se baseava a fundação do culto (– não um fazer [thun], portanto, mas um suceder: *drän*, em dórico, não significa absolutamente ‘fazer’)”³¹⁴.

311- GT, 2, p. 30-1; p. 32 da trad. bras..

312- M. S. SILK & J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 226. Cf. ainda a p. 230, notadamente no que concerne às implicações da avaliação da superioridade da música sobre o enredo e o mito para a compreensão da relação do efeito trágico.

313- ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a27, p. 203.

314- WA, § 9, nota, p. 32; p. 27 da trad. bras..

Pierre Aubenque nota, na conclusão de sua obra *A prudência em Aristóteles*, o quanto o conceito de *phronesis* em Aristóteles, tal como aparece no livro VI da *Ética a Nicômaco*, é tributário das idéias de limite, equilíbrio e moderação – e, diz ele, “todos esses temas, que pertencem às velhas camadas da sabedoria popular grega, encontram sua expressão mais acabada na tragédia”³¹⁵. Quando Nietzsche reabilita a ambigüidade trágica, contra as idéias de Platão em *A República*, ele não acompanha Aristóteles, não designa a *praxis* como seu domínio próprio, mas sim a estrutura da metafísica do artista. Como nota Jacques Taminiaux,

“em uma tal metafísica, uma certa *theoria*, a contemplação de uma certa *Schauen* é essencial, e longe de estar focada sobre a *praxis*, se liga ao Ser dos seres, isto é, à natureza em sua totalidade, cuja essência é vontade, e à relação entre natureza em si e natureza como fenômeno (...). O antigo espectador do teatro grego, para Nietzsche, de modo algum é um cidadão convocado a julgar as ambigüidades da *praxis* (...). Ele é um ‘homem dionísíaco’, chamado, como ele diz na seção 7 [de GT], a ‘lançar um verdadeiro olhar no fundo da essência das coisas’, ou na seção 9, ‘lançar seu olhar no aterrorizante abismo da natureza’. (...) O coro é celebrado porque ele percebe uma ambigüidade ontológica fundamental, porque consegue ver no abismo do Ser que criação e destruição, ordem e caos são uma mesma coisa. Disto resulta que tudo o que na linguagem do coro é nomeado medida é revestido de silêncio por Nietzsche”³¹⁶.

Na cultura grega, Nietzsche percebeu o artista como um mediador entre a natureza e cultura, por ele ser arrebatado por forças da natureza e tal arrebatamento resultar em arte trágica. Por isso, o poeta trágico tem preponderância sobre todos os demais artistas, por acessar ambos os estados artísticos, por alcançar um alto grau de externalização artísticas de ímpetos opostos. A riqueza assinalada por Nietzsche, na maneira como o artista helênico se relacionava com seus “arquétipos”, ou segundo a expressão aristotélica, com “a imitação da natureza”, se realiza no momento em que, no poeta trágico, ocorreu a reconciliação de ambos os impulsos: nele estiveram imersas a força da natureza apolínea e força dionísíaca. Não obstante, ele não imita uma realidade imediatamente perceptível sem a intervenção da arte, mas exaure em si forças contraditórias que são totalmente natureza e nele encontram-se confluídas. Assim, o artista trágico torna-se um meio da natureza e se sua arte é imitação, ela imita o movimento da natureza gerador de todo princípio

315- Pierre AUBENQUE, *A prudência em Aristóteles*, p. 257.

316- Jacques TAMINIAUX, *The thracian maid and the professional thinker*, p. 117-8.

de individuação do cosmo, de toda existência.

Por meio da tragédia, tal movimento manifesta-se na cultura grega enquanto fenômeno artístico e não somente como forças contraditórias e restritas ao fenômeno místico religioso, ora a festas dionisíacas, ora na arte dórica. Assim, a magnitude da relevância da tragédia da cultura grega, na análise de Nietzsche, decorre da compreensão dela como o momento da superação daquilo que, em outros povos e mesmo nos antigos gregos, encontrava-se em oposição – “Essa reconciliação é o momento mais importante da história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento”³¹⁷.

Aristóteles não reconheceu, na avaliação de Nietzsche, as revoluções causadas pelo ingresso e pela conciliação artística do dionisíaco na cultura grega. Assim, identificar a grandeza da tragédia no seu distanciamento do satírico demarca um outro ponto de oposição entre a interpretação da tragédia por Aristóteles e Nietzsche. Se Aristóteles reconheceu que a tragédia nasceu de um princípio improvisado dos solistas do ditirambo, defendeu, contudo, que sua grandeza, seu alto estilo, foi alcançado tardiamente: “[só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é], do [elemento] satírico”³¹⁸. E, ao considerar a evolução da tragédia, o afastamento do ditirambo, Aristóteles ainda considerou favorável o acréscimo ao número de atores trazido por Ésquilo e ainda mais por Sófocles, (não mais dois, mas três atores), e ainda mais o acréscimo da cenografia³¹⁹.

Por Aristóteles não reconhecer a centralidade do coro, “originalmente o elemento mais importante da tragédia”³²⁰, Nietzsche faz uma crítica bastante pontual à sua interpretação da tragédia no décimo quarto capítulo de *O nascimento da tragédia*. Em Sófocles Nietzsche assinala uma certa alteração no papel do coro, uma restrição em sua atuação e, ao contrário de Aristóteles, vê nisto um problema, porque afinal o coro deixa de conter a “porção principal do efeito” e passa a ficar mais coordenado com os atores. Já Aristóteles considera benéfico um momento em que, nas palavras de Nietzsche, o “corpo dionisíaco” da tragédia começa a perder força. A referência a Aristóteles, nesse momento, é direta e contestadora, já que Nietzsche percebe nele a aprovação da concepção de coro inaugurada por Sófocles, algo reprovável por desencadear na tragédia o

317- GT, 2, p. 32; p. 34 da trad. bras..

318- ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a9-23, p. 204.

319- *Ibid.*, 1449a, 15-19, p. 204.

320- Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, p. 26.

“primeiro passo para o *aniquilamento*”³²¹.

Para Nietzsche, quanto mais a tragédia deixa de ter no coro o elemento principal, mais ela perde sua essência e seu poder artístico. O problema é que assim ela começa a ganhar relevância, em vista dos meios estratégicos que a ela são agregados. E como nem sequer o mito permanece na tragédia quando a música perde sua centralidade, o elemento dionisíaco do mito também não resiste à perda de relevância da música. Mito e música não são, aos olhos de Nietzsche, simplesmente dois elementos que compõem a tragédia, e que podem permanecer nela de forma independente, como notamos em Aristóteles. Eles estão plenamente integrados um ao outro pelo dionisíaco que os constitui, pelo que significam na encenação da tragédia: a dor e o prazer da origem de tudo o que existe transfigurados em arte. O elemento artístico da tragédia se perde porque a transfiguração apolínea que é, para Nietzsche, o mito encenado, não tem mais o que transfigurar quando o elemento dionisíaco se esvai.

Equilíbrio entre ímpetos vigorosos e opostos, disto resulta a tragédia. É assim que Nietzsche explica o fato de o homem grego dionisíaco se diferenciar dos bárbaros dionisíacos: em vista da marcante presença da figura de Apolo em sua cultura. A existência de festas dionisíacas no mundo antigo, aos olhos dos gregos apolíneos, eram acontecimentos que consistiam “numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções”³²². O forte aspecto apolíneo da cultura grega é uma proteção “contra as excitações febris dessas orgias”. É por isso que a reconciliação na tragédia entre o apolíneo e o dionisíaco constitui “o momento mais importante do culto grego”. Por isso, ainda, este acontecimento causou revoluções – não houve coisa alguma, segundo Nietzsche, que servisse de ponte entre o apolíneo e o dionisíaco, mas houve um pacto de paz, uma possibilidade de equilíbrio, que instaura a determinação de um limite para cada força.

Assim, se a tragédia ganha relevância ao perder sua fonte originária, ao cessarem todos os elos com o satírico dionisíaco, “elocução grotesca” como defende Aristóteles, ela perde justamente o seu significado como elemento fundamental à relevância conferida por Nietzsche para a cultura grega. O povo grego perde sua conquistada superioridade artística, exatamente no momento em que atingiu um grau de envolvimento com potências, naturalmente já manifestas na cultura, mas que, conciliadas na arte, foram suficientes para criação de um estilo artístico como o

321- GT, 14, p. 95; p. 90 da trad. bras..

322- GT, 2, p. 32; p. 33 da trad. bras..

trágico. Traduz a grandeza dos gregos, em Nietzsche, o postar-se ante o espanto e o medo do dionisíaco sem o recurso à dissimulação, à correção moral ou teórica, antes mais a uma resposta artística – a arte trágica.

No vigésimo primeiro capítulo de *O nascimento da tragédia*, temos uma posição definida de Nietzsche com relação à compreensão da *kátharsis* como cura:

“Mas se perguntarmos qual foi o remédio que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas, em que pese a extraordinária força de seus impulsos dionisíacos e políticos, não se exaurirem nem em um cismar extático, nem em uma consumidora ambição de poder e glória universais, porém alcançar aquela esplêndida mescla, como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação, precisaremos lembrar-nos da enorme força da *tragédia* a excitar, purificar e descarregar a vida do povo, cujo valor supremo pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e mais fáticas do povo”³²³.

A tragédia foi, então, a reunião de “potências curativas profiláticas”, mediadora e potencializadora de qualidades já existentes, medicamento artístico para o povo a partir do que nele já existia como oposição, mas que nela se conciliou. A cura na tragédia significa, então, o efeito da natureza na cultura, antes de ser efeito da arte no espectador. Ela é cura porque reuniu o que poderia continuar em oposição: “forças de seus impulsos dionisíacos e políticos”. Foi assim a “esplêndida mescla”, e nisso reside sua cura. Ela foi produzida em gênios artísticos helênicos, de forma que o artista também é efeito de tal cura e não o promovedor de cura. Assim, não é o espectador que se cura de algo pernicioso que possa ter em si mesmo, mas é a *vida do povo* que ao criar a tragédia concilia impulsos opostos e não cede ao risco de permanecer com um ou outro impulso extremo da natureza.

A tragédia tem por efeito a cura para a cultura que a criou. A cura que a tragédia representa para a vida helênica é uma cura com elementos estritamente artístico-metafísicos; é a manifestação artística da natureza tomando forma no palco grego. Ela é, por isso, a arte que mostra o quanto cultura e natureza entre os gregos eram indissociáveis. O artista não é um produto de uma sociedade evoluída e enriquecida de elementos culturais, de descobertas de estratégias e meios artísticos; não é produto cultural adquirido ou planejado e fabricado. Ele é a

323- GT, 21, p. 134; p. 124 da trad. bras..

pura reunião de forças da natureza, ímpetos dionisíacos e apolíneos que, através dele, se transfiguram e ganham no palco a forma de espetáculo trágico.

É neste contexto que Nietzsche faz referência direta em *O nascimento da tragédia* à idéia de *kátharsis* e o termo usado para se referir a ela é antes de tudo descarga (*Entladung*)³²⁴. No êxtase dionisíaco musical da tragédia, ocorre a descarga da Vontade e, por isso, ele provoca no espectador a sensação inebriante de fazer parte do Uno originário. Assim, o efeito trágico refere-se, sobretudo, a um elemento da natureza descarregado na cultura: a Vontade na arte. A descarga não diz respeito à descarga de afetos do espectador. Mesmo porque, na perspectiva nietzscheana, a tragédia incentiva uma mudança na posição de todos os envolvidos com ela – não mais a sensação de cada um enquanto indivíduo singular, mas a sensação de participação do fundamento de toda existência, ainda que ele seja dor. Trata-se de transportar-se para fora de si mesmo e não de descarga de sentimentos ou purificação da alma pela imitação de um caráter universal da realidade. O medo e a piedade que o drama desperta no público aristotélico são muito mais modestos que a excitação, a purificação e a descarga de toda a vida de um povo que encontramos na interpretação nietzscheana da tragédia.

Os poderes de salvação e cura atribuídos por Nietzsche à tragédia devem-se ao fato de ela ser a única capaz de “transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”. E para Nietzsche é o coro satírico do ditirambo “o ato salvador da arte grega”³²⁵, o momento em que a arte assume para si mais um impulso que se manifestava até então no culto a Dioniso. A tragédia, como dissemos acima, é a intensificação da transfiguração do horrível, o que não se respalda em Aristóteles, para quem o monstruoso não deve fazer parte do espetáculo³²⁶. E em outro momento, quando Nietzsche caracteriza esta arte como “meio de proteção e remédio”³²⁷ e recorre à noção de *cura*, novamente se refere ao que a arte significava para o povo grego, após a força que a ciência adquiriu e fez

324- Emani Chaves, no artigo “Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte”, comenta o distanciamento de Nietzsche da interpretação de Lessing para o termo *Kátharsis* enquanto purificação. Rohde, ao defender Nietzsche das críticas de Willamowitz, cita o uso feito por Bernays do termo *kátharsis* traduzindo-o por *Entladung* (descarga) e não *Reinigung* (purificação). Segundo Rohde é desta compreensão de *kátharsis* que Nietzsche se aproxima e não da versão fomecida por Lessing. Em um fragmento de 1875 (5 [147], Frühling-Sommer, KSA 8, p. 79), Nietzsche afirma o seguinte: “A necessidade da descarga, da *kátharsis*, [é] uma lei fundamental da essência grega. (...) A *tragédia* para esclarecer isto?”.

325- GT, 7, p. 57, p. 56 da trad. bras..

326- ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b 12.

327- GT, 15, p. 101; p. 95 da trad. bras..

naufragar o otimismo socrático. Nesta circunstância, novamente a arte é chamada para que o *conhecimento trágico* seja suportado. A arte grega, na interpretação de Nietzsche, irrompe sempre das condições do povo como cura das polarizações, porque somente ela consegue reunir e conciliar enquanto criação forças que antes delas não estão conciliadas equilibradamente.

Deste modo, *cura*, em Nietzsche, diz respeito à potencialização de poderes artísticos que ao elevarem o grau de revelação do trágico mítico, por meio do coro na tragédia, eleva também as condições artísticas para que tamanha revelação seja suportada: a transfiguração da dor e não a sua consumação. De forma que, para Nietzsche, o viés de salvação e cura da tragédia dizem respeito ao que as forças divinas da natureza representaram ao serem conciliadas artisticamente, e o que isto significou para o povo que alcançou tal união, algo que em nada se identifica com a idéia de purgação de sentimentos dos espectadores. Transfiguração da dor em prazer, significa, antes de tudo, a retirada do grego do enredamento dionisiaco musical e proporcionar a volta à sua individuação ainda no âmbito artístico.

O espectador retoma confiante no princípio de individuação pela mesma arte que o retirou esta confiança. Mas a importância da tragédia não se traduz simplesmente no revigoramento da confiança em uma potência que se faz importante para a sociedade, como se fosse válida pelo que oferece ao mundo extra-artístico, por sua consequência. Sua relevância é artística, porque mantém tal revigoramento como transfiguração artística. Se isso se perde, a cura conquistada pelo povo grego definha e, por isso, a morte da tragédia é definhamento do povo grego, porque ele permite que seja desfeito o alto cume em que havia se colocado.

Em *O nascimento da tragédia*, o problema de Aristóteles é ter deixado para a posteridade uma idéia de tragédia em que o papel fundamental do coro satírico, deste elo que Nietzsche assinala entre natureza e cultura, não foi preservado. Aristóteles o teria desprezado. A contribuição da música é relevante para Aristóteles, em vista do que ela promove, porque tem a dupla função de educar e divertir ao atuar “como relaxante de nossas tensões”, aliviando-as. Isto se deve às distintas formas de música - “melodias de efeito moral, de efeitos práticos e inspiradoras de entusiasmo”³²⁸ - e, em vista de tais distinções, as harmonias devem ser empregadas de acordo com a finalidade de cada uma; deve-se recorrer “às de efeito moral para fins educativos” e às de efeitos práticos e inspiradores de entusiasmo para fins de divertimento.

328- ARISTÓTELES, *Políticos*, VIII, 1341b33ss.

Já às “melodias catárticas” deve-se recorrer em vista do sentimento de prazer saudável que proporcionam aos homens. Para Nietzsche, isto equivale a tratar a música como uma estratégia que se aplica em função do que se espera para cada circunstância planejada; a música importa como instrumento. Mas Aristóteles assinala, ainda, como explicação para o efeito da música, que há uma predisposição própria a cada indivíduo para ser afetado por ela, com grau de intensidade maior ou menor. A sensação de temor, de piedade, e o entusiasmo experimentado durante a audição da música, são também manifestações de tal predisposição. Cada um pode “passar por uma catarse e ter uma sensação agradável de alívio”³²⁹ na proporção em que cada indivíduo é suscetível a tais emoções.

Além de defender a eficácia da música na educação, no divertimento ou no prazer intelectual e a sua participação na natureza dos três³³⁰, como fez Aristóteles, a contribuição dada pela música para o efeito catártico, em nada se assemelha ao pathos dionisíaco musical da tragédia em Nietzsche, também em vista de Aristóteles reconhecer a influência da música no caráter da alma. Ele defende que vários, entre os gêneros musicais, são capazes de afetar o homem, em especial as músicas que enchem a alma de entusiasmo – “uma emoção da parte ética da alma”. É por isso que, no decorrer das imitações, “todos são levados a um estado emocional equivalente à realidade” independentemente do ritmo e da melodia.

“Os ritmos e as melodias contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos ontogênicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza dessas qualidades (a evidência disso está nos próprios fatos, pois quando ouvimos tais representações, nossa alma sofre mudanças); a tendência a sofrer e deleitar-se com representações da realidade é estreitamente relacionada com o sentimento diante dos próprios fatos (se um homem se deleita, por exemplo, na contemplação da estátua de alguém por nada mais que sua beleza, a visão real da pessoa cuja estátua ele contemplou, deve ser-lhe igualmente agradável)”³³¹.

O poder da música em Aristóteles se manifesta na sua atuação no caráter da alma. Em vista da identificação de alguma parte da alma com a música, as emoções são despertadas, de modo equivalente às emoções despertadas pela própria realidade. A música também imita o existente – a alma humana. Isso porque o sentimento que se pode ter diante da representação

329- Ibid., 1342a18.

330- Ibid., 1339b12.

331- Ibid., 1340a.

deve ser equivalente ao sentimento que se tem diante da realidade. Contendo “imitações de afecções do caráter”, a música tem em suas variações como que a imitação das alterações existentes na alma. E o fato de cada pessoa ser afetada de maneira diferente da outra se justifica pelas diferenças existentes na própria natureza da melodia. Assim, a música mobiliza a alma humana tendo inclusive “o poder de produzir um certo efeito moral na alma”³³².

Entretanto, consoante a perspectiva nietzscheana, sequer a justificação artística da existência pode ser compreendida como algo antecipadamente previsto e calculado pelo artista trágico, porque a sensação de prazer que a tragédia proporciona ao espectador trágico deve-se a algo possível, graças a uma sensação comparada à de uma embriaguez promovida pelo musical dionisíaco e não por meios planejados e controlados pelo artista, pela música por ele escolhida. Ao adotar as categorias dionisíaco e apolíneo, Nietzsche se mantém distante da compreensão de que o valor da arte se deve à sua capacidade de afetar uma parte da alma. Portanto, o fato de o espectador grego ser tomado pelo *pathos* da tragédia, ser arrebatado pelo poder do coro trágico, não significa, para a perspectiva nietzscheana, nenhuma atribuição de poder imitativo à música ou de intervenção no caráter da alma.

Assim, a cura que o apolíneo proporciona é diferente do sentido de cura atribuído à interpretação da *kátharsis* em Aristóteles, porque não é uma cura efetivada na alma; é, sim, um efeito estético para a cultura grega: transfiguração da dor, enquanto realidade fundamental em bela e compreensível aparência em cena, e não o esgotamento da dor de cada espectador por sua representação na cena trágica e pelo quanto é imitada com os mais ricos recursos.

Por não reconhecer o dionisíaco da tragédia como relevante e insubstituível, Aristóteles não pode perceber que música e mito na tragédia não se separam, que mito é a visualização do que na música não se pode visualizar, imitar. Do mesmo modo, não poderia atentar para o fato de que quando a tragédia perde seu elo originário, perde o ímpeto dionisíaco, ela se transforma em elemento instrumental :- a tragédia em função de seu efeito para o homem e não a tragédia como efeito artístico da natureza na cultura.

Para Nietzsche, sempre que se retiram ou se deixam de considerar os efeitos artísticos, quando ocorre a exclusão dos poderes artísticos da natureza, a avaliação e o reconhecimento da singularidade e da magnitude da tragédia ficam restritos unicamente ao que ela provoca em cada

332- Ibid., 1340b.

espectador e à sua função na sociedade. É neste contexto que encontramos em *O nascimento da tragédia* o alvo preciso da crítica nietzscheana, na falta de apreço em Aristóteles pelo papel do coro ditirâmico. Em vista disso, Nietzsche retrocede à Aristóteles a origem das interpretações instrumentais da tragédia ao sustentar que nunca, “desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte”³³³.

Atribuir valor à tragédia por seu poder de arrebatador o espectador para além do mundo visível da cena, para além da realidade fenomênica não é, para Nietzsche, atribuir a ela funções extra-artísticas, funções curativas ao homem. A primeira obra de Nietzsche já o coloca distante dos intérpretes que reconhecem na *kátharsis* um termo moral – como ocorreu desde o primeiro grande teórico do drama na Alemanha, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), ao defender o efeito moral da tragédia em vista da leitura de Aristóteles, para quem o poema suscita a piedade do homem³³⁴. O reconhecimento do poder da arte para arrebatador o espectador e provocar alterações em suas emoções não significa, em Nietzsche, identificar nela funções sociais, políticas ou morais, como se, por seu poder catártico, ela afirmasse sua importância ao oferecer, ensinar, corrigir ou reforçar metas educacionais, morais ou políticos.

A interpretação da tragédia, em vista do não-reconhecimento, por parte de Aristóteles, do que significava a origem da tragédia do coro ditirâmico, retirou dela sua proeminência enquanto arte atada a ímpetus da natureza que ganharam na cultura grega manifestação artística. Assim, a utilidade pode definir a discussão da arte e a atenção dada a ela³³⁵. A consideração da tragédia passou a ser reduzida à tentativa de resolver sua relevante utilidade: ou a compaixão e o medo são vistos como sentimentos que devem ser impelidos “por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora”, ou, por outro lado, o espectador deve se exaltar e se entusiasmar “com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo”³³⁶. Isto significa para Nietzsche que nada se aprendeu sobre a tragédia como uma arte

333- GT, 22, p. 142; p. 132 da trad. bras.

334- Cf. Carlson MARVIN, *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, p. 166.

335- Talvez por responsabilizar Aristóteles por toda preocupação em encontrar utilidade na tragédia, Nietzsche esteja entre aqueles que o interpretaram de modo equivocado. Segundo Kenneth Mcleish é “fundamentalmente não grego atribuir qualquer impulso específico didático ou terapêutico à criação artística em geral, ou a algum artista em particular. A *Poética* pode falar da *catarse* de emoções, mas este é o (possível) efeito da tragédia e não seu propósito intrínseco”. Cf. K. MECLEISH, *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*, p. 12-13.

336- GT, 22, p. 142; p. 132 da trad. bras.

suprema.

Isso é o que Nietzsche avista nos estetas modernos: uma incansável caracterização do trágico pela “luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada pela tragédia”³³⁷. Nesse momento se configura claramente a sua oposição à interpretação de *kátharsis* como termo moral, como purificação, tal como teria ocorrido desde o período neo-clássico por críticos de arte como Corneille, Racine e Lessing³³⁸.

Encontra-se em *O nascimento da tragédia* uma objeção à compreensão que os estetas do tempo de Nietzsche tiveram da tragédia, ao nada informarem “acerca desse retorno à pátria primigênia, da aliança fraterna das duas deidades artísticas da tragédia, nem da excitação tanto apolínea quanto dionisiaca do ouvinte”³³⁹ – por isso, tais homens, impossibilitados de serem “esteticamente excitáveis”, “devam ser considerados talvez apenas como seres morais” na interpretação que fazem da arte trágica.

Conforme sustenta no capítulo 17, de *O nascimento da tragédia*, quando envolvido pela arte dionisiaca, o homem já não é mais o indivíduo de outrora. O espectador não pode ser, portanto, um crítico. Sob efeito da arte dionisiaca, apesar “do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como *uno vivente*, com cujo gozo procriador estamos fundidos”³⁴⁰. O espectador trágico é alguém arrebatado, totalmente imerso em emoções e percepções, possíveis somente por meio do mundo artístico criado na tragédia.

Se tal formulação, ao menos inicialmente, parece se aproximar da noção de *kátharsis* em Aristóteles, inscrita no capítulo 6, da *Poética* – qual seja, o poder da tragédia de colocar o espectador em contato com afetos paradoxais –, dela se afasta no que se refere ao efeito que, segundo Aristóteles, tal contato tem no espectador: purificar o terror e a piedade, na medida em que opera como uma descarga aliviadora de tais emoções. Na perspectiva de Nietzsche a tragédia entre os gregos não necessariamente purificava suas emoções. Do retorno do efeito dionisiaco o indivíduo não voltava purificado de emoções que outrora comportava em si; a salvação pela tragédia se afirma para além da cura de cada indivíduo enquanto espectador. O fato de ela ter sido possível ao povo helênico mostra que todo povo já estava a salvo e ela é consequência dessa

337- GT, 22, p. 142; p. 131 da trad. bras..

338- Marvin CARLSON, *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, p. 16.

339- GT, 22, p. 141-2; p. 131 da trad. bras..

340- GT, 17, p. 109; p. 102-3 da trad. bras..

salvação. A insistência na compreensão da tragédia por suas utilidades traduz a fraqueza de um povo – o espectador trágico tomar-se-ia, então, incapaz de reconhecer o caráter metafísico da arte; pensaria nela em função do que ela oferece a seu mundo fenomênico.

Com efeito, o olhar sobre a tragédia, marcado pela compreensão de *kátharsis* como termo moral é, acima de tudo, uma ocasião singular para Nietzsche avaliar o tipo de cultura que adere à tal interpretação. A distinção da valoração da tragédia por seus atributos estéticos, enquanto ímpetos da natureza manifestas no homem, da compreensão dos seus efeitos morais, é estabelecida por Nietzsche, no capítulo 22, de *O nascimento da tragédia*, na contraposição entre a capacidade de um espectador trágico, o ouvinte estético, e dos críticos de arte da modernidade – os partidários da “tendência a empregar o teatro como uma instituição para a formação moral do povo que, no tempo de Schiller, foi tomada a sério”³⁴¹.

Aos olhos de Nietzsche, as pretensões morais ou doutas dos críticos que ocupam as salas de teatro para fazer avaliações revelam o quanto são espectadores “preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte”. E isso se deve ao fato de que, segundo ele, o olhar de sua época para a arte passou e se contaminou por um filtro da instrumentalidade. No lugar do feitiço poderoso que poderia extasiar um ouvinte autêntico, Nietzsche julga que seu tempo contou “com a excitação de forças religioso-morais e o chamado à *ordem moral* do mundo”; afinal, a própria interpretação da tragédia legada por Aristóteles a colocou à parte da sua relação com o dionisiaco. Ou, por outro lado, o dramaturgo expunha uma tendência da atualidade política ou social tão grandiosa, excitante ou luminosa que o ouvinte podia unicamente “esquecer sua exaustão crítica e entregar-se a afetos parecidos, como em momentos patrióticos ou guerreiros, ou perante a tribuna de oradores do Parlamento ou na condenação do crime ou do vício”³⁴².

O problema denunciado por Nietzsche diz respeito a uma compreensão limitada da arte, a ponto de torná-la “um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética ser utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e, ademais, miseravelmente despida de originalidade”³⁴³. Nietzsche entende, então, que estetas de sua época nada podem saber da atividade estética do ouvinte: enquanto ouvintes, também não são capazes

341- GT, 22, p. 144; p. 133 da trad. bras..

342- GT, 22, p. 143; p. 133 da trad. bras..

343- GT, 22, p. 144; p. 133 da trad. bras..

de atividade estética, porque seus sentidos são limitados à capacidade de buscar apenas explicações, o que restringe o vigor da tragédia; dela, só conseguem perceber lições para seu mundo moral ou sentimental.

Ao se colocar contra a instrumentalização da arte, Nietzsche não deixa de reconhecer que a arte é capaz de afetar outras dimensões da existência além da estética. Não obstante, ele aponta já em *O nascimento da tragédia* o problema de a arte passar a ser tratada somente em função do que ela oferece a outros domínios. Em vista disto, há um risco sempre presente de a própria criação ser sujeitada à funcionalidade – como Nietzsche julga ocorrer com Eurípedes, quando acrescentou o prólogo na tragédia, a fim de que ela fosse explicada. É neste contexto também que Nietzsche, no capítulo 7, de *O nascimento da tragédia*, faz referência Schlegel, discordando da identificação do coro da tragédia como “espectador ideal”, e concordando com Schiller, para quem o coro traduz o isolamento da tragédia em relação ao mundo real. Com efeito, diz Nietzsche, “Schiller tinha plena razão quando tratou o coro como o fator poético mais importante da tragédia: e Aristóteles não pode nos fazer errar com o seu emprego euripediano-superficial [*euripedeischflachen*] do coro”³⁴⁴.

Para Nietzsche, nem o espectador moderno, nem o público grego, podem ser comparados ao coro, porque o coro trágico, afinal, precisava reconhecer “existências vivas” nas figuras que estão no palco, ao passo que o “espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica”³⁴⁵. Nenhum espectador pode ser comparado ao coro. É por ser arte que a tragédia arrebatava o espectador e não por ser cópia de uma realidade ideal, ou indesejada, e por isto criticada pela via artística. Nietzsche insiste em afirmar que o que se vê no palco não deve ser comparado ao real, não deve ser compreendido como imitação da realidade fenomênica. Se assim fosse, seria o cotidiano ou, mais especificamente, a maneira como ele é apreendido pelo espectador, que condicionaria o envolvimento deste com a arte. Entretanto, a arte, para Nietzsche, está para além do cotidiano, está no que há de dionisíaco e apolíneo da natureza e da vida helênica e, portanto, no que não é imediatamente compreendido por meio da realidade fenomênica. Como tudo que é criação, ela faz parte do fundamento da existência.

É graças ao coro trágico que o efeito do canto dos rituais dionisíacos se estende à tragédia

344- NF, 9 [9], 1871, KSA 7, p. 274.

345- GT, 7, p. 52; p. 53 da trad. bras..

grega. Foi Schiller quem, na visão de Nietzsche, identificou a exata importância do coro da tragédia grega ao concebê-lo “como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar do mundo real e de salvaguardar para si o chão ideal e sua liberdade poética”. Este coro da tragédia primitiva não perambulava no mesmo espaço dos mortais. Havia toda uma “amação suspensa de um fingido *estado natural* (...) e nela fingidos *seres naturais*”. A adesão de Nietzsche a esta concepção de Schiller reforça sua postura contrária à idéia de arte como imitação de uma realidade, pois, conforme tal ponto de vista, a tragédia se libertou – desde a sua origem – da obrigação de efetuar uma “penosa retratação servil da realidade”³⁴⁶. A tragédia se aproxima de algo que para os helenos tinha a mesma realidade do mundo olímpico.

A transcendência alcançada pela tragédia, aos olhos de Nietzsche, está muito distante de uma imitação bem feita da realidade; deve-se muito mais ao que a tragédia faz sentir, em sua forma de arrebatador, no que ela revela e para onde ela transporta a sensação do espectador. O que é chamado de imitação é, para Nietzsche, configuração e transfiguração do que a música é incapaz de configurar porque é puramente metafísica.

Não se pode deixar de considerar que, para Nietzsche, o sátiro dionisíaco era um membro do coro e estava, portanto, inserido em um contexto religioso e “sob a sanção do mito e do culto”. Ele cantava a sabedoria dionisíaca e não algo que provinha de uma realidade em que o homem grego estava diretamente inserido. Da boca do sátiro não emanava uma verdade oriunda do cotidiano que precisava ser revelada por meio da arte. Por ter sátiros em sua constituição, o coro proporcionava ao homem grego civilizado a suspensão do “abismo entre o homem e o outro”, e então, a sociedade e o Estado “dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”³⁴⁷.

Não são aspectos da sociedade que estão no palco. Tal é o consolo metafísico que a tragédia oferece ao espectador: a compreensão de que diante de todas as “mudanças das aparências fenomenais”, a vida continua, contudo “poderosa e cheia de alegria”. É isto que simboliza a constituição do coro por sátiros, por “seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das

346- GT, 7, p. 54-5; p. 54 da trad. bras. (também os fragmentos acima). “O coro é o elemento ideal da tragédia: sem coro temos uma imitação naturalística da realidade. A tragédia do coro nasce na realidade transfigurada, isto é, em uma realidade em que os homens cantam e se movem ritmicamente. A tragédia sem coro nasce na realidade empírica onde os homens falam e caminham”. Friedrich NIETZSCHE, *Sulla storia della tragédia greca*, p. 50

347- GT, 7, p. 56; p. 55 da trad. bras..

vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos³⁴⁸. Assim, não é o artista trágico que, por meio de um discurso retórico, encontra no conteúdo do mito o meio para convencer o espectador da inevitabilidade da dor na existência e na música um elemento intensificador. A revelação trágica da existência sai da boca de homens disfarçados de sátiros. A embriaguez dionisiaca, e não a compreensão teórica, é condição de retorno à conciliação entre homem natureza.

Apenas tomando tais posições em consideração se compreende a razão de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, atribuir ao coro a proteção da tragédia contra o risco do enredamento no mundo cotidiano. Da mesma forma, apenas assim se justifica o posicionamento de Nietzsche contrário ao juízo de que o coro “deve representar o povo em face da região principesca da cena³⁴⁹”; idéia essa que decorreria da interpretação da afirmação de Aristóteles de que “o coro deve ser considerado como um dos atores³⁵⁰”.

O problema para Nietzsche é que disto poderia resultar, por exemplo, a interpretação de que o coro da tragédia grega seja um coro popular, em que os democratas representassem uma lei moral imutável, que pudesse ser critério de julgamento – e o comportamento excessivo e desregrado dos nobres pudesse ser censurado a partir da tragédia. Neste momento, Nietzsche se opõe novamente à interpretação dos estetas que identificaram no termo aristotélico “bom” a idéia de “nobre” associada à posição política e social³⁵¹.

À arte trágica, criada pelos gregos a partir do ditirambo dionisiaco, associou-se com tal equívoco a função de crítica político-social. Nietzsche insiste, no entanto, que nem o coro como “espectador ideal”, nem o coro como representação do povo estão presentes na formação originária da tragédia. Ao contrário, nas fontes desta arte ele defende a existência de elementos puramente religiosos e exclui a contraposição entre povo e nobreza, ou qualquer outra esfera sociopolítica³⁵².

348- GT, 7, p. 57; p. 55 da trad. bras..

349- GT, 7, p. 52; p. 52 da trad. bras..

350- ARISTÓTELES, *Poética*, 1456a: “O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não de Eurípedes”.

351- Conforme comenta Marvin Carlson, os críticos, que traduziram “bom” por “nobre” trouxeram a idéia de que a tragédia estava lidando com classe nobre, a classe dos príncipes. Com isso, além de converter Aristóteles “em legislador prescritivo, papel que o filósofo sempre evitou cuidadosamente, essa interpretação peca ainda por esquecer que, para ele, o caráter (*ethos*) é determinado, não pelo nascimento, mas pela escolha moral”, ou seja, toma-se bom pelas escolhas feitas e não pelo nascimento. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, p. 17-18.

352- Albin Lesky, em *A tragédia grega*, escreve sobre o fenômeno histórico que foi a tragédia na cultura grega, seguindo

Procurar na forma clássica do coro em Ésquilo e Sófocles o pressentimento de uma “representação constitucional do povo” é, então, uma blasfêmia. Segundo Nietzsche, as antigas constituições políticas não sabiam “na prática, sobre uma representação popular constitucional”, e tampouco poderiam tê-la “pressentido” na tragédia³⁵³. Em Nietzsche, a relevância da tragédia não se deve a seus eventuais efeitos para a sociedade. Neste sentido, Nietzsche não é um intérprete da tragédia que atribui a esta um alcance político. A magnitude da tragédia, enquanto criação do povo grego, não se assenta sobre o fato de ela ter ou não servido de palco para as discussões políticas da época.

Nietzsche tem, também, como problema, a compreensão da *kátharsis* como uma “descarga patológica” que, segundo ele, “os filósofos não sabem se devem computar entre os fenômenos médicos ou morais”. No entanto, o estupor com que se pode vivenciar na tragédia musical, o “cimo do patético”, pode ser “tão-só um jogo estético” e somente um *ouvinte estético* poderia ir além das “pretensões meio doutas” próprias do crítico – que, nas palavras de Nietzsche, é “esse ser pretensiosamente árido e incapaz de gozar”.

Enquanto “jogo estético” entre o emparelhamento do efeito da música e da encenação de um mito – do prazer no horrível e a dor da bela aparência pela percepção de seu caráter ilusório –, não é justificada a atribuição à tragédia de efeitos morais, educativos, políticos, ou de qualquer outra ordem que não a estética. Uma das vantagens percebidas por Nietzsche nos antigos em relação aos modernos é que, “entre eles, o mais alto grau do patético também fosse apenas um jogo estético”³⁵⁴. Um jogo entre o apolíneo e o dionisíaco, entre potências naturais e divinas que habitavam o Olimpo e o teatro grego. Os gregos jogavam com as maneiras opostas em que a

Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, na introdução ao *Heracles* de Eurípedes: “Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público”. Para Albin Lesky, essa definição faz justiça às contingências históricas e não silencia nada que seja essencial. “Talvez se pudesse ainda acrescentar que, no fundo, se trata de uma peça séria da lenda heróica, porém de maneira alguma fica excluído por sua essência, para uma tragédia ática, um final feliz, com a reconciliação das forças em luta e a salvação do indivíduo em perigo.” (Albin LESKY, *A tragédia grega*, p. 36-7).

353- GT, 7, p. 52-3; p. 52 da trad. bras.. Em *Sulla storia della tragédia greca*, p. 38-9, já no período de elaboração de *O nascimento da tragédia*, encontramos uma posição menos rígida de Nietzsche: “a tragédia sempre teve um caráter democrático, porque nasceu do povo” e “por um momento o teatro grego correu o risco de tornar-se teatro de corte, quando Pisístrato, por razões políticas, acertou a sua participação nas declamações populares de Téspis”. Nietzsche já assinala, não obstante, que “o estado de ânimo dos espectadores era solene: tratava-se de um culto. Originalmente todos participavam da representação. Insólita atmosfera festiva, sensações matutinas serenas e amplas. Sem vícios e sem princípios teóricos. Assembléia geral do povo que descobria no coro o próprio porta-voz e no herói o próprio ideal”.

354- GT, 22, p. 142; p. 132 da trad. bras..

existência se revelava e, nesse jogo, criaram a tragédia.

O que um ouvinte verdadeiramente estético é capaz de perceber na tragédia grega, segundo Nietzsche, é que todo o mundo de aparência criado pela força configuradora apolínea é, posteriormente, tragado pelo enorme impulso dionisíaco. Contudo, o que se pode pressentir por trás desse mundo apolíneo, em vista de sua destruição, é “uma suprema alegria primordial artística no seio do Uno-primordial”³⁵⁵. A sensação incontrolável, provocada pela tragédia, provém de uma aparente contradição: prazer ao avistar a dor como fundamento da existência. Se a encenação trágica é o próprio Dioniso no palco – ora heróico apolíneo e, portanto, confiante no brilho de sua individuação, ora dionisíaco, o herói dilacerado – o sentimento trágico não é, portanto, resultado de imitação do real, de sofrimentos do cotidiano, porque não há nada nele que interesse à tragédia. O engano de que o heróico é pura beleza, força, luminosidade e sabedoria é desfeito. Eis aí o prazer trágico.

Com efeito, a tragédia como imitação e descarga de afetos, devido à sua encenação, da imitação efetuada por atores, é algo que se contradiz com o nascimento da tragédia a partir do espírito da música, não passível de ser imitada. Mesmo na encenação do mito já não é mais a dor que está em cena sendo imitada; ela já se mostra transfigurada em imagens cuja contemplação é suportável e mesmo prazerosa. A cena trágica é esta transfiguração. O apolíneo transfigura o que no dionisíaco sozinho jamais assumiria uma forma, mesmo transfigurada; portanto, permaneceria puro arrebatamento místico sem criação artística, sem tragédia. Por ser criação luminosa e configuradora, mesmo o efeito apolíneo da encenação trágica não sustenta, então, a compreensão da tragédia como imitação.

O sentimento do “ouvinte verdadeiramente estético” não corresponde à sensação de “descarga de afetos efetuada através da tragédia, conforme na análise se pode entender em Aristóteles”³⁵⁶. E se o espectador trágico retorna da encenação da tragédia à sociedade em que está inserido e em que é valorizado enquanto único, confiante no princípio de individuação, isso não ocorre por ser função da tragédia fazer o espectador retornar ao mundo cotidiano, mas porque o ímpeto apolíneo está constantemente entre os gregos. Tal sensação não se deve a algum ensinamento acrescentado à tragédia por meio da encenação, dos atores, da música, enfim de estratégias, mas do fato de que, para Nietzsche, o ímpeto apolíneo da natureza é tão constitutivo

355- GT, 22, p. 141; p. 131 da trad. bras..

356- GT, 22, p. 142; p. 132 da trad. bras..

da tragédia quanto é Dioniso dilacerado. A música, os atores e a encenação são efeitos artísticos de ambas as forças.

O *pathos* próprio à tragédia grega distancia-se, então, do efeito de *kátharsis* no sentido conferido ao termo aristotélico: purgação ou descarga de afetos. Tal incompatibilidade se deve à inexistência da purgação na perspectiva de Nietzsche. Se a *kátharsis* for entendida como uma descarga aliviadora por meio do contato profundo com a sensação da compaixão e do medo – como se tais sensações, diante de uma situação em que pudessem ser veementemente externalizadas, fossem, então, totalmente liberadas, excretadas –, poder-se-ia, então, delimitar a diferença em relação ao efeito trágico em Nietzsche, talvez o exato oposto de limpeza e exaustão de sensações.

O efeito da tragédia, tal como compreendida na interpretação nietzscheana, não equivale a colocar o homem grego em contato com o horrível a ponto de levá-lo a descarregar as sensações de medo e compaixão pela dor, como se o contato com o horrível possibilitasse o seu esgotamento ou a sua supressão através de uma descarga purificadora. A tragédia foi a saúde daquele povo, a fortalecedora da cultura grega Antiga, à medida que intermediou e transfigurou a convivência com o mais íntimo e doloroso significado da existência pelo poder do mito e da música.

Se a tragédia grega, para Nietzsche, lança o espectador ao contato com algo que outras artes não chegam a alcançar – o sofrimento como fundamento da existência –, ele não defende que resulte de tal contato algo que precise ser purgado, expelido, purificado, porque reconhece que entre os gregos o horrível é componente indissociável da vida e é esta a vivência despertada e transfigurada pelo coro.

“É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais temo e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do que *æ*. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida”³⁵⁷.

O restabelecimento necessário posterior à experiência dionisíaca está, para a interpretação em questão, no véu da ilusão que há na experiência trágica. Isso, entretanto, não representa a

357- GT, 7, p. 56; p. 55 da trad. bras..

possibilidade de eliminação da dor por seu esgotamento no decorrer da durabilidade da experiência trágica na arte. Transbordamento e transfiguração da dor inerente à vida se contrapõem à idéia de purgação e marca a diferença fundamental entre Nietzsche e as interpretações dadas à *kátharsis*. Conferir à tragédia o poder de curar o povo que a criou, cura de uma cultura que poderia ter se encaminhado para a escolha de um ou outro ímpeto da natureza e não para a conciliação de ambos, retira qualquer risco de interpretá-la em vista de sua utilidade, porque sua utilidade não é resultado de um propósito, não ao menos de um propósito que o homem pensou. A tragédia é um propósito da natureza, aceito pelos gregos.

Capítulo 3: Estado e Cultura

3.1 “Apolo como deus formador de Estados”

“Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como do arco e lira”.

Heráclito (Diels, fragmento 51)

Quando Nietzsche atribui ao efeito apolíneo o restabelecimento da noção social e individual, retirada pelo êxtase musical dionisíaco no decorrer da encenação trágica, não se pode deixar de reconhecer que admite a intervenção do apolíneo em aspectos da vida política grega. Considera que, graças à tal intervenção, o espectador trágico recupera a confiança no princípio de individuação, indispensável para a produção artística, assim como para o envolvimento com o Estado e com todas as atividades da vida cotidiana.

A perseverança do poder de Apolo entre os gregos, mesmo após a entrada de Dioniso, garante que toda a criação cultural continue inspirada pelos sons da lira de Apolo, pela tranquilidade e cura que sua música favorece. Entretanto, esse deus não porta somente um instrumento musical. Além de deus da inspiração artística na arte propriamente dita, ele se impõe por portar arco e flecha. É assim que se manifesta no Estado grego, enquanto uma configuração dos poderes vigorosos próprios da natureza: a *configuração* de instintos de combate, instintos cruéis, sanguinários. Em Nietzsche, entender o atributo guerreiro de Apolo, a atuação do arco e da flecha apolínea entre os helenos, é compreender também a atuação desse deus na fundação do Estado.

Se *O nascimento da tragédia* contextualiza a arte trágica no interior da concepção helênica de mundo, em que a dor não se dissocia da origem da existência, em “O Estado grego” Nietzsche se volta para a análise do poder institucional estatal grego que também não se desvincula da dor por ser ímpeto para a guerra, a usurpação, o domínio, a exploração. Ao se deter na análise da relação dos gregos com a arte, Nietzsche também esteve interessado nas suas formas do agir político. E a permanência de elementos de barbárie no Estado grego não foi por ele repudiada. Pelo contrário,

Nietzsche afirma não ter identificado em toda a história “nenhum outro exemplo de um desencadeamento tão medonho do impulso político, de um sacrifício tão incondicional de todos os outros interesses a serviço deste instinto de Estado”³⁵⁸. O louvor incondicional à proeminência dos gregos na criação artística estende-se também à maneira como se envolveram com a vida política.

Diante da relação entre mito e Estado, estabelecida por Nietzsche no capítulo 23, de *O nascimento da tragédia*, a atuação das divindades gregas ultrapassa os limites do Olimpo e da arte grega. Em termos de relevância, o mito está para o Estado assim como está para a tragédia. Segundo Nietzsche, ele resguarda o ímpeto apolíneo, atua na interpretação helênica do mundo, na formação do homem, e é um fundamento para o Estado comparável à força de uma lei escrita:

“Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercibidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação da sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas”³⁵⁹.

Ademais, essa conexão do Estado com a religião e seu “crescimento a partir de representações míticas” em “O Estado grego” estão garantidos por Apolo, “o deus que consagra e purifica o Estado”³⁶⁰. Assim, a força plástica configuradora que, da dilaceração do Uno primordial, instaura forma em cada ser, é também o substrato de um Estado repleto de crueldades nas guerras que trava. Há um misto de horror e de beleza na origem e no fundamento do Estado e o reconhecimento disso pelos helenos é para Nietzsche mais um sinal de grandeza.

Na interpretação de Nietzsche, antes de Dioniso ingressar na vida grega, Apolo já estava lá, exercendo seu poder na religião, na arte, na política; por isso a maneira como o povo grego enfrentava os infortúnios da vida tinha o toque da inocência. Não era infreqüente a responsabilização dos deuses pelas desgraças ocorridas³⁶¹. Em Apolo, por exemplo, justifica-se a crueldade do grego em suas batalhas e a condescendência com que se encarava o derramamento de sangue, pois um de seus atributos na mitologia grega é o de protetor dos guerreiros. Assim,

358- “Der griechische Staat”, CV, p. 771; p. 53 da trad. bras..

359- GT, 23, p. 145; p. 135 da trad. bras.

360- “Der griechische Staat”, CV, p. 774; p. 57 da trad. bras.

361- Cf. HOMERO, *Odisseia*, Canto I.

cabe a ele intensificar a violência das guerras tanto quanto purificar os assassinos de crimes cruéis, submetendo-os à justiça dos tribunais. Sua influência na vida política das cidades gregas envolvia, inclusive, as decisões de expedições militares, deflagração e interrupção de guerras. Os dizeres de Apolo ao ser consultado no oráculo eram respeitados como lei³⁶².

Em vista da relação entre religião e Estado grego, a formação do Estado na cultura grega nos escritos iniciais de Nietzsche deve-se ao poder de configuração evidenciado na força apolínea. O efeito apolíneo direciona-se, dá forma aos instintos humanos, como os de domínio, usurpação e controle, materializados em um Estado guerreiro. A capacidade artística apolínea da natureza de dar formas cria, assim, um espaço onde estes instintos possam se concentrar, sem que representem o domínio total da barbárie. Nesse espaço, os instintos do homem se transfiguram em guerra e nos momentos de intervalo entre as guerras, transformam-se em arte, porque, graças à possibilidade de serem manifestados sem censuras, sem limites, já estão totalmente acalmados, livres da crueldade que lhes é inerente.

“(…) após a formação do Estado por toda parte, o impulso do *bellum omnium contra omnes* (guerra de todos contra todos), de tempos em tempos, concentra-se em terríveis nuvens de guerra dos povos, descarregando-se com o que em trovões e relâmpagos mais raros, mas também muito mais fortes. Nos intervalos, contudo, sempre sobra tempo para a sociedade germinar e verdejar, sob efeito daquele *bellum* concentrado e dirigido para dentro, a fim de deixar a flor luminosa do gênio brotar assim que surjam alguns dias mais quentes”³⁶³.

É esta a explicação encontrada no texto “O Estado grego” para a relevância do Estado. Assim como a arte, ele deriva de uma impetuosa vontade da natureza de criação e satisfaz esta vontade. Mas a “natureza do poder, que é sempre má”, como tudo aquilo que quer viver, tem em sua essência “a imagem da dor original e da contradição original”³⁶⁴, como ocorre também com uma poderosa religião. E os gregos reconheciam que poder e força não se dissociam. Assim, na tragédia *Prometeu Acorrentado*, quando Hefesto lamenta por conta da imensa crueldade que perpetra, obrigado a acorrentar Prometeu, o Poder (*kerátos*) lhe diz: “Sê fraco, se te agrada, mas não me censures se te pareço impiedoso e exigente”³⁶⁵. O Estado grego, aos olhos de Nietzsche, admitiu as conseqüências violentas de toda sua organicidade, não se consolidando sobre a

362- Cf. M. S. SILK e J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 169.

363- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras.

364- “Der griechische Staat”, CV, p. 768; p. 49 da trad. bras.

365- ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, versos 105-106.

perspectiva de ser uma construção humana controlada e negadora dos ímpetos humanos mais terríveis – isto teria ocorrido graças ao elo entre mito e Estado.

O nascimento da tragédia preserva em considerações gerais e esparsas o que “O Estado grego” trata com especificidade. Na obra publicada, Nietzsche mantém a sua idéia de vínculo entre mito, Estado e arte, *entre* o que ele considera ímpeto artístico da natureza e instituição política entre os homens.

“Só consigo pois, explicar o Estado *dórico* e arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisiaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal”³⁶⁶

A sentinela não se deu de modo suave e sutil, mas severo e armado, de forma que, entre os gregos, civilização e barbárie não se anulam totalmente, mas se reforçam mutuamente. Se o apolíneo sempre representou uma proteção contra a barbárie dionisiaca, precisou estar sempre ali, como armamento, diante da constante e poderosa proteção que precisava garantir, foi porque o titânico dionisiaco permaneceu sempre a rondar.

A atuação que Nietzsche atribui a Apolo extrapola a intervenção já revelada na arte, preservando seus efeitos: transfiguração luminosa trágica para o horror dionisiaco. Assim, a força apolínea está também em um “Estado de natureza cruel e brutal” que, aos olhos de Nietzsche, é mais um atributo do espírito artístico dos gregos. Segundo ele, isso ocorre porque, entre os gregos, a necessidade do “titânico” e do “barbaresco” esteve sempre misturada à necessidade do apolíneo. A satisfação do ímpeto anti-titânico – configurador de formas e limites, nas alternâncias com o ímpeto destrutivo, titânico e cruel – era garantia de uma poderosa proteção ao povo grego. Por sua “incessante resistência”, o apolíneo transformou a maneira pré-homérica de conceber o mundo, impedindo de vez o predomínio exclusivo do “titânico-barbaresco do dionisiaco”. Apolo é o deus civilizador, o que significa, sobretudo, ser ele o responsável também pelo Estado.

Apolo se espalha da religião, do mito, para a arte e o Estado. Assim, Nietzsche avista a proteção constante que os gregos criaram contra a barbárie titânica. Assim, a criação onírica dos deuses é a resposta à desconfiança grega diante dos poderes titânicos da natureza e do valor da própria vida. A religiosidade olímpica é, nesse sentido, uma réplica ao domínio impiedoso da

366- GT, 4, p. 41; p. 42 da trad. bras..

Moira. Por isso, Nietzsche afirma que, se os etruscos sucumbiram sob o assombro da teogonia titânica, os helenos foram salvos da destruição por serem conduzidos também por um impulso da beleza, por terem aceito um convite constante que a vida faz à arte, criaram a teogonia olímpica³⁶⁷.

A queda do “reino de Titãs” é um efeito que Nietzsche atribui ao domínio do impulso apolíneo na cultura grega³⁶⁸. Somente assim a imagem do Olimpo pode ser tranqüila aos olhos dos mortais. Fosse diferente, não haveria a vitória de “poderosas alucinações e jubilosas ilusões” sobre “uma horrível profundidade da consideração do mundo”³⁶⁹. Mas a horrível consideração do mundo não é simplesmente descartada e substituída pela ilusão apolínea. O mito o assegura e o elemento dionisiaco na cultura grega o faz novamente emergir.

Contudo, a idéia do surgimento do Estado como um efeito comparável à arte homérica, traduz os resultados de uma luta entre “forças titânicas barbarescas”, vencidas por uma outra força: uma Vontade de ordem e beleza que suplanta o caos e ordena, configura, individualiza e pode assim ser contemplada. O titânico bárbaro, entretanto, continua presente, mas não opera com exclusividade. Assim, a era homérica, em que os deuses são ordenados no Olimpo, segundo a imagem gloriosa que os humanos têm de si mesmos, sucedeu à era titânica. A ordem e a beleza no mundo superam a barbárie de uma época em que as cruéis lutas titânicas imperavam.

Com efeito, a noção de poder político está posta em *O nascimento da tragédia*, sem ocultar a força, o artil e as tramas que o acompanham, pois na idéia de que a criação dos deuses substitui a “primitiva teogonia titânica dos terrores”³⁷⁰, ordena os deuses no Olimpo, não esconde que tal ordenamento não é pacífico. Assim, se o impulso apolíneo de criação se manifesta em Homero – um artista essencialmente apolíneo –, e traz para a arte a fluidez das formas, a beleza e a tranqüilidade do compreensível, no Estado dórico a sua crueldade aparece e é preferível à selvageria que imperava anteriormente: na “era dos Titãs, do mundo extra-apolíneo, ou seja, o mundo dos bárbaros”³⁷¹. Contudo, o povo grego, ainda quando pode ser caracterizado como

367- GT, 3, p. 36; p. 37 da trad. bras.

368- Hesíodo narra a queda do reino dos Titãs, quando a ordem entre os deuses é possível graças a Zeus, que assume o poder do Olimpo destronando seu pai Cronos – o titã filho de Urano que governa após amputar o próprio pai e assim o destronar. Somente quando Cronos deixa de ser o rei dos deuses e este posto é conquistado por Zeus, o trovão e o relâmpago, por exemplo, são retirados da prisão em que Cronos os havia confinado. Assim Zeus, por tê-los como aliados, governa confiante. Zeus em seguida consegue por fim à batalha dos Titãs, prendendo-os em “prisões dolorosas” sob a terra. HESÍODO, *Teogonia*, versos 453-506 e 617- 721.

369- GT, 3, p. 37; p. 38, trad. bras..

370- GT, 3, p. 36; p. 37 da trad. bras..

371- GT, 4, p. 40; p. 41 da trad. bras..

“grego apolíneo”, continua aparentado com o “bárbaro”, “titânico”, embora tenha na força apolínea uma regulação à barbárie; estão protegidos pelo dom do equilíbrio, da justa medida apolínea.

Apolo é o pai do mundo homérico, porque o mesmo impulso nele materializado engendrou o mundo olímpico. Essa sociedade de seres olímpicos só pode mesmo ser gerada por uma religiosidade em que mesmo os deuses, ao exercerem o poder no Olimpo, já desvelam seu significado³⁷². Como sustenta Nietzsche, as raízes da “montanha mágica do Olimpo” se mostram fixadas na “inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosamente sobre todos os conhecimentos”³⁷³. Por também serem vítimas do destino, os deuses se armaram, ainda que inutilmente, contra ele. Os próprios deuses reconhecerem que a origem do titânico é divina e permanece entre eles através dos deuses originários, ainda que nem sempre apaziguada. Nesse contexto é que Nietzsche busca definir o Estado – também ele é satisfação de uma vontade da natureza por permanência, ordem, forma, mas como tudo que tem vida, carrega contradições; como tudo que representa poder, carrega força, impiedade, exigência, disputa e fúria.

A relevância do Estado, para Nietzsche, com todo o sangue que dele não cessa de verter, é ainda mais declarada em seu escrito “O Estado grego”, no qual sustenta que, sem o Estado, a sociedade não conseguiria lançar raízes que tivessem algum alcance para além do âmbito familiar³⁷⁴. O impulso ordenador apolíneo é indispensável para que a humanidade atinja graus elevados na maneira de aglutinar-se, de se relacionar, para que, enfim, não reste limitada à mera organização familiar, para que se organize em sociedades.

O Estado, desta forma, aparece como uma ávida vontade de organização entre os homens. O que não significa, para Nietzsche, que diante de tal vontade de organização deixe de perseverar entre os homens uma tendência para a guerra, para o domínio, para uma luta incessante. Não há fim para a força da destruição. O reino de Zeus no Olimpo só foi estabelecido

372- A disputa pelo poder entre os deuses é sistematizada pela mitologia grega, sustentando a astúcia, a inveja, o ardil e todas as estratégias utilizadas pelos deuses para manter o governo do Olimpo. Assim, Cronos engole os filhos para tentar impedir que um outro descendente de Urano venha destronar o pai, como ele já havia feito com seu pai. Cronos só se mantém no poder tentando impedir o nascimento de Zeus, até ser “vencido pelas artes e violência de filho” que nasceu escondido. HESÍODO, *Teogonia*, versos 453-506.

373- GT, 3, p. 35; p. 36 da trad. bras..

374- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras.. Almejar ir além do que é alcançado pela vida familiar a partir da figura de Apolo remete à simbologia do arco e da flecha portados por ele.

pela luta que ele travou e venceu contra os Titãs, com o uso de ardis e com força titânica – assim ensina a mitologia a todos os helenos. Depois da formação do Estado, após a interferência eficaz do ímpeto apolíneo atendendo à insaciável vontade de destruição, o ímpeto humano à guerra e à crueldade adquire fronteiras e direcionamentos, mas não são extintos.

A própria força apolínea, embora seja uma tendência à configuração e à justa medida, é também um impelir à guerra. Contudo, o poder do impulso apolíneo é inovador porque vem pôr freios à barbárie total, vem confinar, dar limites à condição de guerra sem fim. Nos termos nietzscheanos, o impulso apolíneo configura a barbárie total em formas de “terríveis nuvens de guerra dos povos”³⁷⁵. A ordem proveniente da formação de Estados é como a concentração da vontade destrutiva do cosmo e a alternância disto pela vontade criativa. Como nuvens, as concentrações da vontade destrutiva são passageiras, mas têm em sua recorrências a fonte de fertilidade. Criar e destruir são, no fundo, a mesma coisa.

Portanto, o Estado, para o jovem Nietzsche, não é sinal da vitória do impulso civilizador, racional e anti-barbárie. Na versão mítica grega para o processo de avanço da civilização, também o Estado, tal como a arte, está envolvido em um sacrilégio: a luta entre forças da natureza, o ensinamento de que no mundo o justo e não-justo são igualmente justificados³⁷⁶. A descrição do Estado nos primeiros escritos de Nietzsche, como manifestação do ímpeto apolíneo, mantém um vínculo entre o que o homem se torna após se apoderar do fogo, após a formação do Estado, e o que o homem era antes destes eventos civilizadores. Homem e natureza não se desvinculam e não se contrapõem pelas criações humanas; ao contrário, tais invenções resultam de impulsos que constituem o homem em seu estado mais bruto.

Em “O Estado grego” a instituição estatal está atrelada à crueldade humana, abençoada por Apolo. Ela é o instrumento encontrado pela Natureza para se redimir através da sociedade³⁷⁷ e assim como tudo que provém da natureza, ele surge também de uma “necessidade violenta”³⁷⁸. Neste sentido, para Nietzsche não bastam as mais complexas organizações humanas, as conquistas mais avançadas e tudo o que o homem se tornou por meio de suas criações e das

375- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

376- GT, 9, p. 71; p. 69 da trad. bras. No que se refere à ausência da dicotomia entre bem e mal, arte e Estado grego se assemelham, aos olhos de Nietzsche. O mesmo que ocorre com a arte se dá com o Estado. Assim Keith Ansell-Pearson justifica a “importância dos gregos” para Nietzsche, já que “em sua arte trágica eles reconheciam não haver nenhuma linha clara a ser traçada entre ‘o bem e o mal’ (como preto no branco)”. *Nietzsche como pensador político*, p. 70.

377- “Der griechische Staat”, CV, p. 770-1; p. 341-2; p. 52 da trad. bras.

378- “Der griechische Staat”, CV, p. 766-7; p. 46 da trad. bras.

transformações que fez na natureza, para a aceitação da idéia de que a civilização é algo distinto, estranho e totalmente distante da natureza. O Estado não é uma instituição alheia à animalidade do homem; pelo contrário, ele é a concentração e a configuração de uma vontade violenta da própria natureza humana. “Não há superfície bela sem uma profundidade terrível”³⁷⁹, diz Nietzsche em um fragmento póstumo de 1870-1.

O Estado tem, também, em sua origem algo assustador: a força do impulso político nos gregos é demasiadamente intensa, e volta-se furiosa contra si mesma, finca “os dentes na própria carne”, o que explica todas as inúmeras guerras que o Estado trava impiedosamente, de forma sangrenta, visando triunfar “sobre o cadáver do inimigo abatido”³⁸⁰, como um tigre. A Nietzsche, notadamente no texto *Ursprung und Ziel der Tragödie*, de 1871, interessa retroceder à natureza a origem do Estado e “negar toda influência da vida consciente dos indivíduos na origem do político. Sua finalidade é propor o objetivo do Estado de acordo com a teleologia que domina sua idéia do mundo como obra de arte”³⁸¹.

Ao fincar os dentes na própria carne, ao ser brutal e cruel, o Estado grego ainda está sob a influência do deus Apolo, de mais um de seus atributos: a capacidade de cura, que nesse caso ocorre pelo extravasamento de todo o ódio por meio da guerra. Apolo estava realmente associado, na religião grega, a rituais de purificação: “em seu papel de Apolo *katharsias*, o deus era freqüentemente invocado para auxiliar àqueles maculados pelo homicídio (como ocorre com o Orestes de Ésquilo)”³⁸². No curso sobre “O culto dos gregos”, ministrado durante os invernos de 1875-6 e 1877-8, Nietzsche se refere diretamente à função purificadora de Apolo, exatamente quando discute o tema da *kátharsis*:

“freqüentemente se dão separadas a purificação e a expiação. Um culpável como Orestes

379- 7 [91], Ende 1870-April 1871, KSA 1, p. 159.

380- “Der griechische Staat”, CV, p. 771; p. 53 da trad. bras..

381- Héctor J. P. LÓPEZ, *Hacia El nacimiento de la tragedia*, p. 203.

382- M. S. SILK e J. P. STERN, *Nietzsche on tragedy*, p. 169. Apolo toma-se o “deus *Kátharsis*, o ‘purificador’, por excelência”. Ele mesmo precisou se purificar por matar a serpente Píton que vigiava o Oráculo. Na Grécia Antiga, antes de Drácon e Sólon, famílias inteiras se exterminavam, porque todo sangue derramado era entendido como “uma mancha, ‘uma nódoa maléfica, quase física’, que contaminava o *gênos* inteiro”, porque o sangue derramado era como a *alma* do *gênos* que se esvaia. A interferência de Apolo, com seu poder de purificar, cessa a obrigatoriedade de toda a linhagem familiar de vingar crimes cometidos pelos seus ancestrais. “Matando e purificando-se, substituindo a morte do homicida pelo exílio ou julgamentos e longos ritos catárticos (...) Apolo contribui muito para humanizar os hábitos antigos concernentes aos homicídios”. Assim, “o culto de Apolo testemunha, em Delfos, o caráter pacificador e ético do deus que tudo fez para conciliar as tensões que sempre existiram entre as *póleis* gregas”. Junito de Souza BRANDÃO, *Mitologia grega* I, p. 77 e II, p. 94-95.

pode ser purificado e no entanto não haver expiado a sua culpa, de modo que pode ser objeto de todas as penas; o que não foi expiado é perseguido pelas Erínias. Pode-se supor que, em um princípio, todos os usos expiatórios estão dedicados às divindades da terra e do avemo, entre as quais se contavam também Zeus e Dioniso. Mais adiante, se concentraram todos os usos expiatórios e purificadores em torno de Apolo³⁸³.

A *kátharsis* como purgação é assim efeito do Estado³⁸⁴. Exaurir todo o ódio é condição para a tranquilidade exigida pela fluidez artística. É este o sentido dado por Nietzsche para as ininterruptas cenas de batalha e horror em Tróia narradas pela arte homérica que são sempre renovadas na vida cotidiana dos gregos: elas fazem parte dos conflitos reais enfrentados tanto em guerras como em muitas outras formas de disputa. Neste contexto, o Estado grego avança “orgulhoso e quieto”, conduzido por uma sociedade comparável a uma “magnífica mulher que floresce³⁸⁵”: é por Helena que o Estado faz guerra. Assim está posto em “O Estado grego” o fundamento mítico para a guerra: Apolo a curar os instintos violentos dos humanos, deixando-os serem extrapolados e aproveitados na busca da beleza. A purificação apolínea não interdita o ódio.

Com efeito, o Estado promove o encontro da beleza, mas não sem a disputa. Nietzsche descreve o mesmo impulso ao belo como bárbaro, intensamente furioso, que se faz voltar sobre si mesmo – é como se tanto sangue e tanta impiedade se justificassem em nome da busca de uma beleza que inicialmente despertou a guerra. O envolvimento político do grego e a busca pelo heroísmo estão diretamente relacionados à sua dedicação à cidade, à satisfação que sentem tal como pela conquista de uma vicejante mulher – “orgulhoso e quieto, o Estado avança: quem o conduz pela mão é a magnífica mulher que floresce, a sociedade grega³⁸⁶. O Estado é movido

383- F. NIETZSCHE, “El culto de los griegos” (Lições dos invernos de 1875-6 – 1877-78). *La cultura de los griegos*, p. 296.

384- Nietzsche não toma como um problema a compreensão do Estado como purgativo ou catártico – o contrário do que se dá no caso da tragédia. Keith Ansell-Pearson sustenta que a “apreciação que Nietzsche faz da política é instrumentalista” e em vista de seu “fracasso ao avaliar as peculiares características democráticas da *pólis* grega, reduz a política a não mais do que um instrumento de controle social. Ele encara a ação em termos puramente amorais e estéticos, como perpétuo virtuosismo”. K. ANSELL-PEARSON, *Nietzsche como pensador político*, p. 92. Do mesmo modo Viriato Soromenho-Marques: “Nietzsche olha para o Estado do ponto de vista do contributo que este pode fornecer para o aperfeiçoamento da cultura e o robustamento da personalidade e autonomia dos indivíduos”. Assim para Nietzsche é o Estado que deve servir as necessidades do indivíduo e não este que deve “alimentar a fome voraz de expansão em todos os domínios do primeiro”, como analisa ter ocorrido no século XIX. Viriato SOROMENHO-MARQUES, “Nietzsche como pensador da política”, p. 257.

385- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

386- Ibid..

por um instinto de natureza e, por isso, também conquista atenção pelos adornos sedutores: as disputas na sociedade conduzem ao brilho do homem grego. O heroísmo, a glorificação do heleno, são a recompensa. Para Nietzsche, cada heleno era a expressão de um impulso para o belo e seu envolvimento político é uma forma de satisfazer esta vontade da natureza presente no Estado.

Contudo, a justa medida apolínea também se faz presente ao equilibrar a barbárie guerreira, mesclando-a com tranqüilidade, com a fluidez artística, com os intervalos em que a arte se mostra, em que os campos de batalhas tornam-se palco para a beleza e Homero mergulha na contemplação “das cenas de batalha e horror em Tróia”³⁸⁷. O gênio artístico é o que emerge nos intervalos de que a sociedade grega dispõe para florescer. A vitória sobre a força titânico-barbaresca pré-homérica, não redundando no repouso da força apolínea; ela continua urgente na proteção contra a força antecedente ainda ativa, que permanece um risco freqüente, porque o dionisiaco da existência nunca pode ser definitivamente suprimido. Conforme a mitologia grega, na titanomaquia hesiódica os titãs foram colocados abaixo da terra, mas continuaram vivos. Ademais, para Nietzsche os gregos foram cuidadosos e artisticamente atentos ao perigo da *guerra de todos contra todos*, garantindo os intervalos artísticos, fazendo com que, como flor luminosa, o gênio artístico brotasse assim que surgissem “dias mais quentes”³⁸⁸.

Em Nietzsche, o potencial político do apolíneo está na diluição promovida por Apolo no incitamento dionisiaco, reconstruindo as cadeias do indivíduo. A indiferença e a animosidade pela individuação, provenientes do êxtase dionisiaco, não possibilitariam “o sentimento político”, o impulso natural pela pátria e “o mais primitivo e varonil prazer do combate”³⁸⁹. Elas seriam puramente destruição, como as forças titânicas antes de serem controladas por Zeus. Assim, o equilíbrio que Nietzsche sustenta ocorrer entre o apolíneo e o dionisiaco na tragédia se explica cada vez mais como avanço da cultura grega. Apolo convive com Dioniso em antagonismo, mas sobretudo em equilíbrio³⁹⁰. A dor da dilaceração do todo e a bela e compreensível configuração da

387- “Der griechische Staat”, CV, p. 771; p. 54 da trad. bras..

388- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 trad. bras..

389- GT, 21, p. 132-3; p. 123 da trad. bras.

390- Neste sentido, mesmo a conciliação entre o dionisiaco e o apolíneo na tragédia não deixaria de ter a intervenção dos atributos de Apolo: “Apolo foi o grande harmonizador dos contrários, por ele mesmo assumidos e integrados num aspecto novo”. “Outros opinam que a sизigia de dois antagonicos como Apolo e Dioniso traduziria uma das características básicas do apolinismo: a conciliação e a harmonização dos diversos cultos e ritos helênicos”. Junito de Souza BRANDÃO, *Mitologia Grega*, II, p. 96 e 100, respectivamente.

mesma dilaceração se complementam também no Estado.

Enquanto o êxtase dionisíaco conduz o indivíduo para além de sua vida cotidiana e individual, para a experiência do retorno ao Ur-Eine, a configuração apolínea, mesmo sob convulsões guerreiras, o mantém como elemento indispensável e insubstituível na vida social, política e artística de sua cultura. Enquanto poder da natureza da *individuation*, o apolíneo mantém na cultura o ímpeto responsável pelo brilho da individuação - o guerreiro, o herói, as batalhas. Brilho esse que não surge sem a mesma dor com que ocorre, na natureza, todo nascimento e com que, na sociedade, ocorre o derramamento de sangue.

Graças à reposição da individuação, à confiança no princípio de individuação, engendrada pelo apolíneo e a conseqüente restauração das cadeias do indivíduo é possível situar os gregos, aos olhos de Nietzsche, de forma a colocá-los entre os indianos e os romanos, no que diz respeito à maneira de estarem no mundo: não se voltaram para o budismo, para a procura de uma religião em que o ascetismo e a meditação fossem a alternativa para o desejo e a consciência da individuação e, conseqüentemente, para a extinção do sofrimento da existência; nem se voltaram ao outro extremo, para o excessivo domínio dos impulsos políticos, recaindo assim “em uma via de extrema secularização” (*in eine Bahn äusserster Verweltlichung*) como o Império Romano³⁹¹. Assim, a defesa de Nietzsche da harmonia entre o apolíneo e o dionisíaco deve-se à condição vista por ele para o desenvolvimento da arte trágica e também para o que determina o lugar e a importância da política em uma sociedade. A Grécia, que do ponto de vista nietzscheano alcançou tal equilíbrio, é o seu modelo de sociedade política da Antigüidade.

Dessa forma pode-se afirmar que, se em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche estabelece detalhadamente as relações entre as forças apolíneas e dionisíacas na produção artística grega, mostra o fundamento mítico da arte, não deixa de mencionar o quanto a força apolínea impulsiona a vida política dos gregos. A relação entre o apolíneo e o Estado grego que permanece nesta obra publicada evidência o fundamento mítico do Estado. Apolo é não só o brilho resplandecente da arte homérica, mas também o gênio do princípio de individuação responsável pela afirmação da personalidade individual, indispensável para o Estado e para a Pátria. Ele é o deus “formador de Estados”³⁹². E em “O Estado grego”, Apolo está diretamente relacionado ao aspecto guerreiro deste Estado integrando impulsos para a disputa, o combate, as guerras em um

391- GT, 21, p. 133; p. 124 da trad. bras..

392- GT, 21, p. 133, p. 123 da trad. bras..

contexto divino no qual mesmo a crueldade das guerras pode ser purificada. O Estado grego e todo seu aspecto cruel é justificado por uma figura religiosa. Assim Apolo satisfaz a necessidade de brilho indispensável à arte e à política – eis o ensinamento mítico de que todo destaque provém da luta, da comparação, da oposição. Para Nietzsche, “a contradição enquanto a essência das coisas reflete-se na ação trágica”; mas mais do que isto, “se o originário [*Ureine*] necessita da aparência é porque sua essência é a contradição”³⁹³.

O ideal de homem grego, o homem guerreiro, aquele que se diferencia dos demais pela força e pela capacidade de se eternizar por seus feitos, pelas glórias realizadas nos combates sangrentos, permanece alimentado enquanto o brilho de Apolo estiver presente nele. Somente assim, a bela morte de um herói pode assegurar-lhe sua imortalidade. É na purificação apolínea que a crueldade e o heroísmo não se dissociam entre os gregos, porque somente a força e a coragem tomam o homem célebre, a condição para ser eternamente lembrado. Neste contexto, Nietzsche visualizou a interferência de Apolo na formação do Estado: as cadeias do indivíduo, restabelecidas por ele, satisfazem a necessidade de uma sociedade que precisa da distinção. A demarcação das fronteiras do indivíduo em uma sociedade amparada pela diferença entre os homens é indispensável, visto que nela o que tem valor é a possibilidade de destacar-se na singularidade, de alcançar a glória nas diversas formas de disputas ocorridas no âmbito social.

É este o pano de fundo para a afirmação de Nietzsche de que o instinto de guerra para o Estado é uma proteção³⁹⁴ contra sua redução à condição de mero aparato para a perseguição de interesses pessoais, sem perturbações, como ele caracteriza o Estado de sua época³⁹⁵. Uma sociedade, cujo instinto estatal e instintos guerreiros se preservam e ainda estão alimentados por seus mitos, necessariamente requer, e encara com bons olhos, as diferenças entre um homem e outro, porque toda organização social é voltada para a finalidade do Estado. Apolo, ao traçar as “linhas fronteiriças” entre os homens e ao guiá-los a partir das sagradas linhas de auto-

393- 8 [2], Winter 1870-71–Herbst 1872, KSA 7, p. 219; 7 [152] Ende 1870–abril de 1871, KSA 7, p. 198, respectivamente.

394- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 55 da trad. bras..

395- Viriato Soromenho-Marques relaciona a posição de Nietzsche diante do militarismo aos eventos dos quais foi contemporâneo: a luta pela reunificação da Alemanha que o fez na juventude um entusiasta patriótico, o fez apoiar inicialmente Bismarck. “Nietzsche não é de todo um pacifista, no sentido da consideração da paz como um valor incondicional e absoluto. Até o final de seus dias manifestará o respeito e a admiração que a organização e a arte militares lhe suscitam. Nela vê uma escola de educação e disciplina, uma escola de transcendência e de sacrifício em função de valores mais altos do que o mero hedonismo egoísta. Nietzsche ainda menos é um belicista, ou um apóstolo da brutalidade. Muito pelo contrário. O pensador alemão combate dura e violentamente contra a militarização da Europa, contra a paz armada que um dia acabaria em guerra total efetiva”. V. SOROMENHO-MARQUES, “Nietzsche como pensador da política”, p. 255.

conhecimento e comedimento, conduz “os seres singulares à tranqüilidade”³⁹⁶. Não há a culpa, pensa Nietzsche, na maneira como os homens buscam a distinção. Tal tranqüilidade na distinção entre os homens pode ser percebida desde a estruturação da sociedade grega Antiga. A necessidade de destaque, de singularidade, de diferenciar-se de todos os demais, era algo presente em vários âmbitos sociais, não somente nas guerras constantes entre as cidades, mas também nas competições, na educação agonística e na arte, vide Homero.

Tal como compreende Nietzsche, um fundamento mítico que perpassava a relação do heleno com o Estado conduz a uma interpretação inocente da barbárie que ele comporta. Por isto, na obra do jovem Nietzsche, o mito é um elemento fundamental para manter elo entre Estado e religião grega: os deuses extrapolam a religiosidade e protegem o Estado. Ademais, a inocência em todo o extravasamento da crueldade humana purifica e também libera o heleno para a criação artística. O mito, neste sentido, é parte das condições do florescimento da sociedade grega, inclusive no âmbito político. Os poderes do deus Apolo – de clarividência, de revelação do obscuro, de configuração, enfim, poderes interpretativos –, protegem o heleno dos “onipresentes e despercebidos guardiões demoníacos” e repercutem como a “custódia” sobre a qual “cresce a alma jovem” e através da qual as lutas entre os homens são interpretadas³⁹⁷. Deste modo, Estado e religião se entrelaçam e somente a partir desta conexão pode-se contemplar o Estado grego com toda sua brutalidade. O Estado é parte de um todo configurado e explicado pelo mito e nesta integração há um grau de inocência a justificar o sangue derramado. Por isso, Nietzsche acredita que para o Estado o poder do mito é ainda mais forte do que qualquer lei. Ele não só reconhece no Estado a manifestação do ímpeto da natureza por individuação, distinção do todo e brilho, como lhe atribui um poder catártico: ele purifica a crueldade humana, a regula e faz dela fonte de conquista, domínio, usurpação, sem que estes ímpetos da natureza sejam compreendidos como injustiça.

3.2 Decadência da tragédia e decadência da cultura

Em *O nascimento da tragédia*, ao diagnosticar a morte da arte trágica, por deixar de ser manifestação direta dos ímpetos apolíneo e dionisíaco da natureza, Nietzsche a atribui à

396- GT, 9, p. 70; p. 68 da trad. bras.

397- GT, 23, p. 145; p. 135 da trad. bras.

intervenção, na cultura grega, de exigências de racionalidade e de um novo modelo de beleza, condizente apenas com o que pode ser explicado e compreendido pela razão humana. A partir disto, segundo Nietzsche, deu-se início à condenação dos demais impulsos próprios a tudo o que é da natureza. Ao dionisiaco não restou espaço e relevância ante o poder para tudo explicar, alcançado pela racionalidade. Em vista disto, o prazer no horrível, possível com a tragédia antes de Eurípedes, não mais foi vivenciado entre os gregos. A substituição do herói trágico de Ésquilo e Sófocles engendrou um novo ideal de homem proclamado no palco grego: o homem comum, que não se limitou a ocupar posição importante apenas na encenação e na audiência da tragédia.

O problema denunciado por Nietzsche ao longo de *O nascimento da tragédia* é que tão profunda transformação na cultura grega afetou o gosto pela arte: perdeu-se a relação entusiasmada e instintiva com que o heleno se dirigia a ela. A substituição dos instintos artísticos por elementos completamente distantes da vontade de arte, para satisfazer necessidades não-artísticas, teve conseqüência duradoura e afetou mais que o domínio estético. O homem teórico, ao vencer a disputa com o homem trágico, não se limitou a levar ao palco uma esfera moral e a tendência ao divertimento como solução para as contradições da existência. Como Nietzsche sustenta em *O nascimento da tragédia*, a saída de Dioniso do palco grego foi também a saída de Apolo³⁹⁸, após o que, ambos também foram perdendo espaço e relevância em todas as outras esferas da vida grega.

Nietzsche sustenta que a morte da tragédia provocou o declínio de traços fundamentais de toda a cultura grega Antiga. Não consistiu, portanto, apenas no definhamento de um gênero artístico. As figuras de Sócrates, Eurípedes e Alexandre foram, para ele, os símbolos de uma transformação cultural, os representantes da substituição do ideal de homem do heróico trágico pelo do homem teórico, que, ao contrário do primeiro, prefere a confiança em sua capacidade racional às contradições que a ilusão artística comporta.

Em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), Nietzsche compara a forma como os gregos conhecem o mundo antes e depois de Sócrates, atribuindo à preferência pelo conhecimento livre do mítico e dionisiaco, que Sócrates representa, a responsabilidade pelo sufocamento da capacidade criativa entre os gregos. Antes de Sócrates, a despeito do pensamento filosófico precedente, não havia ainda sido estabelecida a dependência dos gregos para com o saber que é

398- Cf. GT, 10, p. 75; p. 72 da trad. bras..

calculável, racional e seguro.

“Dir-se-ia ver dois andarilhos diante de um regato selvagem, que corre rodopiando pedras: o primeiro, com pés ligeiros, salta por sobre ele, usando as pedras e apoiando-se nelas para lançar-se mais adiante, ainda que, atrás dele, afundem bruscamente nas profundezas. O outro, a todo instante, detém-se desamparado, precisa antes construir fundamentos que sustentem seu passo pesado e cauteloso; por vezes isso não dá resultado e, então, não há deus que possa auxiliá-lo a transpor o regato”³⁹⁹.

A alusão de Nietzsche a dois andarilhos que precisam atravessar um rio – cada um correspondente às duas formas de pensamentos gregos – relaciona ao pensamento socrático o andarilho que precisa saber com antecedência se cada pedra pode ou não sustentá-lo, e tudo precisa ficar bastante seguro para sua travessia. Já o outro andarilho, simbolizando o pensamento grego pré-socrático, dá saltos, pula por sobre as pedras que vai encontrando na travessia e chega mais rápido a seu objetivo, sem mesmo olhar para trás, para ver se a pedra onde se apoiou caiu ou não em águas profundas. O problema do pensamento socrático, aos olhos de Nietzsche, é a sua preferência por explicações exclusivamente racionais, calculadoras e, a seu ver, antiartísticas, cerceadoras da capacidade criativa.

Quando caracteriza o pensamento de Tales, como pensamento já filosófico, Nietzsche o opõe ao desenvolvimento de um pensamento calculador que, para ele, representa o fim dos saltos, das certezas apenas momentâneas e, por fim, o nascimento da necessidade desmedida de racionalidade, a crença de que tudo se põe a explicar, a conhecer, e que se presta à correção. Nietzsche considera, portanto, que mesmo quando a filosofia já dá seus primeiros e significativos passos na Grécia Antiga, através dos pré-socráticos, o “filosofar indemonstrável”⁴⁰⁰ conservava seu valor e, com ele, mantinha-se a força propulsora para sempre lançar-se adiante, e não se prender ao que se demonstra apenas racionalmente.

A potencialidade dos primeiros passos da filosofia após a figura de Sócrates foi devorada pela sedenta fome de tudo racionalizar e

“junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória* [*Wahnvorstellung*], que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor

399- PHG, III, p. 11, vol. I de *Os pré-socráticos* (Col. Os Pensadores).

400- Ibid..

da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive corrigi-lo”⁴⁰¹.

Ante a preocupação com a correção da existência devido à condenação da falta de “compreensão certa e segura” – avistada por Nietzsche em Sócrates – e devido à confiança de todos apenas nos instintos, a experiência trágica dionisíaca é rechaçada pela tendência socrática: “o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigente; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente.”⁴⁰² O belo e o horrível corporificados no herói trágico não poderiam mesmo ser compreendidos por um espectador não trágico, exclusivamente teórico, como foi Sócrates aos olhos de Nietzsche.

“Imaginemos agora o grande e único olho ciclópico de Sócrates, voltado para a tragédia, aquele olho em que nunca ardeu o gracioso delírio de entusiasmo artístico – e pensemos quão interdito lhe estava mirar com agrado para os abismos dionisíacos: o que devia ele realmente divisar na ‘sublime e exaltada’ arte trágica, como Platão denomina? Algo de verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que pareciam não ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca”⁴⁰³.

Nietzsche afirma que Sócrates se colocou contra a arte trágica por considerar que ela nunca diz a verdade. Quem avalia o saber consciente sempre acima do fazer correto inconscientemente, identifica a sabedoria instintiva como “inteiramente anormal”, como obstáculo para o conhecer consciente, e acredita que somente a consciência cria; não há de reconhecer, portanto, a sabedoria dionisíaca como uma verdade – “enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade de *per defectum!*”⁴⁰⁴.

Sabedoria e arte são dois elementos que não podem se assimilar: a arte trágica se dirige àquele que “não tem muito entendimento”⁴⁰⁵. Sócrates, assim compreendido, está na contramão

401- GT, 15, p. 99; p. 93 da trad. bras..

402- GT, 13, p. 89; p. 85 da trad. bras..

403- GT, 14, p. 92; p. 87 da trad. bras..

404- GT, 13, p. 90; p. 86 da trad. bras..

405- GT, 14, p. 92; p. 87 da trad. bras..

da defesa de Nietzsche do vínculo entre ímpetus criativos da natureza manifestos no homem: mito, arte e sabedoria dionisiaca. Se o apolíneo que o homem compreende, vê e consegue discernir é ilusão artística, para Sócrates, segundo Nietzsche, o que é consciente é fonte da sabedoria segura, fonte do verdadeiro conhecimento no qual tudo deve se apoiar.

Assim, a substituição do mito pela abstração racional interferiu na cultura, a ponto de desertificá-la, por obstar a criatividade, não-moldável à exigência de racionalidade e segurança. Na sua “*Tentativa de Auto-crítica*” ao *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reitera sua crítica a Sócrates e a seu papel com relação à morte do mito. Ainda, ao mesmo tempo que pergunta sobre o significado do mito trágico, pergunta pelo significado de seu fim: “E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico – como?”⁴⁰⁶.

A estreita relação entre saber teórico e cultura, quando estabelecida por mãos socráticas, foi capaz de abalar fatalmente o significado e a relevância da arte. Nas três fórmulas básicas que Nietzsche reconhece no socratismo, diagnostica a causa morte da tragédia: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”⁴⁰⁷. Nessa perspectiva, a tragédia ensina um engano inadmissível do ponto de vista socrático: um homem heróico fadado à infelicidade pelos erros cometidos; um saber que não garante a virtude. Em relação à intervenção do socratismo na esfera artística da cultura grega, Nietzsche conclui que “a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da ‘justiça poética’, com seu habitual *deus ex machina*”⁴⁰⁸. O herói trágico precisa ter seu delito punido e sua virtude recompensada. A dor se justifica pela ignorância, pois o saber consciente soluciona todas as aparentes contradições. Enfim, Nietzsche reconhece em Sócrates a ruína do trágico dionisiaco: “Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático-otimista em face do coro e mesmo todo o substrato musical-dionisiaco da tragédia? Como algo accidental, como uma reminiscência possivelmente também dispensável da origem da tragédia”⁴⁰⁹.

Nietzsche avalia que a mitigação do elemento dionisiaco musical na tragédia faz com que se instaure um desequilíbrio entre as forças artísticas da natureza, apolínea e dionisiaca, a ponto de

406- “*Versuch einer Selbstkritik*”, 1, GT, p. 12; p. 14 da trad. bras..

407- GT, 14, p. 94; p. 89 da trad. bras..

408- GT, 14, p. 94-5; p. 89 da trad. bras.. Para um melhor desenvolvimento do tema da “justiça poética”, conferir o tópico “O Édipo nietzscheano”.

409- GT, 14, p. 95; p. 89 da trad. bras..

nenhuma delas permanecer na arte. A mesma cultura, antes salva por sua arte, passa a declinar quando alcança expandir o elemento apolíneo sobre o dionisiaco, diminuindo o papel e a relevância do elemento musical na tragédia.

“A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca”⁴¹⁰.

Em decorrência, ambas as forças artísticas deixam de impulsionar a tragédia. Nisso Nietzsche reconhece a voz de Sócrates em Eurípedes, o poeta trágico não mais inspirado pelos deuses, não mais movido por forças contrárias da natureza, mas unicamente pela tendência socrática que acredita resolver toda contradição pelo saber consciente.

“É assim como o mito morreu para ti, também morreu para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas, todos os jardins da música, ainda assim só pudeste chegar a uma arremedada música mascarada. E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas”⁴¹¹.

A tragédia não se sustenta sem o solo mítico em que se ampara desde seus primórdios. “Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido!”⁴¹². Para além da tragédia, o racionalismo e o otimismo, que Nietzsche atribui à interferência da tendência socrática, abalam o fundamento anterior da cultura grega: o herói, o ideal grego de homem e o mito passam a ter, então, suas atuações enredadas pelas “falas sofisticadas”. Interessa, agora, comover o espectador pela sua própria presença no palco e convencê-lo pela linguagem explicativa.

Por intermédio de Eurípedes “o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conclusões, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações”⁴¹³. Assim decorre a identificação entre espectador e as figuras do palco: ele se vê em cena, não mais na resplandecência heróica apolínea do dionisiaco, mas puramente como homem comum, e a comoção sentida deve-se ao

410- GT, 14, p. 95; p. 90 da trad. bras..

411- GT, 10, p. 74; p. 72 da trad. bras..

412- GT, 11, p. 75; p. 73 da trad. bras..

413- GT, 11, p. 77; p. 74 da trad. bras..

entendimento do que ocorre com uma figura semelhante a si mesmo. “Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíacas – tal é a tendência de Eurípedes que agora se nos revela em luz meridiana”⁴¹⁴. Como bem assinala Bruno Snell, reforçando a interpretação nietzscheana,

“Eurípedes leva a consciência moral a uma nova crise; colocando como base da moral o sentimento individual, ele a faz partícipe da instabilidade do indivíduo. Os valores tomam-se problemáticos, os homens fracos; apresenta-se, assim, num plano diferente, aquilo que a lírica arcaica já nos fizera conhecer. Ali haviam sido postas em dúvida as seguras concepções de valor e de virtude do passado, aqui se vai perdendo aquela solidez de convicções jurídicas que os atenienses haviam alcançado desde os tempos de Sólon. Assim, em lugar do conflito dramático, temos discussões de homens para os quais a própria vida se tornou objeto de dúvida. E assim se passa da tragédia para o diálogo filosófico-moral”⁴¹⁵.

Na produção artística de Eurípedes, Nietzsche acredita que o épico já não mais se perde na aparência, não mais se entrega a ela. Não há mais um verdadeiro ator que seja totalmente aparência e prazer pela aparência. Não há, portanto, a redenção da dor originária fruída no efeito apolíneo. Isto porque o ator eurípedeano, a seu ver, é um verdadeiro apaixonado que tem “o coração pulsante” e “os cabelos arrepiados” ante uma cena triste ou horrível; ele não é capaz de uma atuação verdadeira, com a “frieza sem afetos”. O que o move é a busca por experiências realistas de pensamentos e de sensações, e não a arte. É por isso que nesse caso seria “impossível atingir o efeito apolíneo do epos”⁴¹⁶. As intuições apolíneas são substituídas por “pensamentos paradoxais” e o “êxtase dionisíaco” é substituído por “afetos ardentes”⁴¹⁷. Eurípedes como que teoriza o apolíneo e romantiza o dionisíaco. Pensamentos e afetos que não estão “imersos no éter da arte”, mas são tão-somente tentativas de imitação da realidade.

Quando o poeta tentou se retratar do crime cometido com a tragédia, seu elemento originário já tinha sido expulso de tal forma do palco grego, e outro elemento que a ele se contrapõe ganhara força suficiente para impedir alguma reconciliação, porque no lugar de Dioniso foi sempre Sócrates que falou pela boca de Eurípedes.

414- GT, 12, p. 82; p. 78 da trad. bras..

415- Bruno SNELL, “Aristófanes e a estética”, em *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 132.

416- GT, 12, p. 84; p. 80 da trad. bras..

417- GT, 12, p. 84; p. 81 da trad. bras..

“O maravilhoso aconteceu: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dioniso já havia sido afugentado do palco trágico e fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípedes. Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o sócrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”⁴¹⁸.

Em vista das transformações trazidas por Eurípedes à tragédia, Nietzsche reconhece a perda de todo efeito apoiado na “tensão épica”, na “estimulante incerteza acerca do que agora e depois irá suceder”⁴¹⁹. Tudo passou a voltar-se para o *pathos*, mas de tal forma que ele se tornou dependente do explicável e comovente. O ouvinte não podia mais se deter no “significado desta ou daquela personagem (...) nos pressupostos deste ou daquele conflito dos pendores e intenções”⁴²⁰. A partir de Eurípedes, o ouvinte teve de estar totalmente imerso no sofrer e no agir dos protagonistas, no compartilhar da dor e do temor de ficar sem alento.

A identificação entre espectador e o ator em cena passou a se dar em função do quanto o ator se fazia compreender. Não é outra a razão da introdução do prólogo no drama. O método racionalista euripedeano faz com que o espectador não fique tomado pela inquietação de resolver o cálculo da história antecedente, de querer entender o que se passa. Para tanto, o drama euripedeano já começa com uma personagem se apresentado no início da peça, expondo quem é, o que ocorreu antes da ação e o que sucederá ao longo da peça. Somente assim o espectador poderá estar envolvido com a “beleza poética e o *pathos* da exposição”⁴²¹. A compreensão é transformada em condição para o envolvimento do espectador com a tragédia. Do compreensível depende sua identificação com o ator, porque o efeito trágico não é mais alcançado.

Neste ponto, Eurípedes atua como uma das figuras emblemáticas para explicar a decadência da cultura grega⁴²², porque nele se altera o ideal humano posto em cena. O ator é um

418- GT, 12, p. 83; p. 79 da trad. bras..

419- GT, 12, p. 85; p. 81 da trad. bras..

420- GT, 12, p. 86; p. 82 da trad. bras..

421- Ibid..

422- Como bem nota Bruno Snell, no ensaio “Aristófanes e a estética”, em *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 122-4, “Schlegel (...) acusa Eurípedes de ser realista, racionalista e imoralista, as mesmas acusações feitas por Aristófanes, e é o próprio Schlegel que deixa claramente entender que seu julgamento deriva de Aristófanes. São temas que retornam na obra do jovem Nietzsche: *O nascimento da tragédia*. Sob a influência de Schopenhauer e Wagner, os problemas são levados por Nietzsche a um outro plano e aprofundados; mas o juízo sobre Eurípedes revela sua direta derivação de Schlegel, ainda que Nietzsche poucas vezes o cite com intenção polêmica. E, através de Schlegel, também ele se reporta a Aristófanes (...) Em Nietzsche encontramos ainda as três denúncias: a de realismo, de

apaixonado executor da cena projetada por Eurípides, um pensador socrático. Nietzsche segue os passos de Aristófanes (*As rãs*) e Diógenes Laércio⁴²³ na sua aproximação entre Eurípides e Sócrates – mais ainda, na compreensão de Eurípides como “poeta do racionalismo socrático”, por cuja boca falava o poder demoníaco chamado Sócrates, a expulsar da cena trágica Apolo, mas, fundamentalmente, Dioniso⁴²⁴. Nietzsche agudiza, entretanto, as indicações da tradição acerca da relação entre Eurípides e Sócrates, evidenciando o forte vínculo moral que os unia e a própria união como sintomas do declínio, não apenas da tragédia, mas do homem grego. Ao ceder lugar ao homem comum, fica manifesta a preferência do heleno por ver meros indivíduos no personagem principal da cena. A sabedoria como solução, *pensamentos paradoxais*, e *afetos ardentes*, a tudo isso dão lugar os efeitos apolíneo e dionisíaco. Trata-se apenas de “pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte”⁴²⁵.

Os impulsos artísticos do brilho que ofusca e da escuridão reveladora, entrelaçados no coro e no herói trágico, anteriores a Eurípides, dão lugar a novos meios para excitar o espectador, através de uma arte, uma moral e uma visão de mundo não-dionisíacas⁴²⁶. Com as transformações euripedeanas na tragédia, a tensão épica deixa de ser o fundamento em que repousa o efeito trágico – já não se dá a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas apenas o que pode ser passionalmente captado. Com as transformações trazidas por Eurípides, “apenas as grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se

racionalismo e de corrupção. Não é difícil reconhecermos aqui o pensamento de Schlegel, mas por trás dele ainda está Aristófanes. Em Nietzsche é particularmente enfatizada a idéia de Aristófanes segundo a qual quem se senta com Sócrates é causa da morte da tragédia. Só num ponto característico é que Nietzsche se diferencia de Schlegel: Sócrates não é, para ele, o imoralista, mas antes o moralista, e é justamente como moralista e como espírito teórico que destrói o que havia de vivo e sagrado no mundo antigo. A moral torna-se aqui um veneno dissolvente (...) Visto com os olhos de Aristófanes, Eurípides torna-se, definitivamente, o representante da poesia decadente”. Cf. p. 134. Ver também WA, § 7.

423- No início do cap. 12 de GT, Nietzsche alude à lenda ateniense de acordo com a qual Sócrates ajudava Eurípides a escrever suas obras. A narração desta lenda é feita por Diógenes Laércio, II, 5, 2.

424- Cf. “Sokrates und die Tragödie”, KSA 1, p. 540 e GT, 12, p. 83; p. 79 da trad. bras..

425- GT, 12, p. 84; p. 81 da trad. bras..

426- Cf. GT, 12, p. 82; p. 79 da trad. bras.. Cf. “Sokrates und die griechische Tragödie”, KSA 1, p. 620. Ao examinar a tragédia *Medeia*, Bruno Snell novamente nos fornece uma boa medida para a compreensão do significado de Eurípides para Nietzsche: “*Medeia* revela-se, desde o início, como uma mulher não comum, de sinistros poderes, e, diante dela, o sábio e bem-pensante Jasão não passa de um miserável. Essa representação que Eurípides nos dá do herói do mito grego e da maga bárbara, *distribuindo luzes e sombras opostamente ao que rezava a veneranda tradição*, permite-nos compreender por que Aristófanes acusava Eurípides de haver jogado na lama as nobres figuras do mito. Mas Eurípides não o faz pelo infame prazer de demolir toda grandeza; pelo contrário (e, aqui, Nietzsche viu mais fundo do que Aristófanes e Schlegel), ele o faz com uma intenção moral: as crenças antigas são desmascaradas e demolidas, mas para dar lugar a um sentido de justiça mais verdadeiro e para alicerçar esse novo dever”. “Aristófanes e a estética”, em *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 126-7 (grifos nossos).

acaudalavam em largo e poderoso rio”, são os pontos onde a tragédia repousa para atingir o espectador. A isso se reduziu o *pathos*. “Tudo predispunha para o *pathos* e não para a ação dramática, e aquilo que não predispunha ao *pathos* era considerado reprovável”⁴²⁷

No escrito sobre o Estado grego, Nietzsche defende que o povo heleno nunca se havia tomado cego com relação ao caráter incontrolável da existência, nem com a “admiração entusiasmada diante da beleza”⁴²⁸; mesmo com toda a criação artística que fora capaz de desenvolver, continuava a desconfiar do devir. A força para reconhecer a inalterável dor que acompanha a vida não era enfraquecida pelas respostas momentâneas criadas para transfigurá-las. O problema, para Nietzsche, é que na cultura grega, posteriormente ao socratismo euripedeano, ocorreu a vitória do otimismo – um otimismo teórico socrático – e, então, a criação de respostas teóricas adquiriu o *status* de solução. Eurípedes, segundo essa perspectiva, trouxe para a arte trágica o poder da racionalidade, da aceitação somente do que pode ser logicamente explicado, mesmo no âmbito artístico – o que Nietzsche nomeia “socratismo estético”, adotado por Eurípedes ao defender que “tudo deve ser inteligível para ser belo”.

Na criação artística de Eurípedes, Nietzsche reconhece tal socratismo travestido em uma retificação da linguagem, da estrutura dramática, da música coral, do prólogo, que “nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista”⁴²⁹. Nietzsche percebe que, dessa forma, o mito tornou-se totalmente explicado e nenhuma inquietação poderia intervir no aproveitamento da tragédia como forma de conhecer consciente. Neste sentido Eurípedes é, então, a encarnação do espírito socrático. A equiparação socrática entre sabedoria, virtude e beleza, é que constitui, em *O nascimento da tragédia* e escritos preparatórios, como a conferência “Sócrates e a tragédia”, a explicação para a morte da arte trágica e decadência de toda cultura grega.

Junto a essas transformações no âmbito artístico, os valores aristocráticos e todas as variadas formas de *agon*, que faziam parte da cultura grega e permeavam a arte épica e trágica, também foram substituídos, quando Eurípedes colocou no palco grego o homem comum. Nietzsche, por isso, o responsabiliza como conivente na degeneração do caráter do povo grego. O Estado guerreiro ainda estava na cena política quando nasceu a tragédia, e quando o herói

427- GT, 12, p. 85-6; p. 81-2 da trad. bras.

428- “Der griechische Staat”, CV, p. 766; p. 46 da trad. bras.. Referência tácita à oração fúnebre de Péricles em Tucídides (*História da guerra do Peloponeso*, II, 41). Cf. ainda “Versuch einer Selbstkritik”, GT, 4, p. 15-6; p. 17 da trad. bras..

429- GT, 12, p. 85; p. 81 da trad. bras..

trágico entrou no palco sua audiência foi constituída também por homens guerreiros. Se com o herói guerreiro e o herói trágico a excelência continuou a ser um ideal predominante na Grécia, a substituição operada por Eurípedes no gênero trágico representou a dissolução deste ideal. A transformação nos valores da cultura grega em geral representou uma ruptura com o ideal de homem antes cultivado também pela arte.

O heroísmo, que traduzia o ápice da tragédia, fica debilitado, do mesmo modo que a resposta artística às dores e contradições da existência. Com Eurípedes, a tragédia ensina ao heleno renunciar à “crença em sua própria imortalidade, não só a crença em um passado ideal, como a crença em um futuro ideal”⁴³⁰. Ocorre, por conseguinte, segundo Nietzsche, uma transformação no ideal grego de homem, o que, para ele, não deixa de ser a ascensão de uma mentalidade de um tipo escravo, o oposto do heróico. E “se em geral ainda se pode falar da ‘serenjoivalidade [*Heiterkeit*] grega’, trata-se da serenjoivalidade do escravo, que não sabe responsabilizar-se por nada de grave, nem aspirar a nada de grande, nem valorizar nada do passado e do futuro mais do que do presente”⁴³¹. Assim,

“quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéticos anteriores a Eurípedes formavam os seus heróis e qual longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípedes. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscientemente as linhas mal traçadas da natureza.”⁴³²

O esplendor humano e suas contradições, antes espelhados no palco grego, correspondem ao que antes de Eurípedes a tragédia alimentava com os heróis trágicos. Nada que o “homem da vida cotidiana”, por ele conduzido ao palco, pudesse encenar. Com Eurípedes, a natureza passou a se mostrar na tragédia não mais por sua redenção no gênio, mas por suas “linhas mal traçadas”: o homem comum. Eurípedes, entretanto, afirma Nietzsche, se orgulha por acreditar ter melhorado, por meio da tragédia, o povo, por ter lhe dado forma e expressão. Ele “realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas,

430- GT, 11, p. 78; p. 75 da trad. bras..

431- Ibid..

432- GT, 11, p. 76; p. 73-4 da trad. bras..

diárias, sobre as quais todo o mundo está capacitado a dar opinião”⁴³³. No lugar dos ímpetos apolíneo e dionisíaco que em suas contraposições se complementavam no grandioso espetáculo da natureza em forma de arte, está em cena o que reconhecidamente já fazia parte do cotidiano, para cuja encenação nenhum herói se fazia necessário.

Não se trata mais de êxtase dionisíaco transfigurado em arte apolínea, em dor com fundamento da existência transfigurada na figura heróica, mas da tragédia como ensinamento, doutrina e debate. “Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípedes, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo”. A tragédia, segundo Eurípedes, melhora o povo e acrescenta a ele sabedoria, inclusive política – o que, nos termos de Nietzsche, não passa de “mediocridade burguesa [*bürgerliche Mittelmässigkeit*], sobre a qual Eurípedes edificou todas as suas esperanças políticas”⁴³⁴.

O problema que Nietzsche atribui à condução, feita por Eurípedes, do espectador para o palco, “a fim de com isso habitá-lo de verdade”⁴³⁵, não reside no encurtamento da distância entre obra de arte e público, mas no fato de se apoiar no número e não em uma “grandeza homogênea”. Essa forma de consideração para com o espectador, segundo Nietzsche, o conduziu contra o próprio espectador, que apenas foi levado ao palco porque Eurípedes se manteve por sobre a massa, “*como pensador, não como poeta*”. Um “impulso artístico secundário” foi por ele sustentado, à medida que somente o entendimento era considerado a “raiz de todo desfrute e criação”. Na posição de espectador, ele discordou da arte até então feita: “na linguagem da tragédia antiga havia para ele muita coisa de ofensiva, ao menos enigmática; em especial, achava haver demasiada pompa para relações muito comuns, demasiados tropos e monstruosidades para a simplicidade dos caracteres”⁴³⁶.

Pelo incomensurável descoberto na análise linha a linha, traço a traço que fez das tragédias, ele próprio admitiu que não entendia seus grandiosos predecessores. Nem tudo se encaixava na análise minuciosa que buscava, a fim de descobrir em todas as coisas uma simplicidade explicável. As soluções dos problemas éticos pelos quais a tragédia era permeada,

433- GT, 11, p. 77; p. 74 da trad. bras..

434- Ibid.

435- GT, 11, p. 78; p. 75 da trad. bras..

436- GT, 11, p. P. 80-1; p. 77-8 da trad. bras..

permaneciam, para ele, duvidosas. Assim, Nietzsche elenca, no capítulo 11, de *O nascimento da tragédia*, todas as formas de oposição que reconheceu em Eurípedes, à arte trágica anterior à dele. Mas Eurípedes não contestou a representação tradicional da tragédia de forma teórica. Foi como poeta dramático que ele se opôs a Ésquilo e a Sófocles. Além de si mesmo, Nietzsche defende que Eurípedes descobriu um outro espectador que “não compreendia a tragédia e por isso não a estimava”⁴³⁷: Sócrates. A luta contra Dioniso foi também travada por Sócrates em sua defesa exclusiva da sabedoria segura, consciente e racional.

O *agon* na cultura grega arcaica, valor sumamente importante nos poemas homéricos, tomou a tragédia uma forma de transmissão do agonístico, o elemento que mantém a cidade helênica viva⁴³⁸. A importância atribuída por Nietzsche à figura do herói na arte grega se mede pelo valor que atribui ao quanto há de valores aristocráticos na Grécia Antiga do apogeu da tragédia. Nos traços louvados por Nietzsche na cultura grega, e que teriam fim com a morte da tragédia, nota-se a estreita conexão atestada por ele entre a tragédia e o Estado, já que a morte dessa arte representaria uma decadência generalizada do povo grego e não apenas uma decadência no âmbito artístico.

O heroísmo, traço fundamental da cultura grega que a arte grega tematiza plenamente, é mantido enquanto perdura o *agon* da cultura homérica, traço que caracteriza o Estado, a educação e a arte do período arcaico, e que está presente na tragédia mesmo com a transformação na figura do herói. A tragédia e os valores aristocráticos que ela traz consigo são bem-vindos em um Estado que é naturalmente guerreiro, mas sua importância reside, sobretudo, de acordo com o jovem Nietzsche, em um equilíbrio para os instintos políticos daquele povo. Nietzsche, contudo, atribui ao momento de ocaso desta arte também o perecimento do mito⁴³⁹, o mesmo mito que o poeta trágico trouxe ao palco e que era a “beberagem curativa”⁴⁴⁰ para o povo que travou batalha contra os persas⁴⁴¹, o mesmo mito responsável pela afirmação da personalidade individual, sem a qual o Estado não pode subsistir.

Também a referência de Nietzsche a Alexandre Magno, no escrito sobre a disputa em

437- GT, 11, p. 81; p. 78 da trad. bras..

438- “Homer’s Wettkampf”, p. 788; p. 80 da trad. bras..

439- GT, 23, p. 147; p. 137 da trad. bras..

440- GT, 21, p. 132; p. 123 da trad. bras..

441- M. S. Silk e J. P. Stern, na obra *Nietzsche on Tragedy*, p. 187, sustentam que a idéia de Nietzsche de que os gregos tinham a tragédia como beberagem curativa para os horrores da guerra iguala os gregos e despreza a diferença existente entre eles.

Homero, está sempre relacionada ao fim da rivalidade entre as cidades e a uma transformação no pensamento formador do grego, quando as pólis teriam aberto mão desse princípio agonístico e, em decorrência disso, sofrido perdas irreparáveis em todo o âmbito cultural. Nietzsche compara o declínio das mais nobres cidades gregas à decadência de um herói que, ao alcançar a vitória e a fama, reina absoluto com exclusão dos demais competidores. O espírito agonístico não resiste à exclusividade de um único herói. A decadência de Atenas é exemplo disso. Depois das guerras contra os persas, os atenienses saem fortalecidos e, com a Liga de Delos, estabelecem um império e se auto-denominam “Escola da Hélade” (como na Oração fúnebre de Péricles) com quem nenhuma cidade podia rivalizar. Esse isolamento e a cristalização do Estado, conforme Nietzsche, explicam em grande parte a fratricida Guerra do Peloponeso da qual ninguém saiu vitorioso.

Com o suicídio da tragédia⁴⁴², decorrente da dissociação dos impulsos apolíneo e dionisiaco, Nietzsche julga ocorrer a degeneração do caráter do povo grego. A encenação do mito de Édipo foi descrita por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* como exemplo da desmesura no caráter excepcional de um indivíduo, implicando o declínio do herói e da sua cidade. Com a morte da tragédia houve, para ele, a derradeira morte do mito e, conseqüentemente, o silêncio acerca do que ele ensinava. Também o Estado se fortalecia no vigor e na preservação do mito. Quando este rompe seu substrato mítico sofreu também sua ruína⁴⁴³. Por isso, a morte a que a tragédia, conduzida através de Eurípedes, como máscara de Sócrates, está diretamente relacionada ao declínio detectado por Nietzsche em toda a cultura grega porque, a seus olhos, a tragédia é a expressão máxima do conteúdo do mito⁴⁴⁴, fundamento do Estado e de toda cultura.

Na tragédia grega, o herói se destaca por seu caráter excepcional, mas também por sua incapacidade de mudar o curso do destino, de não deixar de se igualar ao mais comum dos mortais, porque é vítima do sofrimento que acompanha todo vivente. Com Sócrates, todavia, inspirando a idéia de que somente o compreendido pode ser belo, com Eurípedes, com a substituição do herói trágico pelo homem comum e, por fim, com Alexandre, “reflexo grotescamente aumentado dos helenos”⁴⁴⁵, se compõe o quadro da decadência ampla da cultura grega, decadência esta que Nietzsche julga lançar sua sombra até a modernidade; “todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem

442- Cf. GT, 11, p. 75; p. 72 da trad. bras..

443- GT, 23, p. 147; p. 137 da trad. bras..

444- GT, 10, p. 74; p. 72 da trad. bras..

445- “Homer’s Wettkampf”, p. 783; p. 74 da trad. bras..

teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates”⁴⁴⁶.

A crueldade e a experiência de que ela é inextirpável evidenciam o traço típico, para Nietzsche, do grego mais antigo: sua “vontade destrutiva”. Contudo, um “poder benfeitor”⁴⁴⁷, como que corrigiu essa “vontade destrutiva” com frágeis conceitos da humanidade moderna, a ponto de o homem moderno confiar exclusivamente no que pode ser compreendido e explicado. Assim, “enganosos conceitos” e “alucinações conceituais”, que em *O nascimento da tragédia*, correspondem ao otimismo socrático/alexandrino/euripedeano, em contraposição ao pessimismo trágico, continuam a atuar com vigor na relação que o homem passou a estabelecer com o mundo e com suas contradições.

A ‘serenojovialidade grega alexandrina’ é, para Nietzsche, a ‘serenojovialidade do homem teórico’, do homem que ante uma revelação como a dionisíaca – a qual transcende seu controle e é suportável apenas através da ilusão artística apolínea – e ante o conhecimento dionisíaco terrificante, transmitido pelo mito, prefere o conhecimento racional e, portanto, controlado. Ele se torna confiante em si mesmo e acredita ser capaz de resolver as mais estranhas contradições da existência e, por isso, ela se torna justificada, de tal forma que a serenojovialidade teórica alexandrina,

“substituiu uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, o deus das máquinas e crises, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialmente para a vida: ‘Eu te quero: tu és digna de ser conhecida’”⁴⁴⁸.

Com a fuga do dionisíaco do terreno da arte, ele ficou refugiado e degenerado no culto secreto. E se o próprio ímpeto da natureza – que revelava as contradições, a dor e o prazer igualmente partes da existência – foi sufocado, a força para lidar com ele extinguiu-se. Também o homem moderno definhou artisticamente, aos olhos de Nietzsche. Enquanto entre os gregos era

446- GT, 18, p. 116; p. 108-9 da trad. bras..

447- “Homer’s Wettkampf”, p. 783; p. 74 da trad. bras..

448- GT, 17, p. 115; p. 108 da trad. bras..

a disputa que gerava o melhor e a crueldade do homem e da natureza não era camuflada em uma resposta artística, Nietzsche aponta na modernidade a crença em que “todo homem sensitivo é um artista”⁴⁴⁹. No capítulo 19, de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche defende a fragilidade da ópera enquanto criação artística, concebida pelos modernos como desvendamento da música antiga e da tragédia grega, já que os instintos artísticos, dionisíaco e apolíneo, estiveram sempre ausentes e foram sempre contrários à fonte originária do estilo recitativo da ópera. Com isto, o *pathos* gerado pela ópera se mostra, aos olhos de Nietzsche, totalmente dependente do aguçamento da voz do cantor, porque aquilo que ainda resta de música na ópera fica subjugado pela palavra semicantada e compreendida.

Além disso, Nietzsche critica a ópera pelo que representa enquanto ideal de homem: o fascínio da ópera se dá graças à “glorificação otimista do ser humano em si”. Ao invés da capacidade para lidar e criar a partir de forças contrárias, de desafios e conflitos, ela nutre a “crença em uma existência arquiprimitiva do homem artístico e bom”⁴⁵⁰, um tipo ideal de homem que Nietzsche vê passar a ser exigência entre os modernos, mais ainda na voz dos movimentos socialistas a gritar pelos direitos do homem bom e primitivo. Da mesma forma que a cultura alexandrina, a ópera não provém de uma necessidade de arte, mas de uma necessidade inestética; ela é uma invenção do homem teórico, do homem que acredita que suas invenções conceituais logram resolver as contradições da existência. Somente isso justificaria a palavra retórica tomar a maior e mais importante porção da cena: resultado do “homem artisticamente impotente [*kunstohnmächtige Mensch*]”⁴⁵¹. O que faz a ópera, na visão de Nietzsche, são os sentimentos humanos, exatamente porque o critério empregado por ele para avaliar a arte, os princípios apolíneo e dionisíaco, não constituíram a cultura alexandrina, que são a fonte dos ideais do homem moderno. Assim, este homem, por

“não pressentir a profundidade dionisíaca da música, transforma fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão no *stilo rappresentativo* e em volúpia das artes do canto; por não ser capaz de contemplar nenhuma visão, obriga o maquinista e o cenógrafo a se porem a seu serviço; por não saber apreender a verdadeira essência do artista, conjura diante de si, a seu gosto, o ‘homem artístico primitivo’, isto é, o homem que, em paixão, canta e diz

449- GT, 19, p. 124; p. 115 da trad. bras..

450- GT, 19, p. 122; p. 114 da trad. bras..

451- GT, 19, p. 123; p. 115 da trad. bras..

versos. Ele sonha a si mesmo numa época em que a paixão basta para produzir cantos e poemas: como se o afeto tivesse sido capaz de criar algo artístico.⁴⁵²

Toda a decadência detectada por Nietzsche, da cultura grega à modernidade, não é corrigida pelo saber conquistado, porque a ausência de uma vontade de arte entre os modernos, para ele, é o ponto mais frágil e o que impede o aproveitamento de todo o acúmulo cultural. Assim, não basta a música e a tentativa de comover o espectador por meio dela para retomar o dionisíaco musical existente entre os gregos. A música não é um mero artifício para provocar o *pathos*. Trata-se de uma vontade de arte, como redenção da natureza, e não da arte em função de outras vontades insaciáveis, dos homens. Em vista disto, o lugar ocupado pela arte é, em Nietzsche, um critério maior para avaliar a grandeza de uma cultura; não se trata do quanto produz artisticamente e dos recursos disponíveis. De forma que:

“Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a 'literatura universal', e colocá-lo no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo, afinal, o eterno faminto, o 'crítico' sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão”⁴⁵³.

O homem erudito, de vastos conhecimentos acumulados, otimista e confiante somente no saber científico e, portanto, bem distante do saber dionisíaco, nem com a maior riqueza de recursos é capaz de conceder à arte a posição devida. O que o move para a arte já está totalmente destituído de um ímpeto próprio da natureza nele atuante. A arte e o seu objetivo, como tudo na modernidade, demandam a explicação racional, calculável e instrumental que o homem é capaz de elaborar, para assim poder tê-los como solução para os conflitos da existência. A crença de que tudo pode ser explicado e, por isso, resolvido, na posse de um conhecimento seguro, porque consciente, assume uma dimensão que extrapola o campo científico. Nietzsche a percebe na arte e no ideal de homem da modernidade, de forma que,

“o otimismo espreitante na gênese da ópera e na essência da cultura por ela representada logrou, com angustiante rapidez, despir a música de sua destinação universal dionisíaca e

452- Ibid..

453- GT, 18, p. 119-20; p. 112 da trad. bras..

imprimir-lhe um caráter de diversão, de jogo de formas: alteração com a qual só se deveria comparar, porventura, a metamorfose do homem esquiliano no homem serenojovial alexandrino”⁴⁵⁴.

Ademais, o fato de a música estar destituída de sua “destinação universal dionisíaca”, resulta na perda do elo estabelecido por ela entre a existência e o seu fundamento, algo com que, por conseguinte, os modernos não teriam condições de lidar. Neste sentido, Nietzsche avalia que “uma cultura tão raquítica odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela o seu ocaso”⁴⁵⁵. Conforme Nietzsche afirma no capítulo 24, de *O nascimento da tragédia*, “para apreciar a aptidão dionisíaca de um povo, devemos pensar não só na música, mas também com igual necessidade, no mito trágico desse povo, como o segundo testamento daquela aptidão”⁴⁵⁶. Tendo em vista o alto grau de parentesco entre mito e música, Nietzsche julga que a degeneração e degradação de um resultam no definhamento do outro, de tal forma que

“sobre o desenvolvimento do ser alemão não deveria, porém, nos deixar em dúvida; na ópera como no caráter abstrato de nossa existência sem mitos, em uma arte decaída em mera diversão como em uma vida guiada pelo conceito, se nos desvelará aquela natureza do otimismo socrático, tão inartístico quanto corroedor da vida”⁴⁵⁷.

Confiantes em sua retórica intelectual e na arte que deriva meramente de sua sensibilidade, sem qualquer vínculo com o mito dionisíaco apolíneo próprios da natureza e da existência, Nietzsche avista a vitória da cultura socrático-alexandriana ainda vigorando na modernidade, culminando no que ele vê como “algo tão bonitinho e franzino como é a cultura do presente”⁴⁵⁸. Apoiar toda a construção cultural no conhecimento abstrato significa anular as possibilidades do mito.

“Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se em uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente,

454- GT, 19, p. 126; p. 118 da trad. bras..

455- GT, 20, p. 130-1; p. 121 da trad. bras..

456- GT, 24, p. 153; p. 142 da trad. bras..

457- Ibid..

458- GT, 20, p. 131; p. 122 da trad. bras. – “... eine so zierlich-schmächlige Spitze”; a tradução espanhola, p. 163, prefere: “algo tan endeble y flaco”.

como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito⁴⁵⁹.

O problema disso, para Nietzsche, está no fato de o homem teórico, tal como defende no capítulo 15, de *O nascimento da tragédia*, também ter “um deleite infinito com o existente, qual o artista”, só que enquanto este permanece preso ao que é velado pela ilusão artística, depois que a própria arte lhe fizer a revelação do fundamento metafísico da existência, o homem teórico, ao contrário, “tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria”⁴⁶⁰. Dessa forma, o que não se ajusta à confiabilidade do conhecimento racional é de antemão erro, “um mal em si mesmo”⁴⁶¹; por sua vez, a moderação, a prudência, o auto-conhecimento, o auto-controle, tudo o que o grego apolíneo chamava de *sophrosyne*, tão difíceis de serem alcançados mesmo pelas figuras mais heróicas, na opinião de Sócrates podem ser ensinados⁴⁶².

Quando o lugar principal do palco é ocupado pelo homem comum, Nietzsche avista na decadência da tragédia também a decadência da Vontade helênica, afetando toda a cultura. O povo grego deixa de ter a manifestação e satisfação da vontade de grandiosidade espelhada e satisfeita pela arte, que passa a mostrar não mais o esplendor da natureza no homem heróico e genial, mas o homem comum, seu cotidiano e sua crença de que a existência explicada torna-se justificada e bela, tal como a tendência socrática euripedeana ensinou. Daí, o desgosto do homem teórico pelo dionisíaco, a recusa dos ímpetus da natureza que lhes são próprios, e a consideração da existência como algo totalmente explicável racionalmente e, o que a isso escapa, seria erro carente de correção.

Nietzsche também denuncia, assim, decorrências da decadência da tragédia para a vida política: no afastamento dos impulsos artísticos apolíneo-dionisíaco da cultura, o elo entre natureza e cultura se perde. O Estado não tem mais Apolo como deus fundador e purificador. A vontade de tudo explicar e corrigir, para Nietzsche, abala até mesmo a vida política, porque também o Estado ganha a abstração como fonte de explicação para sua existência e forma de atuação. Restrita, quando muito, a rituais religiosos, a manifestação do apolíneo e o dionisíaco entre o povo fica reduzida a ritos e já não se manifesta enquanto arte, Estado e explicação mítica.

459- GT, 23, p. 145-6; p. 135 da trad. bras..

460- GT, 15, p. 98; p. 92 da trad. bras..

461- GT, 15, p. 100; p. 94 da trad. bras..

462- GT, 15, p. 101; p. 95 da trad. bras..

Por sua vez, a modernidade, para Nietzsche, com os pés fincados na cultura grega otimista, manifesta a mesma preferência pelo belo, se compreensível. Assim, quando na arte, a ópera conta, em vez de Apolo e Dioniso, com a retórica e a explicação da linguagem, a paixão como que geradora do *pathos*, o ideal de homem bom a ser resgatado, Nietzsche reconhece ainda os traços da vitória euripedeana na arte moderna. Além disso, na substituição do homem heróico trágico pelo homem teórico, impõe-se a crença de que o verdadeiro heroísmo é resolução e explicação de toda existência, através dos conhecimentos racionais, calculáveis e demonstráveis; cabendo, portanto, à arte gerar o entretenimento, a exposição do cotidiano e do homem comum.

3.3 Nietzsche e Platão em “O Estado grego”

Na conclusão do texto “O Estado grego”, Nietzsche expõe a meta desse prefácio: explicitar a relação entre a atuação do Estado e a geração do gênio. Em vista disto, faz referência à concepção platônica de Estado, por reconhecer nela a demarcação do que considera como as verdadeiras metas para a instituição política. Nietzsche afirma ser “*um ensinamento secreto da conexão entre Estado e gênio*”, o mais profundo fundamento da concepção platônica de Estado. A despeito da menção a Platão, apenas na conclusão do texto, Nietzsche afirma ter escrito nele tudo o que até então conseguira adivinhar sobre a relação estabelecida por Platão entre Estado e formação do gênio⁴⁶³.

A despeito da centralidade de Platão para a compreensão do significado do domínio político no jovem Nietzsche, não dispomos de um estudo sistemático do seu pensamento no período inicial da obra nietzscheana. Foram ministrados vários cursos sobre a obra platônica, notadamente entre 1871-1876, mas mesmo neles não dispomos de uma elaboração claramente definida do pensamento platônico, seja sobre a política, seja sobre a arte. A ocupação de Nietzsche com o pensamento platônico, nesse período, é marcada pela presença de Schopenhauer

463- Jacques Taminiaux, em seu escrito “La mise en oeuvre de la volonté: Platon et Schopenhauer Dans La naissance de la tragédie”, p. 123, afirma que a conclusão de “O Estado grego” é um elogio inequívoco à *Repubblica* e é determinante nos traços específicos da herança platônica na leitura nietzscheana da tragédia. Como ele bem nota, a atenção dada por Nietzsche a Platão se deve ainda a uma reapropriação de Platão por Schopenhauer de *O mundo como vontade e representação*.

e pela interpretação schopenhaueriana de Platão, voltada fundamentalmente para a teoria das idéias deste. Na introdução ao curso sobre *Édipo rei*, de Sófocles, ministrado em 1870, Nietzsche chega a afirmar que “a superior Antigüidade grega tinha no instinto, não no conceito, a mesma crença na idéia que Platão, posteriormente, tornou conceitual. O indivíduo era pouco considerado, mas a linhagem, a estirpe, o Estado, eram o universal, o verdadeiro existente”⁴⁶⁴.

Essa associação da teoria das Idéias de Platão com o *instinto* grego será rechaçada já nos cursos introdutórios aos diálogos platônicos, mencionados acima⁴⁶⁵, nos quais se indica uma oposição entre ciência e arte a partir da teoria das idéias. Em “O Estado grego”, Platão interessa a Nietzsche como um pensador que traduziu a essência do político. Já em uma anotação de 1869-70 ele indica seu programa – ou sua tarefa – como costumava escrever: “fundar um tribunal supremo da humanidade: tornar o Estado platônico realidade. Mas a arte foi banida dele. Isto queremos agora superar nele”⁴⁶⁶. O interesse de Nietzsche pelo Estado é inspirado por uma preocupação com sua função cultural, como meio da vontade grega para a obtenção do gênio.

Ao menos no que diz respeito à reverência do jovem Nietzsche pela poesia da Grécia antiga, é evidente uma oposição imediata ao texto platônico, pois ele destaca e elogia na cultura grega sua produção poética e a maneira como, através dela, os deuses são retratados. Platão, por sua vez, em uma passagem clássica, defende no livro II de *A República*, por exemplo, que em um Estado ideal os poetas não deveriam estar presentes; a admissão dos poetas estaria condicionada à disciplina de sua escrita. Platão tinha como preocupação a capacidade de formação, própria da poesia grega. Segundo ele, o que uma criança fica suscetível a aprender, por esses meios, tende a ser exatamente o oposto do que é necessário na idade adulta. Ele é incisivo ao afirmar que Hesíodo e Homero escreveram sobre deuses e heróis de uma maneira errada, sem nenhuma

464- F. NIETZSCHE, *Sulla storia della tragedia greca*, p. 28. No plano de uma obra sobre “Socrates und der Instinct”, Nietzsche estabelece uma primeira aproximação entre tragédia e Estado. NF, 3[73], Winter 1869-70–Frühjahr 1870, KSA, p. 80.

465- F. NIETZSCHE, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, p. 43: “desespero com relação ao saber, depois convicção da possibilidade de saber, a dialética concebida como o caminho do saber – tal é a gênese histórica da teoria das idéias”, e não um exame dos fenômenos; sua origem não é estética, portanto. Nesta oposição à associação entre teoria das Idéias e *instinto*, assim como a uma interpretação da sua gênese estética, Nietzsche, ao indicar o papel da dialética, o desprezo de Platão pela arte e a sua simpatia pela matemática, recusa a interpretação de Schopenhauer (Cf. § 50 da segunda parte de *Parerga e Paralipomena*). Cf. Francesco GHEDINI, *Il Platone di Nietzsche – genesi e motive di un simbolo controverso (1864-1879)*, p. 279.

466- NF, 3 [52], Winter 1869-70–Frühjahr 1879, KSA 7, p. 75. No fragmento 7 [25], Ende 1870–April 1871, KSA 7, p. 143, Nietzsche assinala que “o Estado platônico é uma *contradictio*. enquanto Estado de pensadores, ele expulsa a arte. Com exceção disto, é construído inteiramente sobre uma *base grega*”.

semelhança com a verdade acerca deles⁴⁶⁷.

O fundador da *pólis*, tal como o concebe, deve ter como preocupação o “‘molde’ segundo o qual os poetas devam compor seus versos”⁴⁶⁸. Neles, Deus deve ser apresentado por todos os poetas como “essencialmente bom”, pois nada divino pode ser prejudicial, pode ser causa do mal. Portanto, a ele não se pode atribuir nenhum mal, nem a responsabilidade de fazer surgir falhas na humanidade, como Platão entende terem feito Homero e Ésquilo. Ele se opõe à imagem dos deuses contornada por Homero na *Odisséia*, como seres que assumem várias formas na sua revelação aos homens. O absurdo disto, para Platão, consiste na impossibilidade de admitir como Deus poderia pretender assumir outras formas sendo ele o que há de mais belo. Qualquer divindade permaneceria com a forma que lhe é própria e jamais poderia querer se transformar em algo inferior⁴⁶⁹. Por isso, acredita que, para uma *pólis* ideal, é indispensável outro modelo de divindade que se contraponha à imagem de deuses, assumindo formas variadas e iludindo os homens.

Na preocupação de Platão com o conteúdo da poesia e do seu poder influenciando crenças, virtudes, comportamentos e ideais, não é possível entrever elemento algum de concordância com Nietzsche. Ele concebe a religiosidade grega, como vimos, como a divinização de tudo, independentemente de ser bom ou mau. Assim, a eterna busca dos mortais pela imortalidade, ao menos na rememoração dos feitos heróicos, como consta nos versos homéricos, redundava na glorificação da vida. Heróis e deuses são acometidos por paixão, fúria, ira, inveja e muitas outras desmedidas, sem que isso os reduza minimamente. O erro, o engano, a injustiça, estão igualmente distribuídas no mundo dos mortais e no Olimpo. Sequer a responsabilidade divina pelo que ocorre na vida humana, inclusive pelas desgraças, é suficiente para diminuir a imagem luminosa e extasiada dos deuses olímpicos. Enfim, os poetas gregos são responsáveis pela transmissão de uma imagem luminosa e extasiada do Olimpo, sem que nele haja uma idealização do humano negligente com as carências e ambigüidades que lhe são inerentes.

Em *O nascimento da tragédia*, a interpretação da poesia grega, tanto homérica quanto trágica, nelas encontra o ideal de vida guerreira, apesar de todo o conhecimento que elas mesmas transmitem, de que nenhum ato heróico é suficiente para mudar seus rumos penosos. Apesar

467- PLATÃO, *A república*, livro II, 377b-378b, p. 87-89 da trad. port.

468- *Ibid.*, 379a, p. 90 da trad. port.

469- *Ibid.*, 380d-383a, p. 95 da trad. port.

disso, Nietzsche atribui à própria arte criada pelos gregos a capacidade de transfigurar o ensinamento trágico de Sileno de que a melhor coisa para os homens seria não ter nascido e, diante desta inevitabilidade, o melhor é morrer logo. Na imagem do Olimpo, criada pela arte, como indicamos acima, um dos ensinamentos refere-se ao quanto “os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem”⁴⁷⁰. A vida não é condenada previamente por sua imperfeição, insuficiência ou ambigüidade – os próprios deuses vivem sob condições não completamente tranqüilas. A dor, a ira, a perda ocorrem, inclusive, entre os imortais e não atuam como motivo para deixar de querer a vida eterna. Por isso, Nietzsche, ao contrário de Platão, vê na poesia grega o ensinamento de que “a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo uma rápida separação”⁴⁷¹.

No livro III de *A República*, os poetas são novamente criticados por conceberem em seus escritos a imagem de homens célebres com gemidos e lamentos. Para Platão, um homem nobre se basta a si mesmo para ser feliz e por isso não deve ver sinal de desgraça mesmo na morte de um companheiro. Ao contrário, ele precisa saber suportá-la e lamentar-se o menos possível – as lamentações devem ser transferidas para as mulheres sem mérito e para os homens covardes⁴⁷². É inadmissível, portanto, Aquiles chorar pela morte de Pátroclo. A verdadeira virtude se manifesta, nesse caso, na temperança ante o sofrimento.

Platão também diverge no tocante à idéia de justiça: nas narrativas dos poetas, os injustos podem ser felizes e os justos acabarem desgraçados. Na ausência de recompensa pelos atos considerados retos e virtuosos, Platão vê o dano da propagação da idéia de que agir justamente é um bem para os outros e algo nocivo ao justo. Ademais, isso levaria à convicção de que pode haver alguma vantagem em cometer injustiças, desde que não sejam descobertas. Por isso, Platão se opõe firmemente a esse tipo de ensinamento na *pólis* que idealiza⁴⁷³. O que importa a ele é assegurar a garantia de recompensa pelos bons atos e punição pelos maus. A “história muito bela” contada por Sócrates no final do *Górgias* (523a-527e), traduz o rechaço platônico da desarmonia entre a dedicação do homem à justiça e o prêmio na Ilha dos bem-aventurados – assim como entre a entrega à injustiça e a punição no Tártaro. Assim como em *A República*, no *Górgias* as aporias do discurso socrático e a sua falência na persuasão se resolvem na promoção do temor,

470- GT, 3, p. 36; p. 37 da trad. bras..

471- Ibid..

472- PLATÃO, *A república*, livro III, 387d-388a, p. 104-105 da trad. port.

473- Ibid., 392b, p. 114 da trad. port..

em Platão temos a recusa da formação amparada em belas figuras, sedutoras e sinuosas (e ambíguas), em nome do convencimento dos que possuem alma superior e da punição dos que não são capazes de se deixar convencer.

Em um outro período de sua obra, quando a moral ocupa o centro das suas preocupações, Nietzsche busca não apenas distanciar-se do que chama então de “platonismo”, mas revertê-lo através de um deliberado anti-platonismo, em contraste com a perspectiva mais ambígua dos textos de juventude, nos quais se empenhava em separar o vigor do platônico da decadência do socrático. O projeto de reversão do platonismo se efetiva, dentre outras vias, fundamentalmente na recusa da perspectiva da vingança, no abandono da fria justiça a estatuir implacável a ordenação moral no além:

“suprassunção da força bruta na beleza que não mais ataca, eis o essencial da inversão a que Nietzsche pretende submeter o Sócrates platônico. E, para Nietzsche, o essencial da *violência* socrática, que não lhe torna possível, como herói e homem sublime, conquistar a leveza do belo, é justamente sua fixação na perspectiva do juízo e da condenação, do ciúme e do rancor”⁴⁷⁴.

Por fim, no livro X⁴⁷⁵, Platão ainda se opõe à poesia por ela ser, em seu entendimento, exclusivamente imitação. Homero, assim como todos os demais poetas, é um imitador da imagem, da virtude e de todos os demais temas sobre os quais escreveram. Não lograram, por conseguinte, atingir a verdade. Limitaram-se a imitar a aparência de forma colorida, por meio de palavras e frases, exercendo assim uma “grande sedução natural” (601b) para as belas cópias das aparências. A arte de imitar a aparência, de produzir cópias da cópia da realidade perfeita, engendra a mediocridade do caráter, na medida em que fortalece a pior parte dos homens; não pode, portanto, ser aceita em uma *pólis* ideal por não conduzir a alma para a resistência, como Platão acredita ser possível por via da razão e da lei:

“o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”⁴⁷⁶,

474- Oswaldo GIACOIA JR. “O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão”, p. 34.

475- PLATÃO, *A república*, livro X, 598b-604b, p. 455-467 da trad. port.

476- *Ibid.*, 605b-c, p. 469 da trad. port.

lidando com a aflição e aproximando o homem da dor. Platão discorda da capacidade dos poetas de saberem de fato sobre a virtude e o vício, pois se Homero fosse capaz de educar os homens e os tornar melhores, não seria um imitador, e sim um bom conhecedor dos temas que escreveu. Por ser imitação e, portanto, por não conseguir alcançar a verdade, a arte poética não pode ser admitida em uma cidade ideal para a formação de um novo homem virtuoso – o que alcança a verdade no mundo das formas, e não o que age no mundo sensível.

Nietzsche, por sua vez, avalia que na arte grega temos o desvelamento de uma verdade que só ela é capaz de tornar compreensível com eficiência: a verdade trágica que revela o verdadeiro sentido da existência. E nisto, para Nietzsche, não há nenhum caráter imitativo – não é a imitação da vida que ocorre na cenas trágicas e nas epopéias mas, acima de tudo, a transfiguração artística de uma verdade que, sem a mediação da arte, seria impossível acessar e transfigurar. A verdade do trágico, a verdade dionisíaca, não se desvincula do mundo dos mortais, nem, por conseguinte, do caráter equívoco de tudo que aparece. Por mais que o jovem Nietzsche em seus primeiros escritos seja influenciado pela noção schopenhaueriana do mundo enquanto representação, enquanto vontade e enquanto ilusório, comparado com a imutável dor da existência, julga que tal mundo não carece de correção.

No que concerne ao juízo de Platão sobre os poetas, em *A República*, Nietzsche não teria, então, como enxergar nela, a princípio, motivo de grandeza, admiração e reconhecimento, como o faz na conclusão do texto “O Estado Grego”. O que se pode perceber, ao contrário, é um abismo entre ambos, tanto pelo tratamento dado à poesia e à arte em geral, quanto pela compreensão de que a meta suprema do Estado é “fugir do mundo sensível para um mundo ideal” e que “a vocação suprema da classe superior consiste em conhecer a Idéia do bem”⁴⁷⁷. É exatamente no ataque que Platão faz a Homero e a todos os outros poetas gregos, que se instaura o mordaz ataque de Nietzsche a Platão, em inúmeros momentos de seus escritos posteriores ao “O Estado grego” e *O nascimento da tragédia*.

Quando Platão alerta para o risco que os poetas representam para a vida da *polis* grega, defende a instauração de uma nova ordem cultural, na qual a vida não seja glorificada pelos grandes feitos de homens trágicos e guerreiros. Nesta compreensão do homem virtuoso reside um erro fundamental, segundo ele, que precisa ser corrigido pela busca da verdade no mundo das

477- F. NIETZSCHE, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, p. 24.

Formas. Platão contesta, portanto, a glorificação da vida pela bela aparência, inescapavelmente mutável e ilusória. A glorificação da vida não pode ser admitida, sem que nela não se tenha atingido uma verdade não alcançável pelas meras imitações da arte. Por isso, o valor da vida não está, para Platão, nas atitudes grandiosas dos heróis homéricos, por exemplo, mas nos homens que buscam algo inalcançável neste mundo e que, por isso, são recompensados pelos estágios evolutivos de sua alma. Daí a contestação de Platão à compreensão de que, do homem mais nobre ao mais comum, todos estão, após a morte, condenados ao Hades, sem recompensa alguma pelo que fizeram em vida. Platão faz Sócrates dizer o seguinte: “é um grande combate, meu caro Gláucon, é grande, e mais do que parece, o que consiste em nos tornarmos bons ou maus. De modo que não devemos deixar-nos arrebatados por honrarias, riquezas, nem poder algum, nem mesmo pela poesia, descurando a justiça e as outras virtudes”⁴⁷⁸ – o grande combate entre a alma e tudo o que a seduz para o mundo dos homens.

O único conforto presente nos poetas desde Homero até os tragediógrafos, é o ensinamento de que a imortalidade possível só se alcança pela lembrança dos grandes feitos em vida⁴⁷⁹. Ora, esse ensinamento é exatamente o que o Platão de “O mito da caverna” quer desfazer. No livro sétimo de *A República*, ele defende a instauração de uma nova noção de virtude: a excelência do homem que consegue contemplar uma verdade imutável. O que se pode alcançar preocupando-se com as questões terrenas e, então, ilusão, falseamento de uma verdadeira idéia, habitante de um outro mundo. É na busca dessa verdade que o homem deve basear sua vida, e nisso reside sua excelência. Incidentalmente, deve-se notar a curiosa tolerância platônica, em *A República*, com a nobre mentira” (414b), empregada como *remédio* entre os homens:

“mas é que, realmente, deve ter-se em alto apreço a verdade. Se, de fato, dissemos bem há pouco, se na realidade, a mentira é inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio, é evidente que tal remédio se deve dar aos médicos, mas aos particulares não devem tocar-lhe (...) Portanto, se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade, por causa dos inimigos ou dos cidadãos, para benefício da cidade; todas as restantes pessoas não devem provar deste recurso”⁴⁸⁰.

478- PLATÃO, *A república*, livro X, 608b, p. 474 da trad. port.

479- Cf. Werner JAÉGER, “The Greek ideas of immortality”, *passim*.

480 PLATÃO, *A república*, livro III, 389b, p. 109 da trad. port. Nietzsche comenta este trecho, em HL, 10, p. 327-8; p. 92-3 da trad. bras., como se segue: “Platão considerava indispensável que a primeira geração de sua nova sociedade (no Estado perfeito) fosse educada com a ajuda de vigorosas *mentiras necessárias*, as

Na terceira *Consideração Extemporânea*, “Schopenhauer como educador”, Nietzsche retorna ao tema e opõe Schopenhauer a Platão, quando afirma que “o homem de Schopenhauer assume para si o voluntário sofrimento da verdade, e este sofrimento lhe serve para mortificar [ertödtet] sua teimosia [eigennützig] e preparar cada subversão e completa transformação de seu ser, que leva ao verdadeiro sentido da vida”⁴⁸¹.

Apesar da oposição de Nietzsche ao ideal de homem sábio defendido por Platão, o exato oposto ao homem trágico grego, em “O Estado grego” ele atribui os equívocos de Platão à influência de Sócrates, como vimos, notadamente ao juízo dele em relação à arte. Pela nefasta influência do socratismo, Platão exclui os artistas geniais da *pólis* ideal e eleva “os gênios da sabedoria e do saber”:

“que ele não tenha colocado o gênio em seu conceito geral no cume de seu estado perfeito, mas apenas o gênio da sabedoria e do saber, que ele tenha excluído por completo de seu estado os artistas geniais, isto foi uma consequência intransigente do julgamento socrático sobre a arte, que Platão tinha feito seu, numa batalha consigo mesmo”⁴⁸².

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche contesta Platão mais pela subordinação da poesia à filosofia que pela invenção de um além-mundo das idéias: “sob a pressão do demônio Sócrates”, Platão situou a poesia como *ancilla* [serva] da filosofia⁴⁸³. Para ele, com efeito, Platão descobriu a

crianças deveriam aprender a acreditar que todas elas já tinham sonhando, morado por algum tempo sobre a Terra, onde haveriam sido moldadas e conformadas pelo mestre-de-obras da natureza! É impossível se rebelar contra este passado! Impossível reagir à obra dos deuses! Ela deve valer como uma lei inviolável da natureza: quem nasceu como filósofo tem ouro no corpo, quem nasceu como guardião apenas prata e, como trabalhador, ferro e bronze. Como não é possível misturar estes metais, Platão explica que não seria possível misturar e confundir a ordem de castas; a crença na *aeterna veritas* desta ordem é o fundamento da nova educação e, com isto, do novo Estado. Assim, o alemão moderno também acredita agora na *aeterna veritas* de sua educação, de sua espécie de cultura [Cultur]: e, no entanto, esta crença desmorona, exatamente como o Estado platônico desmoronaria, quando se vê colocada diante de uma *verdade necessária*: a de que o alemão não tem nenhuma cultura porque, em razão de sua educação, não pode absolutamente ter cultura. Ele quer a flor sem raiz e sem caule, ou seja, ele a quer em vão. Esta é a verdade simples, uma verdade verdadeira e necessária, desagradável e grosseira”.

481- SE, KSA 1, p. 371 (grifos no original).

482- “Der griechische Staat”, CV, p. 776-7, p. 60-1 da trad. bras.. A batalha de Platão consigo mesmo, de que fala Nietzsche, pode ser verificada notadamente no livro X de *A República*, quando, por exemplo, julga ter de afirmar que a poesia mimética representa “a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza”, conclui: “Tenho de o dizer (...). Contudo, uma espécie de dedicação e de respeito que desde a infância tenho por Homero impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos. Mas não se dever honrar um homem acima da verdade, e, antes pelo contrário, deve-se falar, conforme eu declarei”. *A República*, X, 595b-c, p. 449-450 da trad. port. Cf. ainda 607d.

483- GT, 14, p. 94; p. 89 da trad. bras.. Cf. C. ZUCKERT, *Nietzsche's rereading of Plato*, apud Francesco GHEDINI, *Il Platone di Nietzsche – genesi e motivi di un simbolo controverso (1864-1879)*, p. 214.

finalidade suprema do Estado, como meio para a existência olímpica e a geração permanente do gênio, a partir de uma intuição poética – assim, uma vez curado do socratismo, o Estado platônico traduz a essência mais íntima do Estado ideal. Portanto, quando Nietzsche, já em uma anotação da juventude, define a sua filosofia como um “platonismo invertido [*umgedrehten Platonismus*]”⁴⁸⁴, pensa mais propriamente, ao menos, no domínio político, em uma cura do platonismo, da doença do socratismo. É o que Henning Ottmann denomina o “platonismo estetizado de Nietzsche [*Nietzsches ästhetisierender Platonismus*]”⁴⁸⁵.

No capítulo 14 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, recorrendo a Diógenes Laércio, relata que Sócrates exigia de seus discípulos que se afastassem dos espetáculos trágicos, “e o fez com tanto êxito que o jovem poeta trágico Platão, queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates”⁴⁸⁶. Ainda nas *Leis*, Platão enumera a arte trágica entre as artes lisonjeiras, como a arte da limpeza e a da cozinha que representam apenas o agradável, mas inútil. Para Nietzsche, “esta condenação intencionalmente acre e desconsiderada da tragédia, em Platão, tem algo de patológico: ele, que havia se elevado a esta concepção apenas por furor contra sua própria carne; ele, que em benefício do socratismo havia pisoteado sua natureza profundamente artística, revela na acidez de tais juízos que a ferida mais funda de seu ser ainda não está cicatrizada”⁴⁸⁷.

O diálogo platônico, nota Nietzsche, desenvolvido “por necessidades artísticas”, curiosamente conserva um estreito parentesco com as formas de arte que o próprio Platão se empenhou em rechaçar. O diálogo é como um desvio para onde o pensador Platão, como poeta, sempre se sentira em casa; uma forma híbrida de narrativa, lírica e drama, de prosa e poesia, “o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo”⁴⁸⁸. A obra de Platão, sob a enfermidade do socratismo, a submeter o belo ao verdadeiro, consiste na incorporação da poesia, na assimilação da arte à dialética, como uma serva benevolente.

484- NF, 7 [156], Ende 1870–April 1871, KSA 7, p. 199 (Meine Philosophie *umgedrehter Platonismus*. je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel).

485- Henning OTTMANN, *Philosophie und politik bei Nietzsche*, p. 44-5.

486- GT, 14, p. 87-8 da trad. bras. Cf. Diógenes Laércio, *Vida e doutrina de filósofos ilustres*, III, 1, 2. Ver ainda F. NIETZSCHE, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, p. 18.

487- “Sócrates und die Tragoedie”, KSA, I, p. 543; p. 223 da trad. esp.

488- GT, 14, p. 93-4; p. da 88 da trad. bras.

No prefácio escrito sobre a disputa em Homero, Nietzsche também sustenta quando Platão em seus diálogos deu destaque ao sentido artístico, nada mais fez do que evidenciar uma rivalidade com os oradores, sofistas e dramaturgos de seu tempo. Para Nietzsche, Platão estava a dizer todo o tempo:

“Vejam, também posso fazer o que os meus maiores adversários podem; sim, posso fazê-lo melhor do que eles. Nenhum Protágoras criou mitos tão belos quanto os meus, nenhum dramaturgo, um todo tão rico e cativante quanto o Banquete, nenhum orador compôs discursos como aqueles que eu apresento no Górgias – e agora rejeito tudo isso junto, e condeno toda a arte imitativa! Apenas a disputa fez de mim um poeta, um sofista, um orador!”⁴⁸⁹.

Por isso, nas palavras de Nietzsche, a influência de Sócrates em Platão não deve “nos impedir de reconhecer, no conjunto da concepção do estado platônico, o hieróglifo imenso de um ensinamento secreto da conexão entre estado e gênio”⁴⁹⁰. E seu texto “O Estado grego” é, segundo ele mesmo, tudo o que conseguiu decifrar a respeito do quanto Platão pode ensinar sobre o papel do Estado na geração de gênios, daqueles que possuem “a faculdade de agir segundo a intuição pura, de se perder na intuição”⁴⁹¹. Ele admitiu a disputa como condição da obra de arte. É a interpretação deste aspecto em Platão que o próprio Nietzsche afirma ser a meta de “O Estado grego”. O que há nele sobre a relação entre gênio e Estado “permanecerá sendo eternamente o que se deve interpretar em sua profundidade”⁴⁹².

Portanto, é indispensável à compreensão de “O Estado grego”, concebê-lo como um escrito em que se encontra a percepção do quanto um Estado pode ser forjado para a geração de gênios – do mesmo modo que Platão o fez – opondo-se ao risco da constituição de uma “cidade dos porcos”, onde a garantia oferecida a todos os que dela fazem parte, e também a seus descendentes, é de uma “vida em paz e com saúde”, bem como a garantia de que “morrerão velhos, como é natural, e transmitirão a seus descendentes uma vida de mesma qualidade”⁴⁹³. Para Nietzsche, Platão é o paradigma do legislador, como também o foram Sólon e Licurgo. De acordo com ele, “falta considerar a *missão do legislador* de Platão como o ponto central da vontade

489- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 790; p. 83-4 da trad. bras..

490- “Der griechische Staat”, CV, p. 777; p. 61 da trad. bras..

491- F. NIETZSCHE, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, p. 45.

492- “Der griechische Staat”, CV, p. 777; p. 61 da trad. bras..

493- PLATÃO, *A república*, livro II, 372d, p. 78 da trad. port..

platônica”, cuja pressuposição fundamental é a “*crença sem reserva em si*”⁴⁹⁴, a confiança sem reserva na condição de portador do conhecimento necessário ao forjamento do Estado.

Pensar em uma organização social que se oponha à “cidade dos porcos”, como faz Platão, é fundamental ao pensamento político de Nietzsche. Isto porque, em seu juízo, é indispensável distinguir entre a tendência guerreira e “a tendência monetária”. Enquanto esta necessita da massa, da crença na “dignidade do homem” e na “dignidade do trabalho”, a primeira demanda a “separação e a divisão imediata da massa caótica em *castas militares*”⁴⁹⁵. Não é outra a razão da construção de uma “sociedade guerreira” estruturada em castas militares e de uma vasta camada inferior de escravos que sustentem as demais. A “sociedade guerreira” se ergue na forma de pirâmide. A partir disso, percebe-se em Nietzsche como que uma justificativa para o movimento da sociedade grega erguer-se em forma piramidal: é como se houvesse nisto uma “finalidade inconsciente” de gerar o melhor entre os indivíduos, o gênio militar. Cada “homem singular” é posto “sob o jugo”, e neste processo provoca-se “uma espécie de transformação química nas particularidades de naturezas heterogêneas até que alcancem uma finalidade com suas finalidades”. É como se em nome da geração do gênio militar – “o fundador original do Estado”⁴⁹⁶ fosse então justificável uma sociedade em forma de pirâmide, com a saliente implicação da sustentação do topo por uma base extensa de escravos.

Assim, tal estrutura piramidal responderia a uma necessidade ontológica; “a guerra preenche uma função ontológica eminente, seja como fator de universalização, seja como instrumento subordinado da vontade e de sua necessidade de arte, em que os próprios gênios são os instrumentos privilegiados”⁴⁹⁷. Na tarefa de redimir a modernidade e forjar uma outra cultura, Nietzsche indica, sem reservas, como entende a geração do gênio e em que condições ela é possível, rechaçando tanto o privatismo burguês quanto a elevação do trabalho a atividade definidora da dignidade do humano.

O Estado como um artífice do gênio – eis o que está posto na referência de Nietzsche a Platão. O legislador, como artífice, deve debruçar-se sobre a concepção do Estado como se se estivesse diante da construção de uma obra de arte, porque como tal ela também serve à vontade

494- F. NIETZSCHE, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, p. 22 (grifos no original).

495- “Der griechische Staat”, CV, p. 775; p. 58 da trad. bras..

496- Ibid..

497- Jacques TAMINIAUX, “Platon et Schopenhauer dans *La naissance de la tragédie*”. *Le théâtre des philosophes La tragédie, l'être, l'action*, p. 128.

helênica – ao profundo anseio por beleza e harmonia dos instintos conflitantes que ela abriga. *A República* consiste, assim, na configuração de um Estado que transcende as relações sociais e políticas entre os cidadãos, a questão do poder, a conquista territorial, o enriquecimento da cidade, o bem-estar, como a “cidade dos porcos” pode oferecer. O que interessa a Nietzsche é a possibilidade de se pensar no engendramento de um Estado a serviço da construção de uma cultura elevada – que admita a existência do gênio, do melhor entre os homens, tal como em Platão.

Em *A República*, Platão sustenta um princípio fundamental ao pensamento político de Nietzsche: a diferença entre os homens. Com efeito, diz Platão, “um homem é melhor e outro é pior”, e de que “de modo algum” os homens “são todos iguais”. Isto fica ainda mais evidente em uma pergunta de Sócrates a Glauco, que já implica uma afirmação: “E há alguma coisa de melhor para a cidade do que haver nela os melhores homens e mulheres?”⁴⁹⁸. Isto pode operar como exemplo para o que Nietzsche chama de hieróglifo decifrado por ele em Platão, e que serve para a compreensão de como este último conseguira pensar na conexão entre gênio e Estado. A idéia de que os melhores devem conduzir o Estado ideal de Platão pode ser entendida neste contexto como a chave de interpretação que interessa a Nietzsche. O Estado, como meio para a cultura, não deve promover a igualdade, mas gerar as condições para que a excelência se manifeste.

A valorização do gênio é o que Nietzsche considera desejável, no Estado aristocrata guerreiro e escravocrata da Grécia arcaica. Como nota Jacques Taminiaux, “a essência ambígua do político consiste, então, em desencadear a violência, a usurpação, a guerra, a escravização, para tornar possível a arte”⁴⁹⁹. Uma questão importante que permeia a reflexão política do jovem Nietzsche é: independentemente da forma de governo, a serviço de que está o Estado? Toda a educação agonística da sociedade grega propiciava, por seu turno, o engajamento do cidadão com sua cidade. Ele dependia dessa totalidade para se afirmar e ser identificado pelo que criou de excepcional para seu povo, cuja cultura foi berço de onde puderam nascer Homero, Hesíodo, Arquíloco, Sófocles, Ésquilo, Eurípedes, Péricles, Platão. Entretanto, compreender o elogio de Nietzsche a Platão, requer também considerar o quanto ela implica a distinção de natureza,

498- PLATÃO, *A república*, livro V, 456d-e, p. 222 da trad. port.

499- Jacques TAMINIAUX, “Platon et Schopenhauer dans *La naissance de la tragédie*”. *Le théâtre des philosophes La tragédie, l'être, l'action*, p. 127.

bastante cara aos gregos, entre *práxis* (ação, execução) e *poiésis* (fabricação, criação)⁵⁰⁰. Platão, em seu Estado ideal, afirma a primazia da *poiésis* em relação à *práxis*, da criação comparada à ação. O que o jovem Nietzsche destaca como proeminente nos gregos é, exatamente, a sabedoria para reconhecer que o que criam oferece respostas mais longínquas e duradouras do que sua ação.

O que Nietzsche escreve sobre Édipo e Prometeu exemplifica perfeitamente sua defesa da supremacia da *poiésis* em relação à *práxis*. Ambos heróis trágicos não escapam às agruras da vida, mesmo na condição de heróis, e descobrem como obrigação própria da vida e como fonte de seu sofrer o estado de individuação. Nenhuma ação heróica altera o que é originalmente destrutivo e contraditório na existência. Nietzsche compara, em *O nascimento da tragédia*, esses heróis trágicos aos artistas gregos: ambos, assim como os deuses, são criadores, ie é partir do que criam que se livram “da *necessidade* da abundância e *superabundância*”⁵⁰¹. A resposta helênica ao pessimismo trágico de sua compreensão do mundo é a criação. A ação redime a individuação apenas naquilo que compartilha com toda instauração do novo através da criação.

Nietzsche reconhece em Platão a afirmação máxima da supremacia da *poiésis*, notadamente na posição do legislador. O Estado platônico, como réplica à democracia ateniense, institui para si a obrigação de cuidar de seus guardiões, para que saibam distinguir entre o que são necessidades momentâneas e que é primordial à vida de uma coletividade. Por isso, quando Platão projeta um Estado em que cada indivíduo assume uma função especial para sua comunidade, em que mesmo as mulheres são admitidas como portadoras de capacidades essenciais ao bem da cidade, não é a idéia de sociedade organizada em castas que merece a atenção de Nietzsche. É válido, neste contexto, remontar a uma anotação feita como preparação para *O nascimento da tragédia*, onde todo o conteúdo do prefácio “O Estado Grego” já estava incluído, acrescido ainda de dois parágrafos⁵⁰². Nestes, há ainda outras considerações sobre a *pólis* perfeita de Platão: ela logrou fazer emergir o fundo mais íntimo do Estado e trouxe à luz, com profunda razão, a posição da mulher helênica⁵⁰³.

No Estado platônico, a excelência é concebida em função de algo para além do próprio funcionamento da instituição política. O Estado é meio, artifício. A partir disso, se entende a

500- Cf. ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, livro VI.

501- “Versuch einer Selbstkritik”, 5, GT, p. 17; p. 18 da trad. bras.

502- NF, “Fragment einer erweiterten Form der ‘Geburt der Tragödie’”, Anfang 1871, KSA 7, p. 333-349.

503- Ibid., p. 349.

ligação entre Estado e atividade *poiética*. A obra do legislador é uma *poiésis*, e o resultado de sua atividade é o desenvolvimento de uma instituição como um artifício, um utensílio. Nietzsche louva, exatamente, esta relação em Platão. A *práxis*, por sua vez, requer a relação entre os indivíduos ocupados com a vida política, requer a pluralidade amparada na paridade. Em oposição a ela está a *poiésis*, a atividade sobre as coisas, ou seja, a produção de algo, e não entre as pessoas. O Estado exaltado por Nietzsche resulta da atividade produtiva e, no mesmo espírito, busca engendrar o gênio.

Dessa referência elogiosa de Nietzsche a Platão, aproxima-se o texto de J. Burckhardt. Platão, diz ele, surge para “explicar como um povo deveria ser organizado, basilamente, a fim de impedir a fraude democrática, a Guerra do Peloponeso ou uma nova intervenção da Pérsia”⁵⁰⁴. Nietzsche também viu em Platão, tanto quanto Burckhardt, uma tentativa de preservação do poderio político da Grécia e um alerta para a perda sofrida com a vitória alexandrina. Pelo Estado concebido em *A República*, paga-se, para Burckhardt, um preço muito alto: a supressão da própria liberdade. Nietzsche, contudo, põe em suspenso suas objeções ao Platão socrático. A ele interessa caracterizá-lo como um filósofo que, ao se conceber como um artífice a serviço da geração do gênio, obstou o desvio do Estado de sua tarefa primordial: satisfazer a vontade helênica por arte. Eis, portanto, o que Nietzsche julga fundamental em *A República*: admitir o Estado com meio. Em *A República*, Nietzsche identifica um Estado voltado para o desenvolvimento de cada indivíduo “até o ponto em que isso constituísse o máximo de benefício”⁵⁰⁵ e o mínimo de dano para sua cidade. Isso, em seu ponto de vista, simultaneamente desperta e põe limites ao egoísmo. O que conecta o Estado e a Arte é o fato de ambos serem obras do gênio, do artífice, da *techné*, da *poiésis*. O Estado é um artefato do legislador, posto na condição de organizador da vida social em vista de seu florescimento, em vista da elevação da cultura. Como assinala Henning Ottmann,

“a crítica de Nietzsche à relação entre política e cultura em sua época revela seu ideal: o Estado como servo da cultura. Nietzsche havia percebido no exemplo do ‘Estado grego’ menos a *pólis* como ela era, como cidade, que a *pólis* como deveria ser, para Platão. O Nietzsche anti-socrático é um estranho platônico, que desde muito cedo condenava a metafísica de Platão e tentava virá-la de cabeça para baixo, e que, contudo, em política, nunca

504- Jacob BURCKHARDT, *Reflexões sobre a história*, p. 193 da trad. bras..

505- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 789; p. 82 da trad. bras..

se distanciou completamente de Platão”⁵⁰⁶.

3.4. Estado e promoção da cultura

Nietzsche sustenta que o critério de análise do grau de grandeza de uma dada cultura é a sua capacidade de engendrar o nascimento e o desenvolvimento do gênio. Esse tipo humano só aparece e pode ser reconhecido, quando inserido em um contexto no qual a disputa, em vez de temida, condenada e rechaçada, é estimada, requerida e incentivada, com a observância da justa medida. Somente a cultura estabelece leis, limites e metas para o homem singular⁵⁰⁷; e o que configura as possibilidades para o surgimento da figura humana que brilha e é imortalizada no reconhecimento como a melhor entre as demais é força do *agon*. Em vista disto, também a guerra é condição para a geração do gênio.

Dessa perspectiva, Nietzsche compreende o Estado como o meio para a existência da tragédia, porque é na condição de gerador de disputas que ele produz um ambiente propício para seu desenvolvimento. Todo o elogio de Nietzsche à tragédia tem como pressuposto uma deferência ao que a engendrou. Cabe, então, entender de que forma o Estado é esse meio, de que maneira ele pode ser visto como o possibilitador da arte trágica.

Desde os primeiros escritos, os termos nietzscheanos para se referir ao Estado aludem ao terrificante:

“O Estado, de nascimento infame, é uma fonte de fadiga para a maioria dos homens, em períodos que retomam constantemente, o archote devorador da espécie humana – e, no entanto um som nos faz esquecer de nós mesmos, um grito de guerra que entusiasmou incontáveis feitos heróicos verdadeiros, talvez o objeto mais elevado e digno para a massa cega e egoísta, que só nos momentos mais monstruosos da vida do Estado tem a estranha expressão de grandeza em sua face!”⁵⁰⁸.

Como um “grito de guerra que entusiasmou incontáveis feitos heróicos verdadeiros”, o

506- Henning OTTMANN, *Philosophie und politik bei Nietzsche*, p. 44-5.

507- “Der grieschische Staat”, CV, p. 768; p. 48 da trad. bras..

508- “Der grieschische Staat”, CV, p. 771; p. 53 da trad. bras..

Estado assume, então, uma tarefa penosa para a vida cômoda e de bem-estar. Em um fragmento anterior à publicação de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche alude tacitamente ao elo entre Estado e arte, na medida em que afirma que “o Estado é para os homens um dos meios para eliminar a luta pela existência (na medida em que a luta tem prosseguimento numa potência mais elevada – como guerra entre Estados – o indivíduo se torna livre)”⁵⁰⁹.

Para que a cultura não venha a ser devorada pela Sociedade, pela aspiração ao bem-estar, Nietzsche avalia que a guerra é o instrumento pelo qual o Estado logra retirar de sobre si mesma, a atenção de “uma massa cega e egoísta”. Ao mesmo tempo, impõe sobre si próprio, uma mobilidade que viola seu impulso fundamental à cristalização. Com efeito, ao mesmo tempo em que consome, o Estado revigora as energias humanas através da guerra, pois os homens, por si próprios, nunca voltariam sua atenção para algo que fosse além da exclusiva consideração de si mesmos. Para não ser pernicioso, o Estado realmente deve aspirar por uma manifestação terrificante de grandiosidade e poder. Sem que em sua face um brilho reluzisse, a massa humana jamais se prostraria perante o Estado, porque, afinal, uma vez instaurado, ao dispensar a guerra, ele apenas usurpa a sua energia.

Em “O Estado grego”, Nietzsche sustenta que, além de não se separar da natureza, o Estado é apenas instrumento para que ela continue a fazer parte da vida dos homens em sociedade. Em termos schopenhauerianos, consoante as considerações políticas do jovem Nietzsche, o Estado é instrumento da vontade da natureza para ganhar forma, organização, configuração. Como fruto dessa vontade furiosa, surge também a organização entre os homens e assim a natureza se redime na sociedade – “aqui vemos novamente com que rigidez sem compaixão a natureza, para chegar à sociedade, forjou a ferramenta cruel do Estado”⁵¹⁰. O ímpeto violento que provoca a dilaceração da natureza e gera cada ser irrompe, também, na reunião e organização dos indivíduos. Por isso, Nietzsche julga próprio da monstruosidade de tal elemento civilizador tecer um tipo de interpretação para sua “intenção de fundo invisível”. Do mesmo modo, sua monstruosidade é escamoteada por ilusões – no Estado grego pela ilusão artística de que ele está a serviço, e no Estado moderno por “ilusões conceituais”.

509- “Der Staat ist beim Menschen eines der Mittel den Kampf ums Dasein zu beseitigen (indem der Kampf in höherer Potenz fortgeführt wird, als Staatenkrieg – wird der Einzelne frei” in NF, 7[24]. Heft-Ende 1870 – April 1871, KSA 7, p. 143.

510- “Der griechische Staat”, CV, p. 770; p. 51 da trad. bras..

O Estado é necessário, de acordo com Nietzsche, para que o risco da permanente guerra de todos contra todos não impeça a instauração e a elevação da vida em sociedade. Mas, em seu juízo, o Estado não deve possuir como tarefa o completo impedimento da guerra:

“sem Estado, na natural *bellum omnium contra omnes*, a sociedade não pode de modo algum lançar raízes em uma escala maior e além do âmbito familiar. Agora, após a formação do Estado por toda parte, o impulso do *bellum omnium contra omnes*, de tempos em tempos, concentra-se em terríveis nuvens de guerra dos povos, descarregando-se como que em trovões e relâmpagos mais raros, mas também muito mais fortes. Nos intervalos, contudo, sobra tempo para a sociedade germinar e verdejar, sob o efeito daquele *bellum* concentrado e dirigido para dentro, a fim de deixar a flor luminosa do gênio brotar assim que surjam alguns dias mais quentes”⁵¹¹.

Nietzsche defende que o Estado, como fonte eterna de fadiga, é um mal necessário, à medida que fomenta a cultura artística por meio da geração do gênio. A relação estreita entre as funções do Estado, da arte e da cultura é bastante evidenciada por Nietzsche em escritos anteriores a *O nascimento da tragédia*, não incorporados na publicação, nos quais reconhece a mais alta determinação do Estado: o fomento da cultura. O objetivo da cultura helênica, por sua vez, é o “enaltecimento através da arte”⁵¹². O Estado a serviço da arte e da cultura, e a cultura tendo na arte seu meio de enaltecimento próprio, através dos impulsos da natureza que nela se revelam. O Estado engendra todo o processo social necessário para que uma cultura possa surgir, desenvolver-se e se perpetuar; tal cultura, por sua vez, deve ter na arte seu meio de glória. A ela não basta o impulso político cristalizado em um Estado ativo e vigoroso. Considerando a arte como meta do Estado e o meio de a cultura se elevar, o patriotismo, o “amor à comunidade”, tal como sustenta no fragmento 5[112], não pode ser suficiente para o engrandecimento de uma cultura, ainda que possa ser um aspecto insigne junto a outros.

3.4.1 O *agon* no Estado grego

A vontade de arte que Nietzsche identifica como mobilizadora de toda cultura grega é, para ele, alimentada pelo Estado grego. Nietzsche afirma, como mérito específico do impulso

511- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

512- NF, 5 [112], Heft Sept 1870-Jan 1871, KSA 7, p. 123.

político, no fragmento 5 [112], mencionado acima, ser um meio através do qual a vontade de arte da cultura helênica se serve para sua auto-exaltação – não só ele, como também a mulher, a escravidão, a natureza e a escassez dos eruditos⁵¹³. Nietzsche situa, dessa forma, a instituição estatal e os homens a serviço de uma vontade que está para além da satisfação de suas próprias vontades individuais. O impulso político atende, portanto, a uma vontade maior do que a vontade helênica para a vida na *pólis*. Nietzsche evidencia assim, a relação entre arte e política, afirmada em *O nascimento da tragédia*: o ímpeto político é um instrumento forjado também pela vontade de arte, é uma forma de canalização do impulso artístico entre os gregos, o mesmo impulso que os levou a criar suas obras de arte. É ainda a vontade de beleza que move a vontade política do grego.

Voltar-se para as questões políticas, para a vida coletiva da cidade, a dedicação a questões públicas, é, então, essencial na formação de uma cultura. No fragmento 7 [6] Nietzsche afirma que “a rigorosa noção de pátria nos helenos é necessária para um grande mundo da cultura”, sem recair na defesa do domínio exclusivo da pátria em detrimento de outras noções e impulsos. E essa ponderação pode ser percebida na conclusão deste mesmo fragmento, quando Nietzsche escreve: “Ai do Estado absoluto!”⁵¹⁴.

A noção de pátria, a dedicação de um indivíduo a seu povo, a seu Estado, desempenha para o jovem Nietzsche um papel central na elevação da cultura. Uma cultura não se fortalece quando cada indivíduo se ocupa apenas consigo mesmo; é necessário “o impulso político para tranquilizar o egoísmo”⁵¹⁵, como assinala em um importante fragmento póstumo. Entre os gregos, entretanto, tal como ele julga, a dedicação ao Estado, às guerras, à vida pública, representava também a busca por um brilho individual, sem que isso atraísse o risco de uma tendência egoísta. A condição para o heroísmo era uma grande ação para sua comunidade e não para benefício próprio. Com efeito, Nietzsche sustenta que não eram apenas os homens cujas vidas se voltavam especificamente para questões políticas que mantinham um elo com o Estado – isto ocorria também com o artista.

Arte e política estão atreladas, nos primeiros escritos de Nietzsche, por estarem a serviço

513- Ibid.

514- NF, 7[6], Heft Ende 1870-April 1871, KSA 7, p. 138.

515- “Das einzelne höchst selbstsüchtige Wesen würde nie dazu kommen, die Kultur zu fördern. Darum gibt es den politischen Trieb, bei dem zunächst der Egoismus beruhigt ist. In Sorge für seine eigne Sicherheit wird er zum Frohndiener höherer Zwecke gemacht, von denen er nichts merkt”. NF, 7 [23], Heft-Ende 1870-April 1871, KSA 7, p. 142.

de uma vontade de grandeza, de glória, de enaltecimento da cultura. De qualquer modo, a política se mostra sempre como um instrumento a serviço de uma Vontade maior do que uma vontade estritamente política. Ao longo dos escritos “O Estado grego” e “A disputa em Homero” Nietzsche torna mais evidente a relação entre arte e Estado grego inscrita em *O nascimento da tragédia*. Em tais escritos, a contribuição do Estado grego para a arte se torna mais clara, na medida em que ele promove a guerra e viabiliza, assim, a exteriorização de toda ira e ódio entre os gregos⁵¹⁶. O Estado grego equilibrou, portanto, a vontade destrutiva do povo. O Estado institucionalizou a não-repressão aos instintos humanos. Entre as guerras, davam-se as condições ótimas para a inspiração artística, porquanto nos helenos a força de seus impulsos não foi interiorizada, mas transfigurada em criação. O Estado foi, por fim, criado e mantido pelo mesmo ímpeto que também criou e moveu a criação artística. O Estado grego esteve a serviço de uma cultura; esta foi a sua grandeza e o que explica a admiração de Nietzsche pela instituição estatal e pela atividade política da Grécia antiga.

Ele reconhece a necessidade da instituição estatal para que os homens possam se organizar em um grau mais elevado que a vida familiar, tal como afirma em “O Estado grego”⁵¹⁷. Defende, sobretudo, que o Estado, ao comandar um ímpeto guerreiro, afasta o homem da sua preocupação consigo mesmo e impede a excessiva e infértil atenção que a vida exige cotidianamente. Nesse sentido, o Estado é mais que o espaço para a mera fuga dos homens à condição de barbárie. Dele provém exatamente o que há de fértil, inclusive, no ímpeto dominador e não civilizado do homem.

Para Nietzsche, nas guerras promovidas pelo Estado é que ficam expostos os impulsos que o mobilizam. Ao fazer guerra e conceder às sociedades um átimo de barbárie, o Estado, momentaneamente, admite o direito à disputa dilaceradora, ao ataque, ao assassinato; enfim, ele

516- No § 471 de *Menschliches, Allzumenschliches I* – KSA 2, p. 197; p. 259-60 da trad. bras. (ligeiramente modificada) –, intitulado “É indispensável a guerra”, Nietzsche julga que “é um sonho vão de belas almas ainda esperar muito (ou só então realmente muito) da humanidade, uma vez que ela tenha desaprendido de fazer a guerra. Por enquanto não conhecemos outro meio que pudesse transmitir a povos extenuados a rude energia do acampamento militar, o ódio profundo e impessoal, o sangue-frio de quem mata com boa consciência, o ardor comum em organizar o extermínio [*Vernichtung*] do inimigo, a orgulhosa indiferença ante as grandes perdas, ante a própria existência e a dos amigos, o surdo abalo sísmico das almas, de maneira tão forte e segura como faz toda grande guerra: os regatos e torrentes que nela irrompem, embora arrastem pedras e imundícies de toda espécie e arrasem campos de tenras culturas, em circunstâncias favoráveis farão depois girar, como nova energia, as engrenagens das oficinas do espírito. A cultura não pode absolutamente dispensar as paixões, os vícios e as maldades (...) uma humanidade altamente cultivada e por isso necessariamente exausta, como a dos europeus atuais, não apenas precisa de guerras, mas das maiores e mais terríveis guerras – ou seja, de temporárias recaídas na barbárie –, para não perder, devido aos meios da cultura, sua própria cultura e existência”.

517- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

permite, por um período, o extravasamento de todo ímpeto violento do homem. Nesse sentido, o Estado canaliza instintos próprios da natureza humana, insuperáveis se não forem expandidos. Do mesmo modo, afrouxa os liames da socialização e permite que brote uma excelência não-domesticada, que ultrapasse as fronteiras da civilidade e desafie os limites do humano. Em tal circunstância, quando se faz espaço para o brilho do homem singular, o Estado é avaliado por Nietzsche como uma instituição que promove a saúde de um povo, visto regular seu ímpeto violento em vez de soterrá-lo ou de buscar suprimi-lo.

Em todas as crenças que envolvem a formação do Estado, Nietzsche nota a manifestação de um ardil. A força plástica e de configuração da natureza que o constitui exige sempre o véu de ilusão. É como se houvesse uma cegueira voluntária em relação ao lado terrível deste monstro que conquista os homens.

Nietzsche julga ser fundamental contrapor à sedução apolínea do Estado a violência de sua origem. Debruçar-se sobre o surgimento do Estado significa, antes de tudo, contemplar “terras que ficaram devastadas, cidades que foram destruídas e homens que voltaram a ser selvagens, ódio ardente entre povos”⁵¹⁸. Na avaliação de Nietzsche, é fundamental que se reconheça a violência com que qualquer Estado se forma, ainda que, depois dele, a ordem pareça estar estabelecida. Nesse contexto se compreende a preferência de Nietzsche pelos gregos, “em seu instinto de direito popular” [*völkerrechtlichen Instinkte*], porque “mesmo no apogeu de sua civilização e de sua humanidade, jamais deixaram de pronunciar palavras como: ‘O vencido pertence ao vencedor, com mulher e filho, com bens e sangue. É a violência que dá o primeiro direito, e não há nenhum direito que não seja em seu fundamento arrogância, usurpação, ato de violência’”⁵¹⁹.

Os gregos, protegidos por seus mitos, puderam admitir a eterna “fonte de fadiga” que é o Estado e reconhecer que, em períodos de irrupções mais violentas – que retomam constantemente devorando a espécie humana, como tocha de fogo – o Estado exige dos homens a árdua dedicação que tende a exaurir a resistência, a energia humana. Em meio a tais circunscrições, não obstante, os gregos vivenciaram nas guerras o momento “mais elevado e digno”⁵²⁰ do Estado. Não é outra a razão de Nietzsche ao afirmar que “a guerra é uma

518- “Der griechische Staat”, CV, p. 771; p. 53 da trad. bras..

519- “Der griechische Staat”, CV, p. 770; p. 51 da trad. bras..

520- “Der griechische Staat”, CV, p. 771; p. 53 da trad. bras..

necessidade para o Estado, tanto quanto o escravo é para a sociedade⁵²¹.

O Estado organizou a sociedade grega em classes militares, assinala Nietzsche. Esta forma de redenção apolínea da natureza em ordenamento militar é desejável, segundo ele, justamente por oferecer à sociedade o fruto saudável de seu caráter cruel – a beleza que brota do horror, o homem em sua excelência: “redenção no brilho e no espelho do gênio⁵²²”. É com este tipo de esplendorosa beleza e ápice do homem que todas as crueldades da natureza, do Estado, do homem, do dionisíaco, são redimidas. Tal é a redenção do dionisíaco no apolíneo no domínio político. Compreender que entre os homens a diferença é fonte de riqueza cultural, e que existem – e devem existir – aqueles que se mostram os melhores, equivale a não temer e mesmo estimular o ímpeto para o brilho e a aparência heróica.

Compreender o juízo favorável de Nietzsche sobre o Estado grego guerreiro implica considerar a sua formação como outro fruto contraditório da dilaceração de um todo indiviso que, aspirando a se redimir, delinea a configuração de um todo. A organização dos homens em sociedade também desponta entre os homens como um resultado deste processo. Reconhecer isto, para Nietzsche, é alcançar refletir sobre a sociedade admitindo o quanto o momento presente depende da destruição do precedente e que cada nascimento depende de incalculáveis seres que morrem; “gerar, viver e morrer são uma unidade⁵²³”.

A centralidade do *agon* na sociedade grega antiga, tanto na arte como em outras manifestações da cultura, já se mostra claramente em Nietzsche no escrito “*A disputa de Homero*”, onde ele defende que na Antiguidade homérica o objetivo da educação agônica era o bem do todo, da comunidade política cidadina. Cada ateniense deveria desenvolver-se até o ponto em que isso constituísse o máximo de benefício para Atenas, trazendo o mínimo de dano. A ambição não podia render-se à *hybris*. Desde a infância, cada grego, ao se envolver nas competições entre as cidades, se percebia como um instrumento de sua consagração. Seu egoísmo era simultaneamente estimulado e refreado⁵²⁴. Nietzsche credits ao *agon* o equilíbrio para o egoísmo do homem, entre a preocupação do grego consigo mesmo e com o público. Em seu escrito sobre o *agon* em Homero, Nietzsche sustenta que o caráter agonístico da cultura grega proclama que “quanto maior e mais

521- “Der griechische Staat”, CV, p. 774; p. 58 da trad. bras.

522- “Der griechische Staat”, CV, p. 770-771; p. 52 da trad. bras..

523- “Der griechische Staat”, CV, p. 768; p. 49 da trad. bras..

524- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 790; p. 82 da trad. bras..

sublime é um homem grego, maior a claridade com que emana dele a chama da ambição, consumindo todos os que seguem pelo mesmo caminho”⁵²⁵, e que a disputa é “o fundamento eterno da vida da cidade helênica”⁵²⁶.

A presença das duas deusas Eris na mitologia é, na interpretação de Nietzsche, o fundamento do povo helênico e a explicação para a maneira tranqüila e corajosa com que assume a constituição de sua cultura, a partir da valorização da excelência (*areté*) individual, da inveja e da centralidade da mútua medição entre os homens. Uma Eris conduz os homens à luta que aniquila e é hostil e a outra os estimula para a disputa por ser o melhor. A inveja, para o homem grego, seria fruto da atuação dessa divindade. Desde que não fosse desmedida, a inveja não era um sinal de inferioridade frente aos deuses; o homem não era punido por invejar, a não ser que ousasse tentar se igualar às suas divindades, tentasse disputar com elas. O modo como o grego antigo lidou com a ambição é também o que o torna sublime aos olhos de Nietzsche.

De modo análogo, a maneira pela qual a violência e a crueldade de uma sociedade guerreira estão presentes e justificadas no aspecto político, religioso e artístico da vida do grego é, no juízo de Nietzsche, um sinal de força de sua cultura. Em seu escrito sobre o *agon*, em Homero, ele relaciona a capacidade artística dos gregos ao quanto a crueldade era admitida por eles; a arte grega surgia em meio às potencialidades mais terríveis do homem. O povo grego era suportado por “um solo frutífero de onde pôde brotar toda humanidade, em ímpetos [*Regungen*], feitos e obras”⁵²⁷. Sobre o solo dos mitos arcaicos foi fundado o Estado grego, em sua unidade e grandeza⁵²⁸.

Considerados “os homens mais humanos” dos tempos Antigos, em comparação com os bárbaros, ainda assim, e talvez por isso, os gregos são, para Nietzsche, os que possuem traços de crueldade e de vontade destrutiva incomparáveis. Em uma sociedade constantemente em conflito, pode-se deixar “escoar” todo o ódio, e mesmo a produção artística pode ter como tema a guerra e seus horrores⁵²⁹. Uma sociedade guerreira que educa seus indivíduos segundo um princípio agonístico, que encontra nos mitos uma justificação divina para a inveja entre os homens e

525- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 787-8; p. 79 da trad. bras..

526- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 788; p. 81 da trad. bras..

527- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 783; p. 73 da trad. bras..

528- Benjamin C. SAX, “Cultural agonistics: Nietzsche, the Greeks, Eternal Recurrence”, p. 50. Sobre o tema da unidade e sua relação com o *agon*, cf. ainda Nicole LORAUX, “A cidade grega pensa o um e o dois”, p. 75ss.

529- “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 784; p. 74 da trad. bras..

mantém, mesmo na arte, a guerra como tema, desde Homero, tem como fruto a tranqüilidade ante o derramamento de sangue, inclusive o promovido pelo Estado. Como nota Henning Ottmann, “o agon desempenha um duplo papel, para Nietzsche: um reconhecimento da natureza do homem, mas também sua regulação. Ele se torna o elo de ligação com uma nova aceitação da natureza, que através da competição se torna purificada para a humanidade”⁵³⁰. O agon dissolve, por assim dizer, a oposição entre natureza e cultura.

Nesse mundo homérico, onde a luta, os combates sangrentos e toda a crueldade do vencedor sobre os vencidos representam a salvação do povo, a existência sempre pode ser interpretada como sofrimento, como castigo a ser padecido. Contudo, Nietzsche nota nos gregos a capacidade de fornecer outra resposta para o significado de uma vida de luta e vitórias e derrotas⁵³¹. A sua criação artística é curativa: ao mesmo tempo em que tem como tema os horrores do combate, como em Homero, transforma tais horrores em belas figuras.

Para Nietzsche, isso tem continuidade com a tragédia, enquanto ela preserva a figura do heróico. A valorização artística da disputa, da crueldade na luta, nas guerras, todo o ideal de homem heróico é comum também ao período clássico, época do desenvolvimento da arte trágica. A valorização do indivíduo de uma perspectiva predominantemente aristocrática no período homérico, permanece no Estado, na religião e na arte da cultura que cria e desenvolve a tragédia.

O período de desenvolvimento da tragédia faz dos gregos “a mais bem sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver”⁵³². O Estado que a institucionaliza conserva, ainda, um caráter aristocrático intensamente vigoroso. O contexto social e político desse período conformam uma Grécia em que a rivalidade é estimulada, mesmo quando os cidadãos já são considerados iguais, no plano político, no que diz respeito à participação plena nas questões comuns do grupo. É como se a democracia grega não se dispusesse a eliminar o horizonte de valor que, acima de qualquer regime de governo, era o próprio cerne da definição do que era grego. Mas é como também se a disputa não pudesse ser inserida na vida comum com toda sua fúria; precisava, com efeito, ser ritualizada em procedimentos bastante definidos. A guerra não era o que despertava temor para os gregos, mas

530- Henning OTTMANN, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, p. 50.

531- Cf. “Homer’s Wettkampf”, CV, KSA 1, p. 785; p. 76 da trad. bras..

532- “Versuch einer Selbstkritik”, 1, GT, p. 12; p. 12 da trad. bras..

sim a *stásis*⁵³³, a dissensão, a luta fratricida aniquiladora e esfaceladora.

A presença do herói mítico na tragédia grega lança no palco o valor do indivíduo, a sua necessidade de se sobressair, destacar-se e brilhar, a sobrevivência da *areté* guerreira entre os helenos. A tragédia, enquanto encenação de um mito tem como personagem principal um herói, alguém reconhecido por suas qualidades excepcionais, como no caso de Édipo, ou ainda Prometeu. Édipo e Prometeu são exemplos da tentativa desenfreada dos heróis de fugirem do destino e do horror a que ficam submetidos por terem, cada qual com sua excelência, alcançado uma glória de caráter tão exclusivo. Ambos representam a figura de um herói que não está mais em constante disputa com outros, mas permanece em conflitos que sempre retornam. Ainda que os heróis se destaquem por sua distinção, a disputa guerreira constante já não é, em geral, elemento constitutivo das tragédias. A despeito disto, esses heróis trágicos mostram aos espectadores o ideal heróico, assim como as implicações da desmesura: o fim da disputa, a dilaceração e a ousadia de tentar ser único e exclusivo, de se igualar aos deuses.

Ao escrever sobre o *agon* em Homero, Nietzsche relaciona a derrocada do homem grego ao alcance de uma fama grande o bastante para não encontrar mais adversários ou opositores. Quando se encontra “nas alturas mais isoladas da fama”⁵³⁴, atinge um nível tão alto de confiança em suas capacidades que é como se estivesse rivalizando com os deuses – resultado da serenojovialidade alexandrina. Na ausência de opositores, somente os deuses fazem companhia ao herói e, exatamente por esta presunção, apontam o mundo divino contra ele. Os deuses gregos não toleram a afronta dos mortais e, então, seduzem os heróis para agirem com desmesura e assim degenerarem, desabando com eles também a sua cidade. É como se a desmesura do pré-homérico retomasse seu posto ante a ausência da justa medida na disputa, no ciúme, na ambição e na inveja. Esta é também a razão do rechaço da tirania.

Desse ponto de vista, para uma vida política vigorosa, a disputa nunca deveria desaparecer. Nas palavras de Nietzsche, um grande heleno não carrega por muito tempo a tocha da disputa, ele a transfere a outros; “em cada grande virtude, incendeia-se uma nova grandeza”⁵³⁵. Diante da necessidade da disputa incessante para a preservação da saúde e da grandeza da *pólis*, ele

533- Cf. “Homer’s Wettkampf”, CV, p. 786-8; p. 77-80 da trad. bras.. Nicole LORAU, “A cidade grega pensa o um e o dois”, p. 76ss.

534- “Homer’s Wettkampf”, CV, KSA 1, p. 792; p. 85 da trad. bras..

535- “Homer’s Wettkampf”, CV, KSA 1, p. 788; p. 80 da trad. bras..

lembra o quanto o ostracismo teve como significado original a expulsão daquele que ambicionasse exclusividade. O melhor deveria ser banido da cidade, pois representa o fim da disputa e um perigo para o fundamento da vida da comunidade – como no caso da tirania. Nietzsche ressalta o quanto o domínio de um só é temido pelo povo heleno e o quanto tem preferência pelo constante jogo da disputa, para que a medida possa ser sempre redefinida. Alerta, dessa forma para o risco de restar somente o “abismo pré-homérico de uma cruel selvageria do ódio e do desejo de aniquilamento”⁵³⁶.

A face guerreira do Estado grego é o que explica o amparo em valores aristocráticos que exigem a distinção, prezam a excelência, primando pela vontade de cada grego destacar-se dos demais. O Estado não só continua a suportar, como também a incentivar, na arte, a valorização da individuação e não apenas patrocinando as festas dionisíacas. A guerra continua a permear a noção de homem na Grécia em que a tragédia se desenvolve.

A contínua oposição e a permanente disputa constituem um tema fundamental da arte grega: do bálsamo terapêutico – como sustenta Nietzsche – para o alívio da vida para os gregos. A tragédia, pelo ímpeto apolíneo que nela atua, assegura no âmbito artístico a “afirmação da personalidade individual”⁵³⁷ disseminada entre o povo grego e da qual o Estado depende. Na interpretação nietzscheana da tragédia, o par de opostos apolíneo-dionisíaco instaura a justa medida do equilíbrio necessário para a individuação ser suportada por uma sociedade, sendo, ao mesmo tempo, frutífera para ela. O gênero trágico foi a primeira introdução institucionalizada do dionisíaco na arte pois, antes, Dioniso estava imerso nos cultos religiosos. A tragédia representa, assim, o primeiro marco de aceitação institucionalizada na arte que não se centra exclusivamente na individuação e, embora tenha nela um elemento fundamental, tem também o elemento dionisíaco atuando.

Pouco tempo mais tarde, em *Humano, demasiado humano* (1878), Nietzsche matiza seu juízo sobre o Estado e reelabora sua posição. No aforismo 474, intitulado “A evolução do espírito, temida pelo Estado”, que reproduzo integralmente, ele afirma que “a cultura se desenvolveu *apesar* da *pólis*”:

“A pólis grega, como toda potência política organizadora, era exclusiva e desconfiada contra

536- “Homer’s Wettkampf”, CV, KSA 1, p. 791; p. 84 da trad. bras..

537- GT, 21, KSA 1, p. 133; p. 123-4 da trad. bras..

o crescimento da cultura [*Bildung*]; seu poderoso impulso fundamental mostrava-se quase que somente paralisante e obstrutivo para esta. Ela não queria admitir nenhuma história, nenhum vir-a-ser da cultura; a educação estabelecida na lei estatal devia obrigar todas as gerações e firmá-las em um nível. Não era outra coisa o que mais tarde queria também Platão para seu Estado ideal. Foi a despeito da *polis*, portanto, que se desenvolveu a cultura: indiretamente, sem dúvida, e contra a vontade, ela auxiliou, porque a ambição do indivíduo, na *polis*, era estimulada ao máximo, de tal modo que ele, uma vez na trilha da formação [*Ausbildung*] espiritual, prosseguia nela até o último extremo. Em contrapartida, não se deve fazer apelo ao panegírico de Péricles: pois este é somente uma grande quimera otimista sobre a pretensa conexão necessária entre a *polis* e a cultura ateniense; Tucídides, imediatamente antes de cair a noite sobre Atenas (a peste e a ruptura da tradição), a faz brilhar ainda uma vez como um ocaso transfigurador, para fazer esquecer o mau dia que o precedeu⁵³⁸.

O Estado, enquanto promotor da cultura, é fonte de descarga dos impulsos bárbaros dilaceradores; ordenamento da vida de ócio necessária à elevação da cultura, da arte e à promoção do gênio; deflagrador de impulsos primevos que promovem a criatividade artística; regulador do agôn, da *hybris*; rechaçador da *stásis* (da luta fratricida aniquiladora); estimulador da disputa; e inibidor da atenção egoísta aos afazeres cotidianos. O Estado, como promotor da guerra, é fonte de permanente instabilidade e excesso de força. Entretanto, na medida em que sempre busca a estabilização, o Estado também é uma ameaça à cultura, pois “tende a não admitir história ou devir na cultura”. Por conseguinte, atua também como inibidor da aparição do gênio. Em Nietzsche, a guerra, promovida pelo Estado, opera como antídoto contra o “instinto básico” do próprio Estado, a buscar sua perpétua conservação. Enquanto entre os indivíduos o desaparecimento da disputa redundava em seu apequenamento ou em sua dilaceração, o desaparecimento da guerra faz com o que o Estado se cristalice e passe a atuar não mais como meio para a elevação da cultura e a promoção da arte, mas como obstáculo. Um Estado já estabelecido e que não é ao mesmo tempo guerreiro, representa a morte do grande indivíduo, e não pode mais permanecer, portanto, como “a moia de ferro que impele o processo social”⁵³⁹.

538- MAI, 474, KSA 2, p. 308-9; p. 72 da trad. bras. (Col. Os Pensadores).

539- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 54 da trad. bras..

3.4.2 A razão no Estado moderno

Como “eterna fonte de fadiga” tal como Nietzsche define o Estado em “*O Estado grego*”, também é eterna a relação de dependência do Estado para com um vultoso número de homens em torno de si. Ademais, se ocorre de a relação dos indivíduos para com o Estado parecer invertida, como se o Estado estivesse a serviço das necessidades e vontades da enorme massa da qual ele depende, isto, aos olhos de Nietzsche, não passa de um ardil da natureza. Como sinais da inevitável monstruosidade do Estado, Nietzsche proclama o que julga serem seus engodos. Ao examinar o Estado grego, ele tem os olhos voltados para sua própria época, para manifestações em que reconhece perigo para a esfera política e artística. É o Estado burguês o verdadeiro alvo da crítica de Nietzsche. A compreensão de que o direito natural individual funda a legitimidade do poder do Estado, concebido este como artifício, traduz uma inversão da relação saudável entre indivíduo e Estado no que tange à elevação da cultura. Se a meta é a proteção da vida individual e do processo de acumulação, de satisfação de metas egoístas, o Estado converte-se em obstáculo à geração do grande indivíduo e, por conseguinte, ao fortalecimento da cultura.

O otimismo racional do homem moderno impede que ele reconheça o contínuo e doloroso engendramento do homem cultural emancipado. Para Nietzsche, no entanto, a sociedade, a organização dos indivíduos, o ímpeto da natureza para a organização institucionalizada deve suplantar qualquer vontade particular de um grupo específico de indivíduos. A sociedade é movida pelo mesmo ímpeto da natureza que mobiliza o Estado. A explicação fornecida por Nietzsche para a origem e a natureza do Estado não distingue o Estado moderno de qualquer outro; por conseguinte, a impiedade é ainda a mesma. Ele compreende, contudo, consoante a explicação dos homens modernos para o Estado, que este é impedido de promover e satisfazer a vontade de arte e pode servir apenas a interesses de proteção e manutenção da vida: “tais homens inevitavelmente haverão de imaginar como meta última do Estado a mais imperturbável vida em conjunto de grandes comunidades políticas, nas quais seria permitido que *eles* perseguissem antes de tudo as próprias intenções, sem limites”⁵⁴⁰.

Em “*O Estado grego*”, Nietzsche almeja retirar do Estado o caráter exclusivamente social e econômico que lhe é atribuído na modernidade, como se resultasse de um pacto – sob este

540- “*Der griechische Staat*”, CV, KSA 1, p. 772; p. 55 da trad. bras..

ângulo, o Estado pode ser apenas prejudicial à vida cultural de um povo. Nietzsche avista o fundamento da relação entre os homens e o Estado, na modernidade, no cálculo do que “querem do Estado e o que esse pode conceder-lhes”, sendo assim impossível imaginar que façam qualquer sacrifício “à tendência estatal”. É esta relação que converte o Estado moderno em um obstáculo à cultura, visto ser admitido somente em função do que oferece em termos de segurança, comodidade e bem-estar. Os interesses privados e a tendência monetária que Nietzsche reconhece no envolvimento dos homens modernos com o Estado traduzem uma prostração à atividade do Estado reguladora do egoísmo entre os homens. Para que tais interesses sejam contemplados, tomou-se necessário vencer outras forças que representam entraves a este percurso: evitar a propensão à guerra, alimentada pelo que chama de tendência monárquica.

“No movimento nacionalista dominante hoje em dia e na expansão do direito do voto universal, não posso deixar de ver antes de tudo os efeitos do *medo da guerra*, sim, e enxergo no fundo deste movimento que quem propriamente tem medo são aqueles eremitas monetários, internacionalistas, despatriados, que, por falta natural do instinto [*Instinktes*] estatal, aprenderam a utilizar abusivamente a política e os Estados e a sociedade como aparatos de seu próprio enriquecimento, por meio da bolsa”⁵⁴¹.

“A contraposição entre o Estado grego antigo e o Estado moderno, estabelecido” deve-se à tarefa que o Estado moderno passa a assumir em vista do tipo de vontade que o guia. Por um lado, a vida política da Grécia antiga é movida por um impulso poderoso. O mesmo impulso que move a arte se dirige também ao Estado, e não é outra a razão de na Antiguidade grega ter havido um forte “instinto de Estado”. Por outro lado, ainda na avaliação de Nietzsche, tal força está totalmente ausente entre os homens de seu tempo. Isto porque, a seu ver, a relação desses últimos com o Estado está baseada na satisfação dos próprios interesses: eles buscam o enriquecimento e somente em nome disso o Estado é levado em consideração. A modernidade imagina para o Estado uma única meta: prolongar uma vida cômoda de acúmulo e usufruto das riquezas. Em suma, o Estado moderno se instaura em vista do bem-estar privado, da “imperturbável vida em conjunto de grandes comunidades políticas”⁵⁴². Neste sentido, a modernidade burguesa traduz um movimento em que política e cultura operam em um recíproco entrave.

A problemática examinada por Nietzsche, em relação ao Estado moderno, reporta ao

541- “Der griechische Staat”, CV, KSA 1, p. 773-4; p. 56-7 da trad. bras..

542- “Der griechische Staat”, CV, KSA 1, p. 772; p. 55 da trad. bras..

contexto de seu nascimento e das justificativas para sua existência: o Estado gerado para proteger a sociedade contra a guerra, por ser esta um empecilho ao acúmulo de riquezas. Assim, o direcionamento egoísta monetário consiste na exigência de “podar e abrandar o máximo possível os impulsos políticos particulares”, impossibilitar “o êxito de uma guerra de ofensiva e guerra em geral” – tudo o que se opõe ao impulso político, à dedicação ao Estado e à sociedade que faz um indivíduo de brilho. Nietzsche assinala que, em nome da busca de proteção, e não mais de grandeza, ocorre a fabricação de “grandes corpos estatais *equilibrados* e com garantias mútuas de segurança entre eles”. Os homens não mais se voltam para o Estado de forma que sejam meios para sua finalidade na natureza, para o brilho da sociedade.

A dedicação ao Estado define-se pela restrição a circunstâncias em que ele se torna meio para finalidades momentâneas e urgentes do indivíduo privado. Com efeito, o problema da política moderna se deve, então, ao fato de ela ser fomentada para oferecer a maior segurança possível à realização de objetivos meramente econômicos. Ao contrário do que ocorre no Estado grego, é inconcebível no Estado moderno que os homens devam se sacrificar ao Estado e sejam conduzidos por um instinto inconsciente para a vida política. O Estado moderno, a fim de favorecer os mais elevados propósitos individuais, é dirigido por homens sem qualquer impulso político e, por isso, exige-se dele o distanciamento das “contradições terríveis e irregulares da guerra”. Por essa causa, Nietzsche nota no nascimento do Estado moderno, em sua preocupação com o extermínio dos “instintos monárquicos dos povos”⁵⁴³, um dano profundo para a cultura: o fim da disputa, do combate, do instinto cruel institucionalmente permitido e conduzido, em vista do qual, entre os gregos, nos intervalos de guerras, a sociedade pôde florescer, produzir frutos e gerar arte.

Se não há esforço algum da natureza em direção à paz pela paz, já que nela o cessar guerras atua em nome da vontade de criação que lhe é originária, construir, então, uma filosofia política partindo do preceito de que a razão é também a primeira lei fundamental da natureza é, no mínimo, um embuste, no qual Nietzsche vê a dissimulação de interesses egoístas do homem moderno antipolítico. Por conseguinte, foi na cultura grega que Nietzsche identificou o domínio do forte, não porque o domínio político fosse da classe nobre, mas porque na vida da sociedade comandava uma vontade de grandeza e, portanto, de coragem, diferenciação, hierarquia, domínio,

543- “Der griechische Staat”, CV, p. 773; p. 56 da trad. bras. (grifos no original).

em suma, dos elementos indispensáveis à produção do mundo da arte. Tais determinações são inerentes à civilização, como compreendida por Nietzsche, ao contrário da vontade limitada e egoísta de preservação e cuidado do mais fraco devido às suas carências momentâneas.

Um povo que se movimenta consoante o egoísmo do individualista acumulador está fadado ao estreitamento, ao apequenamento de suas criações e à dissolução de sua cultura. Contra isso, Nietzsche se coloca desde seus primeiros escritos. Em nome de metas restritas, os homens modernos “aprenderam a utilizar abusivamente a política e os Estados e a sociedade, como aparatos de seu próprio enriquecimento, por meio da bolsa”. É nesse contexto que em “O Estado grego” se configura uma crítica bastante aguda aos ideais liberais. Nietzsche compreende “a monstruosa expansão do otimismo liberal como resultado da economia monetária moderna caída em mãos que lhe são estranhas”⁵⁴⁴.

Naquela obra, o contratualismo moderno, operando como fundamento explicativo, aparece como um dos engodos associados à monstruosidade do Estado:

“Quem não pode refletir sem melancolia sobre a configuração da sociedade, quem aprendeu a compreendê-la como sendo o nascimento contínuo e doloroso daquele homem cultural emancipado em cujo serviço todo o resto tem de consumir-se, também não será enganado pelo brilho mentiroso que os modernos estendem sobre a origem e o significado do Estado”⁵⁴⁵.

Em tal “brilho mentiroso”, Nietzsche avista o Estado em movimento vigoroso e desimpedido, a envolver a massa conservada na ignorância do quanto continua a ser subjugada⁵⁴⁶. A crença excessiva na justificação racional para a origem do Estado é um engodo que possibilita ao Estado continuar ativo como “fonte de fadiga”, enquanto se reconhece nele um substituto justo do domínio de um homem sobre outro.

“Quem considera a grandeza e poder indefiníveis deste conquistador nota que se trata apenas de meios para uma intenção, que se evidencia neles, mas também se oculta. Como

544- “Der griechische Staat”, CV, p. 774; p. 57 da trad. bras. (para ambos trechos).

545- “Der griechische Staat”, CV, p. 769; p. 50 da trad. bras..

546- Em “Nietzsche als Provokation für die Bildungsphilosophie Versuch, den *Griechischen Staat* zu lesen”, p. 44, Erwin Hufnagel afirma que os discursos da igualdade de direitos e do direito constitucional dos homens são, na interpretação de Nietzsche, fenômenos reativos refletidos na vida sofrida do escravo.

se uma vontade mágica emanasse deles, as forças mais fracas aderem-se velozmente, de modo enigmático, e é miraculosa sua transformação em afinidade que até então não existia, na presença daquela avalanche de violência que de repente ganha volume, e sob o encanto daquele núcleo criador”⁵⁴⁷.

O Estado, o núcleo criador, forma a avalanche que carrega sempre a massa de homens em torno de si, as quais, como “forças mais fracas”, aderem e rolam em afinidade com ele. Se da natureza não se pode depreender racionalidade alguma que explique e promova a superação do que se chamou de domínio injusto, a racionalidade que a modernidade enxerga no domínio exercido pelo Estado é, aos olhos de Nietzsche, um engano. O Estado não deixa de ser domínio e destruição pela própria força originária que remonta à natureza, de modo que, enquanto os subjugados pouco se preocupam com a origem terrificante do Estado, continuam a ser envolvidos por ele. Nisto Nietzsche julga identificar a trama do Estado moderno e aponta a inabilidade da historiografia para explicitar as usurpações súbitas e violentas que remontam à própria formação do Estado. Ensinar que o Estado é uma conquista do uso da razão entre os homens, que é fruto de um consenso a impedir a *guerra de todos contra todos* é, para Nietzsche, um erro historiográfico – ou uma manifestação do defeito hereditário dos filósofos, “a falta de sentido histórico”⁵⁴⁸.

Assim, todo o velamento da origem do Estado é avaliado por Nietzsche como uma expressão de sua própria monstruosidade. No período moderno, a explicação dada para essa instituição se vale da ignorância de uma massa que assimila a idéia de Estado enquanto adição de forças e não reconhece a violência que o acompanha, porque toda a compreensão moderna do Estado é enredada por um entendimento calculador. Pelo cálculo de benefícios, o Estado então passa a ser compreendido como aquele que vem regular e sanar a *guerra de todos contra todos*. Dessa forma, o nascimento do Estado é associado à redenção, à regularização da concessão dos direitos mútuos, obstando a disputa aniquiladora pela posse da mesma coisa. Nietzsche assevera que o Estado não deixa de ser domínio e força, ainda que esteja sob a égide da justiça. Para ele, “o Estado não se fundamenta no medo do demônio da guerra, como instituição protetora dos homens egoístas”⁵⁴⁹.

547- “Der griechische Staat”, CV, p. 770; p. 51-2 da trad. bras..

548- MAI, 2, KSA 2, p. 24; p. 16 da trad. bras..

549- “Der griechische Staat”, CV, p. 774; p. 57 da trad. bras..

Assim, Nietzsche inaugura em “O Estado grego”, embora sem mencionar um teórico específico, sua contundente crítica ao jusnaturalismo como idéia fundadora do Estado. Em vez de um governo soberano instaurado pelo contrato social, a instaurar a igualdade de todos sob a lei, Nietzsche julga que a permanente auto-superação da moral e do ordenamento social é não apenas inevitável, mas desejável⁵⁵⁰.

O problema indicado por Nietzsche, ante a incapacidade do mundo político moderno para reconhecer a necessária violência do Estado, é ainda o efeito sobre o mundo artístico: “não quero ocultar em quais manifestações do presente acredito reconhecer perturbações perigosas da esfera política, tão críticas para a arte quanto para a sociedade”⁵⁵¹. Um “pensamento calculador” enxerga na “magia do Estado em geração”⁵⁵² uma adição de forças em benefício de toda a humanidade. Relação invertida, resultado também invertido. Na análise nietzscheana do Estado estabelece-se um paralelismo: o envolvimento do povo grego antigo com o Estado aristocrático e o envolvimento da modernidade com o Estado liberal jamais se tocam, porque a dedicação ao Estado e a motivação para tal dedicação atuam como antípodas.

A busca de racionalização do fundamento do Estado, por seu turno, acaba por distanciar-lo demasiadamente do impulso natural que move qualquer povo a dedicar-se a ele, na interpretação de Nietzsche. Neste sentido, em “O Estado grego”, salienta a relevância para o Estado moderno da expansão generalizada da concepção de mundo liberal e otimista, cujas raízes estão fincadas nas doutrinas do Iluminismo e da Revolução Francesa. Ele defende que o Estado moderno se assenta em concepções teóricas, cujo fundamento deve ser entendido como uma reação de descontentamento de uma massa desprivilegiada, que vê no Estado um empecilho para sua ascensão. A rebelião da burguesia é um posicionamento da sociedade contra o Estado, e cada novo Estado constituído é uma reação contra o anterior.

Assim, quando Nietzsche indica como característica danosa da política de seu tempo a “mudança do pensamento revolucionário a serviço de uma aristocracia monetária egoísta e desestatizada”⁵⁵³, quando compreende a marcante expansão do otimismo liberal como resultado da economia monetária moderna – e julga que todos os males da sociedade, incluindo a

550- Cf. Paul PATTON, “Nietzsche and Hobbes”, p. 99.

551- “Der griechische Staat”, CV, p. 772; p. 55 da trad. bras..

552- “Der griechische Staat”, CV, p. 774.

553- Ibid.; p. 57 da trad. bras..

decadência necessária da arte, nascerem daquela raiz ou crescerem junto dela – ele entoava um louvor à guerra por julgar que, em seu tempo, o cessar da guerra resulta de vozes egoístas, de homens que se preocupam meramente com seus próprios interesses. É nesse sentido que a guerra é, para Nietzsche, um antídoto. Em situação de guerra e na condição de soldado aparece uma imagem ante os olhos: “o modelo original do Estado”⁵⁵⁴.

Com efeito, a análise nietzscheana da política da Antiguidade grega e da política da modernidade não resulta na defesa de um modelo político específico, mas no diagnóstico do quanto, em cada época, a política foi ou não instrumento para o crescimento do homem, aumentando sua força através da cultura, para que pudesse, então, assumir sua própria natureza e, a partir disto, criar. Na modernidade, entretanto, Nietzsche julga que o Estado passou a garantir apenas o enfraquecimento e a transformação do humano em mero instrumento para a civilização, o adestramento e o apequenamento do que é o homem. Com efeito, a partir do momento em que o combate e a medição permanente entre os homens passam a ser coibidos pelo Estado, ele atua como inibidor da criação e promotor do conflito entre política e cultura. Quando a capacidade artística do homem foi soterrada, conseqüentemente, a imensa maioria que move o Estado também deixou de ser instigada por uma intensa força que a impele sem temor. Se o Estado produz esse tipo de catástrofe na constituição do homem moderno, ele assim o faz porque carece de um elemento que lhe é constitutivo, consoante a interpretação nietzscheana: a noção de que ele é também um elo na relação com a natureza, com os impulsos criativos e destrutivos da natureza.

3.4.3. O Estado moderno: trabalho e dignidade do homem

Quando Nietzsche sustenta, em *O nascimento da tragédia* e em escritos da mesma época, que a cultura grega antiga foi conduzida por um ímpeto artístico, ele reconhece nela um Estado que promove a guerra, e uma sociedade que garante a escravidão. Em vista disso, no escrito, “O Estado grego”, ele estabelece uma contraposição entre Estado grego e Estado moderno. Em suas considerações iniciais, Nietzsche reconhece uma verdade que considera insuperável: não se faz cultura apartando totalmente o homem da natureza, antagonizando a constituição da cultura com as exigências próprias da natureza para a vida. A cultura, não importa quão idealista e

554- “Der griechische Staat”, CV, p. 775; p. 58 da trad. bras..

racionalizada seja, não rompe a linha tênue e persistente que a vincula à crueldade.

“Por isso, podemos comparar até mesmo uma cultura magnífica com um vencedor manchado de sangue, que em seu desfile triunfal arrasta os vencidos como escravos, amarrados a seu carro: e eles, a quem um poder benfeitor deixou cegos, continuam gritando, quase esmagados pelas rodas do carro: ‘Dignidade do trabalho!’, ‘Dignidade do homem!’”⁵⁵⁵.

Em “O Estado grego”, a crítica nietzscheana à modernidade deve-se ao enfraquecimento do homem moderno, por ter boa parte de si amaldiçoada e brutalmente corrompida por sua dissimulada e pacífica racionalidade, amparada no Estado moderno, o “poder benfeitor” que atuou junto à natureza e o deixou cego. Seguramente, para Nietzsche, de qualquer modo, antes o terrível espetáculo Aquiles arrastando em seu desfile o corpo do herói Heitor, à cultura moderna arrastando seus homens que clamam por suas vidas submetidas à escravidão.

Assim, a vitória do otimismo socrático-euripediano-alexandrino, de que Nietzsche trata em *O nascimento da tragédia*, para explicar a decadência da cultura grega, assume proporções ainda maiores na modernidade. O inflado otimismo teórico moderno, confiante em que a correção e o aperfeiçoamento da existência são possíveis através da razão, desencadeia conseqüências desastrosas para a tarefa da política e para a arte. Todo o espaço da ilusão artística, da bela aparência e da configuração apolínea para a verdade dionisiaca da existência é ocupado pela ilusão de que as contradições da existência são resolvidas no âmbito teórico. Nietzsche sustenta, contudo, que

“devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obra de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se eternamente*”⁵⁵⁶.

É esta suprema dignidade, tal como aparece no trecho citado acima, que Nietzsche admite como única possível ao homem. Somente pelo reconhecimento de si próprio como *obra de arte da natureza* é que o homem pode sentir-se digno.

Nietzsche rechaça também a modernidade por nela perceber a oposição à capacidade, já que a atividade, que entre os modernos confere dignidade ao homem, não é mais a arte, mas sim o

555- “Der griechische Staat”, CV, p. 768; p. 49-50 da trad. bras..

556- GT, 5, p. 47; p. 47 da trad. bras.

trabalho. Esta é a ilusão do homem moderno que se opõe à ilusão artística dos gregos antigos. A atividade artística ficou relegada ao entretenimento para uma vida voltada ao trabalho, ou à infértil tentativa de corrigir o cotidiano. A apaziguadora noção de dignidade do trabalho, no entanto, é, para Nietzsche, um entorpecimento inibidor de cultura.

“Note-se o seguinte: a cultura [*Cultur*] alexandrina necessita de uma classe de escravos para existir de forma duradoura; mas ela nega, na sua consideração otimista da existência, a necessidade de uma tal classe, e, por isso, uma vez gasto o efeito de suas belas palavras transviadoras e tranqüilizadoras acerca da ‘dignidade da pessoa humana’ e da ‘dignidade do trabalho’, vai pouco a pouco ao encontro de uma homipilante destruição”⁵⁵⁷.

Em vista disso, a unidade de estilo artístico próprio de uma verdadeira cultura⁵⁵⁸, não se sustém, porque, afinal, não é a vontade de arte o impulso condutor na modernidade, em que há tão-somente “uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como uma injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações”⁵⁵⁹. Tais belas palavras são indispensáveis para que o homem da modernidade lograsse se consolar em seu mundo – que nutre horror à palavra escravo, mas em “tudo conduz à escravidão”. O que Nietzsche reconhece estar presente entre os modernos é uma vontade destrutiva – “tudo se atormenta para perpetuar miseravelmente uma vida miserável; este medonho esforço inevitável obriga ao trabalho exaustivo que agora, seduzido pela ‘vontade’, o homem, ou melhor, o intelecto humano muitas vezes olha admirado como algo cheio de dignidade”⁵⁶⁰.

Se, para Nietzsche, o Estado guerreiro da Antigüidade grega, cuja crueldade se inocenta no mito, justifica inclusive a escravização dos povos derrotados nas guerras, o Estado moderno, pelo contrário, assume noções teóricas para justificar a dedicação integral de um povo a uma vida reduzida ao trabalho – e, em termos da elevação da cultura, nada poderia ser pior: “quando a classe trabalhadora se der conta de que agora pode superar-nos facilmente em cultura [*Bildung*] e virtude, diz Nietzsche, estaremos acabados. Mas, se isso não acontecer, tanto mais acabados estaremos”⁵⁶¹. Assim, em “O Estado Grego” sua contundente crítica ao Estado Moderno deve-se ao valor atribuído ao trabalho e pelo quanto isto representa a decadência dos valores que

557- GT, 18, p. 117; p. 109-110 da trad. bras..

558- Cf. HL, p. 274; p. 35 da trad. bras..

559- GT, 18, KSA 1, p. 117; p. 110 da trad. bras..

560- “Der griechische Staat”, CV, KSA 1, p. 764; p. 43 da trad. bras..

561- NF, 29 [216], Sommer-Herbst 1873, KSA 7, p. 715; p. 33 da trad. bras. (*Sabedoria para depois de amanhã*).

marcaram o Estado grego: coragem, busca de honra e imortalidade. À derrocada de valores corresponde a decadência do tipo humano moldado pela modernidade. Neste sentido, “O Estado grego” é um início da história do homem moderno de personalidade enfraquecida, caracterizado por Nietzsche, no mesmo período, também na *Segunda consideração extemporânea*, como o animal que aniquilou e perdeu seu instinto – em vista disso,

“o indivíduo torna-se covarde e inseguro, não podendo mais acreditar em si mesmo: ele afunda em si mesmo, no seu interior, que aqui não significa apenas: confusão acumulada do que foi aprendido – não se produz efeito nenhum no exterior, a instrução não se torna vida. Lançando-se o olhar mais uma vez para o exterior, nota-se então como a expulsão dos instintos pela história quase transformou os homens em *lauter abstractis* e sombras: ninguém mais ousa aparecer como é, mas se mascara com um homem culto, como erudito, como poeta, como político⁵⁶².

Sendo assim, diz ele, “eu expulsaria do meu Estado ideal os chamados ‘homens cultos’, como Platão expulsou os poetas: esse é meu terrorismo”⁵⁶³. Se Apolo é o deus formador de Estados na Antiguidade grega, os eruditos são os formadores do Estado moderno. E um erudito, um catedrático da universidade, como “operário de uma fábrica”, conta para a cultura apenas em um aspecto, “como obstáculo”⁵⁶⁴. Assim, diz Nietzsche, “o saber muitas coisas e o ter aprendido muitas coisas não são, no entanto, nem um meio necessário à cultura nem tampouco um sinal de cultura e são perfeitamente compatíveis, se é preciso, com a antítese da cultura, com a barbárie, ou seja, com a carência de estilo e com a mescla caótica de todos os estilos”⁵⁶⁵. O que não sabe o “cultofilisteu” [*Kulturphilister*] é que a cultura é “unidade de estilo”, e não uma separação entre vida e negócios, por um lado, e o esparecimento na cultura, por outro⁵⁶⁶. Tal cultura só pode ser artificial, na medida em que cinde o homem em duas partes. Por sua vez, como nota Sarah Kofman,

“o excesso de artificialidade é o sintoma de uma cultura decadente e de uma natureza enferma, mas que simula saúde e alegria através de um falso turbilhão e de um conjunto de

562- HL, p. 280; p. 42 da trad. bras..

563- NF, 7 [113], Ende 1870-April 1871, KSA 7, p. 164.

564- NF, 28 [1], Frühjahr-Herbst 1873, KSA 7, p. 615. Cf. DS, 8, p. 203-5. Sobre a crítica à incompreensão da cultura como erudição, cf. Ainda HL, *passim*.

565- DS, 1, p. 163.

566- NF, 27 [65], Frühjahr-Herbst 1873, KSA 7, p. 606. No fragmento 27 [56], KSA 7, p. 603, Nietzsche fala do filisteu como *amouso* – alheio às musas.

embelezamentos destinados a tornar a vida divertida e a retirar o homem de seu tédio. Uma tal cultura, feita de peças e fragmentos, é necessariamente efêmera e cética: ela carece de fé no porvir, nela mesma; ela é orientada para o passado e a morte. Ela confunde cultura e cultura histórica, cultura e acumulação desordenada de conhecimentos”⁵⁶⁷.

A “mola de ferro” na modernidade oprime “as massas mais numerosas” de tal forma que a “separação química entre os homens precisa ser novamente produzida, acompanhando sua nova construção piramidal”⁵⁶⁸. Desde sua origem, pensa Nietzsche, o Estado surge para estruturar a sociedade em forma de pirâmide. E, segundo Nietzsche, este poder do Estado não deriva do egoísmo do homem singular ou da vontade de uma minoria privilegiada, ele é gerado porque é eterna a luta pela existência.

Quando Nietzsche põe em questão o vínculo estabelecido entre trabalho e homem moderno, ele assinala como problema de fundo a vida moderna sucumbir à sedução de uma “vontade” egoísta agudamente oposta à “Vontade” que seduziu o homem grego. Assim, diz ele, “involuntariamente vem à boca as palavras *fábrica, mercado de trabalho, oferta, utilização* – como quer que possam se chamar os verbos auxiliares do egoísmo –, quando se querem descrever as gerações mais jovens de eruditos”⁵⁶⁹. É o escravo quem forma o tipo humano e as noções gerais que guiam a modernidade.

“Tais fantasmas, como a dignidade do homem e a dignidade do trabalho, são produtos indigentes da escravidão que se esconde de si mesma. Tempo funesto, em que o escravo precisa de tais conceitos, em que é incitado para a reflexão sobre si e sobre tudo aquilo que está além dele! Sedutor funesto, que aniquilou a situação de inocência do escravo com o fruto da árvore do conhecimento!”⁵⁷⁰.

O que Nietzsche coloca em questão é o quanto percebe em seu tempo a escravidão assolar a existência de um grande número de indivíduos que também se dedicam exclusivamente ao trabalho, o quanto há uma parcela significativa de homens que se voltam primordialmente para uma atividade que garante a satisfação de necessidades básicas para a vida de todos. Contudo, a outra parcela da sociedade, mais liberta da atividade do trabalho, não cria, não enriquece artisticamente o mundo moderno. É a geração da riqueza econômica oriunda desta atividade

567- Sarah KOFMAN, “*Le/les ‘concepts’ de culture dans les Internestives ou La doublé dissimulation*”, p. 298.

568- “*Der griechische Staat*”, CV, p. 769; p. 51 da trad. bras..

569- HL, 7, KSA 1, p. 300-1; p. 63-4 da trad. bras. (grifos no original).

570- “*Der griechische Staat*”, CV, p. 765; p. 45 da trad. bras..

ultrajante que mantém a sociedade moderna viva. O problema, pensa Nietzsche, é que tanta escravidão se coloca a serviço não mais da vontade de arte, mas da compulsão à acumulação e da satisfação dos

“(…) homens que, por nascimento, situam-se fora dos instintos do povo e do Estado, deixando o Estado prevalecer somente quando o tomam em seu próprio interesse: tais homens inevitavelmente haverão de imaginar como meta única do Estado a mais imperturbável vida em conjunto de grandes comunidades políticas, nas quais eles perseguissem antes de tudo as próprias intenções, sem limites. Com estas noções na cabeça, irão fomentar a política que oferece a tais intenções a maior segurança”⁵⁷¹.

De forma semelhante, o problema da consideração otimista do trabalho é examinado também na *Segunda consideração extemporânea*, quando Nietzsche indica não só a substituição do gênio pelo homem comum, na modernidade, como detecta também o entusiástico fervor com que justamente o trabalho é louvado.

“(…) como se o Estado e a opinião pública fossem responsáveis por tomar as novas moedas como tendo o gênio como supérfluo – ao mesmo tempo em que cada um deles foi rebatizado gênio: provavelmente, uma época posterior vai considerar suas edificações como tendo sido não construídas, mas ajuntadas por eles. O incansável e moderno grito de batalha e sacrifício ‘Divisão do trabalho! Em fila!’, deve ser dito, algum dia, de maneira clara e distinta”⁵⁷².

Que na modernidade os gênios sejam supérfluos – e a ausência quase que total de distinção que o trabalho exige não respeita a linha de demarcação entre genialidade e dedicação à satisfação das necessidades vitais –, não redime a existência, a pendular permanentemente sobre o abismo da dor. Assim,

“aquilo que quer viver nesta constelação assustadora das coisas, ou seja, aquilo que precisa viver é, no fundo de sua essência, imagem da dor original e da contradição original, precisando vir aos nossos olhos, órgãos da medida do mundo e da terra, como ambição incessante da existência e como eterna contradição de si própria na forma do tempo, e, portanto, do devir”⁵⁷³.

Nietzsche identifica o ímpeto do homem moderno à existência ao mesmo que faz com

571- “Der griechische Staat”, CV, p. 773; p. 55 da trad. bras..

572- HL, 7, KSA 1, p. 301; p. 64 da trad. bras..

573- “Der griechische Staat”, CV, p. 768, p. 49 da trad. bras..

que “plantas atrofiadas” espalhem raízes mesmo sobre pedras. Se entre os helenos Nietzsche identifica a produção de um terreno fértil, de onde brotava toda arte grega, de onde brotava o melhor entre os homens, a “flor luminosa do gênio”, na modernidade ele reconhece a aridez em que a vida se sustenta como impulso maximamente poderoso a fazer perdurar uma existência integralmente voltada ao trabalho, tal como o escravo da Grécia, e a ponto de manter viva uma planta em um ambiente totalmente hostil. “No esforço inevitável do trabalho de milhões, o que podemos encontrar, além do impulso de existir a qualquer preço, o mesmo impulso todopoderoso pelo qual as plantas atrofiadas espalham suas raízes sobre a rocha nua?”⁵⁷⁴. A natureza não se apartou da modernidade, continua a movê-la com a mesma força furiosa e prenhe de contradições.

A infertilidade do solo que fundamenta a vida moderna, em vista da dignidade conferida ao trabalho, não se altera. Não obstante, faz-se necessária a concepção de uma outra idéia que a complementa – “a fim de que o trabalho tenha direito a um título honrado, é preciso, antes de tudo, que a própria existência para a qual ele é apenas um meio de tormento tenha mais dignidade e valor do que vem mostrando até agora às filosofias e às religiões”⁵⁷⁵. Nietzsche coloca em questão não somente a atribuição de valor ao trabalho, mas, sobretudo, o tipo de homem que subjaz à invenção moderna, a nutrir um otimismo servil. A vida, em seu sentido meramente biológico, de subsistência, assume uma estatura monumental, a operar como obstáculo para uma verdadeira cultura, porque tudo o que se constrói é para ser imediatamente consumido. Tudo isto se opõe ao critério adotado por ele, de acordo com o qual o “selo do eterno” revela o valor de um povo.

“E um povo – como de resto também um homem – vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desmundanizado e mostra a sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico, da vida. O contrário disso acontece quando um povo começa a conceber-se de um modo histórico e a demolir a sua volta os baluartes míticos: com o que se liga comumente uma decidida mundanização, uma ruptura com a metafísica inconsciente de sua existência anterior, em todas as conseqüências éticas”⁵⁷⁶.

574- “Der grieschische Staat”, CV, p. 764; p. 44 da trad. bras..

575- “Der grieschische Staat”, CV, p. 764; p. 43-4 da trad. bras..

576- GT, 23, p. 148; p. 137 da trad. bras..

O excessivo amor à vida, em seu mero metabolismo com a natureza, era o mais claro sinal de covardia entre os antigos, para quem “o trabalho é um ultraje porque a existência não possui valor algum em si mesma”⁵⁷⁷. Aristóteles afirma que “à covardia é próprio o ser facilmente tomado pelo temor do risco – especialmente se relacionado à morte ou à mutilação do corpo – e supor que a preservação, em todo caso, é melhor que uma morte nobre. Seus acompanhantes são a brandura, a efeminação, o desespero, o amor à vida [*philopsychia*]”⁵⁷⁸. Em contraposição a isto,

“a morte e os ferimentos serão dolorosos para o homem bravo e contrários à sua vontade, mas ele os enfrentará porque é nobre fazê-lo e vil deixar de fazê-lo. E quanto mais virtuoso e feliz for, mais lhe doerá o pensamento da morte; pois é para tal homem que mais valor tem a vida, e ele conscientemente renuncia ao maior dos bens, o que é doloroso. Mas nem por isso deixa de ser bravo, e talvez o seja ainda mais por escolher, a esse custo, a prática de atos nobres na guerra”⁵⁷⁹.

De modo análogo, Platão, examinando a formação dos guardiões do Estado, indaga, pela fala de Sócrates: “E para eles serem corajosos? Porventura não se lhes devem dizer palavras tais que façam com que temam a morte o menos possível? Ou julgas que jamais será corajoso alguém que albergue em si esse temor?”⁵⁸⁰. A seguir aos textos que citamos, tanto Platão quanto Aristóteles – fazendo ressoar Sólon, para quem a escravidão era pior que a morte –, relacionam excessivo apego à vida com a covardia e a escravidão. Ainda é o mesmo espírito que mobiliza Nietzsche a identificar a existência do homem moderno com a do escravo.

Quando fala do homem como *zoon politikon* e da escravidão como sendo natural, Aristóteles parece desconsiderar uma distinção fundamental à cultura grega, aquela entre *physis* e *nómos*, que está na própria base de todo o pensamento dos gregos – também o político, ao menos desde Sólon, em seu esforço por encurtar a extensão do arbítrio dos deuses na crença do povo, em nome de um “dever de ação”, fazendo ressoar a fala de Zeus: “Santos numes!, é de ver como os mortais se queixam dos deuses! Atribuem a nós a origem de suas desgraças, quando eles próprios, com sua estultícia, arranjam tribulações a mais de sua sina”⁵⁸¹.

577- “Der griechische Staat”, CV, p. 765; p. 45 da trad. bras..

578- ARISTÓTELES, *On virtues and vices. The complete works of Aristotle*, 6, 1251a18-1251a23.

579- *Ética a Nicômaco*, III, 9, 1117b6-15, p. 54-5 da trad. bras..

580- PLATÃO, *A república*, 386a, p. 101 da trad. port.

581- HOMERO, *Odisséia*, Canto I, 32ss., p. 10 da trad. bras. Cf. Werner JÄGER, *Paidéia*, p. 182.

A razão desta aparente confusão aristotélica é sua compreensão de que *physis* e *nómos*, ainda que distintas, não são exatos opostos (há escravos por natureza que também o são legalmente, etc.). Isto o permite conceber que a *physis* é tanto descritiva quanto normativa, tanto aquilo que é regular e habitualmente o caso quanto um *telos*, um “em vista de que”, uma meta⁵⁸². A natureza é não apenas o subjacente ou a essência, mas ainda “o acabamento e aquilo em vista de que”⁵⁸³. Portanto, uma vez que tanto a forma quanto a matéria são natureza, pode-se pensar de cada coisa como sendo “por natureza” e “conforme a natureza”⁵⁸⁴. Em suma, a natureza é tanto aquilo que o indivíduo é como aquilo que ele deve ser. O que ele deve ser se alcança unicamente através da cultura, de uma transfiguração da *physis*.

Tecemos tais considerações sobre Aristóteles porque nos pareceram se ajustar bem a nossas considerações finais sobre a relação entre Estado, natureza, arte e cultura no jovem Nietzsche. Nos parágrafos conclusivos de sua *Segunda Consideração Extemporânea*, ele afirma que a cultura grega foi por muito tempo um “caos de formas e conceitos estrangeiros”. Entretanto, prossegue, graças à sentença apolínea do “conhece-te a ti mesmo”, “a cultura helênica não se tomou nenhum agregado. Os gregos aprenderam paulatinamente a *organizar o caos*, conforme se voltam para si de acordo com a doutrina delfica, ou seja, para suas necessidades autênticas, e deixam morrer as aparentes”. Apenas em vista disto não foram meros sistematizadores do legado do passado, mas “se tomaram eles mesmos, depois de um doloroso combate consigo e por meio da interpretação prática daquela sentença”⁵⁸⁵. Para Nietzsche, “isto é uma alegoria para cada indivíduo”, que deve buscar organizar o caos em si a partir da concentração nas necessidades autênticas próprias, pondo-se em condições de se opor à repetição do sempre já dito com a instauração de novas possibilidades. Assim, diz Nietzsche,

“se lhe desvelará o conceito grego de cultura – em contraposição ao romano – o conceito de cultura como uma *physis* nova e aprimorada [*verbesserten*], sem dentro e sem fora, sem dissimulação e convenção, como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer. Assim, ele aprende com sua própria experiência que foi a partir da força suprema da natureza *ética* que os gregos conseguiram a vitória sobre todas as outras culturas, e que toda

582- Geoffrey E. R. LLOYD, “L’idée de nature dans la *Politique* d’Aristote”, p. 152-3. Cf. p. 137 e 138. Cf. ainda Éric BLONDEL, *Nietzsche, le corps et la culture*, p. 67.

583- ARISTÓTELES, *Physics. The complete works of Aristotle*, II, 2, 194a28.

584- *Ibid.*, 194a12 e 193a1.

585-HL, 10, KSA 1, p. 333; p. 98 da trad. bras. (grifos no original).

ampliação da veracidade também deve ser um fomento preparatório da *verdadeira* cultura”⁵⁸⁶.

Uma verdadeira cultura consiste “na superação de qualquer discrepância entre interior e exterior”⁵⁸⁷. A cultura é, como se pode depreender do texto de Nietzsche citado acima, uma “*physis* cultivada”, “*transfigurada*” [*verklärten*]⁵⁸⁸. Falando do combate de Schopenhauer contra seu tempo, Nietzsche afirma que

“sua nostalgia de uma natureza vigorosa, de uma humanidade sã e simples, era nele uma nostalgia por si próprio; e logo que derrotou em si mesmo sua época, teve também de avistar em si, com olhos assombrados, o gênio. O segredo de seu ser lhe foi então desvelado; o propósito que abrigava sua época madrastra, de ocultar nele esse gênio, foi frustrado, e o reino de uma *physis* transfigurada foi descoberto”⁵⁸⁹.

O que Schopenhauer nos ensina, diz ele, é como a aspiração à felicidade e a toda sorte de bens “só adquire sentido através de um elevado propósito transfigurador e universal: a obtenção de poder, e mediante ele auxiliar a *physis*”⁵⁹⁰. Educar-nos “*contra* o nosso tempo”⁵⁹¹ é a tarefa que desponta em Schopenhauer. Para Nietzsche, como mais tarde assinala em *Ecce homo*, comentando as extemporâneas, o extemporâneo *cultivo de si* opera como indicação para a restauração do conceito “cultura” [*Cultur*], “um novo conceito de *cultivo de si*, *defesa de si* até a dureza, um caminho para a grandeza e para tarefas histórico-universais”⁵⁹². A cultura consiste na vitória sobre a preguiça da conservação e incessante repetição de costumes e opiniões, a eludir no indivíduo sua

586- Ibid., p. 334; p. 99 da trad. bras. A mesma expressão “*verbesserte physis*” aparece no fragmento póstumo 30 [15], Herbst 1873-Winter 1873-74, KSA 7, p. 738. Quando diz “sem dentro e sem fora”, Nietzsche se refere ao processo espiritual produzido no homem moderno pela compreensão de que cultura equivale a saber histórico. Nesta mesma consideração extemporânea, ele comenta o conflito do homem moderno, aos solavancos com as “pedras indigeríveis de saber” que é obrigado a arrastar. Assim, diz ele, “com estes solavancos denuncia-se a qualidade mais própria a este homem moderno: a estranha oposição entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade – uma oposição que os povos antigos não conheciam. O saber, consumido em excesso sem fome, sim, contra a necessidade, não atua mais como um agente transformador que impele para fora e permanece velado em um certo mundo interior caótico, que todo e qualquer homem moderno designa, com um orgulho curioso, como a ‘interioridade’ que lhe é característica. Diz-se então prontamente que se tem o conteúdo e só falta a forma; mas, em todo vivente, esta é uma oposição inteiramente impertinente. Nossa cultura moderna não é nada viva, porque não se deixa de modo algum conceber sem esta oposição; ou seja, ela não é nenhuma cultura efetiva, mas apenas uma espécie de saber em tomo da cultura. Permanece-se nela junto ao pensamento da cultura, junto ao sentimento da cultura: não advém daí nenhuma decisão em nome da cultura”. HL, 4, KSA 1, p. 272-3; p. 31-32 da trad. bras.

587- Walter KAUFMANN, *Nietzsche: philosopher, psychologist, anti-christ*, p. 158.

588- SE, 3, p. 362.

589- Ibid., p. 363.

590- Ibid., p. 357.

591- Ibid., p. 363.

592- “Die Unzeitgemässen”, 3, EH, p. 320; p. 70 da trad. bras..

unicidade e assemelhá-lo a “produtos fabricados em série, indiferente, indigno de contato e de ensino”⁵⁹³. A cultura consiste em “tomar-se o que se é”, como proclama o subtítulo de *Ecce homo*, através de um profundo e doloroso labor sobre si próprio, sobre a própria *physis*. Em vista disto, diz Nietzsche, sua tarefa é “captar a coerência interna e a necessidade de toda cultura verdadeira. A proteção e o remédio [*Heilmittel*] de uma cultura, a relação da cultura com o gênio do povo”⁵⁹⁴.

De modo análogo, um Estado só é meio para a elevação da cultura se combate permanentemente sua compulsão à cristalização e permite que sob sua tutela e através de seu impulso surjam grandes indivíduos – exatamente o oposto do que via no *Reich* de Bismarck, em seu extremado otimismo com relação à vitória e elevação da cultura alemã após a guerra Franco-prussiana, como se depreende em toda parte da primeira das *Considerações extemporâneas*. Se o Estado assume como tarefa a formação de cidadãos “devotados e úteis”⁵⁹⁵ e admite apenas o pensamento que lhe é útil, colocando seu interesse acima da verdade, ele se converte em obstáculo à cultura. Nesta circunstância, como nota Walter Kaufmann, “Nietzsche se opõe não apenas ao Estado, mas a qualquer superestima do político”⁵⁹⁶. Do mesmo modo, Henning Ottmann assinala que Nietzsche buscou “a superação do alheamento [*Entfremdung*], a reconquista da personalidade universal e a prevalência da cultura sobre a economia e a política”⁵⁹⁷. Assim como todo indivíduo, o Estado só pode “ser dignificado como meio para o gênio”⁵⁹⁸, como promotor da cultura, compreendida como “unidade de estilo artístico em todas as manifestações vitais de um povo”⁵⁹⁹, como “a vida de um povo submetida ao governo [*Regiment*] da arte”⁶⁰⁰. Em vista disto,

“o povo ao qual se atribui uma cultura só deve ser em toda realidade uma única unidade vivente e não se esfacelar tão miseravelmente em um interior e um exterior, em conteúdo e forma. Quem aspira e quer promover a cultura de um povo deve aspirar a promover esta unidade suprema e trabalhar conjuntamente na aniquilação deste modelo moderno de formação em favor de uma verdadeira formação, atrevendo-se a refletir sobre o modo como

593- SE, 1, KSA 1, p. 338.

594- NF, 19 [33], Sommer 1872-Anfang 1873, KSA 7, p. 426 (grifos no original).

595- SE, 8, KSA 1, p. 423. Cf. P. 422.

596- Walter KAUFMANN, *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*, p. 165. No § 235 de *Menschliches, Allzumenschliches I*, KSA 2, p. 197; p. 163 da trad. bras., Nietzsche reafirma sua posição: “O Estado é um prudente organização que visa proteger os indivíduos uns dos outros: se exagerarmos no seu enobrecimento, o indivíduo será enfim debilitado e mesmo dissolvido por ele – e então o objetivo original do Estado será radicalmente frustrado”.

597- Henning OTTMANN, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, p. 45.

598- “Der grieschische Staat”, CV, p. 776; p. 59 da trad. bras. (grifos no original).

599- DS, 1, KSA 1, p. 163. Cf. HL, 4, p. 274; p. 35 da trad. bras..

600- NF, 19 [298], Sommer 1872-Anfang 1873, KSA 7, p. 511.

a saúde de um povo, perturbada pela história, pode ser restabelecida, como ele poderia reencontrar seus instintos e, com isto, sua honestidade”⁶⁰¹.

Para Nietzsche, promover a unidade e restaurar a saúde de um povo significa livrá-lo da doença do socratismo, cujos sintomas são “a perda do sentimento trágico da vida, o predomínio do otimismo e do eudaimonismo, o domínio do intelecto sobre o instinto [*Instinkt*], a hipertrofia da consciência histórica e o envelhecimento da cultura”⁶⁰². É esta a razão de ele se conceber, enquanto filósofo e grande antagonista em disputa com Sócrates, como “médico da cultura”⁶⁰³.

601- HL, 4, KSA 1, p. 274-5; p. 35-6 da trad. bras.

602- Henning OTTMANN, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, p. 40-41.

603- NF, 30 [8], Herbst 1873-Winter 1873-74, KSA 7, p. 734. Cf. Henning OTTMANN, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, p. 22ss.

Conclusão

“(…) na consciência do indivíduo humano só é lícito penetrar aquela parte do fundamento de toda existência, aquela parte do substrato dionisiaco que pode ser dominada de novo pela força apolínea transfiguradora, de tal modo que estes dois impulsos artísticos sejam obrigados a desdobrar suas forças em uma rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça”⁶⁰⁴.

O estilo artístico apolíneo-dionisiaco atribuído por Nietzsche à tragédia e ao Estado grego é o que explica “a misteriosa conexão” entre Estado e arte, a que ele se refere em “O Estado grego” e que conserva na publicação de *O nascimento da tragédia*, em seu convite para refletir sobre o necessário e estreito entrelaçamento fundamental entre a arte e o povo, a tragédia e o Estado. Apesar da breve menção explícita, conservada em *O nascimento da tragédia*, à relação entre tragédia e Estado, esta obra não deixa de preservar o significado mais profundo do pensamento político e estético do jovem Nietzsche: arte e política estão inseridas em uma preocupação maior com a cultura, compreendida como transfiguração da natureza.

O apolíneo e o dionisiaco, tomados de “empréstimo” junto aos gregos para a purificação do próprio “conhecimento estético” de Nietzsche, nomeiam e explicam, como vimos, o ímpeto da natureza, que se manifesta ora na destruição, ora na criação – e sempre na renovação –, e formam o mundo, como um artista plástico que constrói sua obra modelando e remodelando a matéria. O mesmo se dá com o espírito formador do mundo, a “vontade da natureza” que age e cria no intermédio entre a oposição destruição e construção, dor e alegria, vida e morte, “entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los”⁶⁰⁵, como em Heráclito. O apolíneo e o dionisiaco na religião e na tragédia traduzem a admissão entre os gregos do necessário impulso de destruição e edificação, de vida e morte a perpassar as múltiplas manifestações da cultura. Assim, o herói é aclamado pelo espectador trágico; a *hybris*, condição de seu heroísmo, é o que o leva também ao aniquilamento. O homem grego assiste na tragédia, inebriado pelo dionisismo musical, a

604- GT, 25, p. 155.

605- GT, 24, P. 153; p. 142 da trad. bras..

transfiguração do fundamento da existência em obra de arte. A cena é o efeito apolíneo do insuportável, se puramente dionisíaco. A tragédia acrescenta à cultura grega o poder artístico de lidar com o abismo da existência e transfigurar pessimismo em afirmação da vida. Para Nietzsche, o homem só pode justificar sua existência como a de um ser totalmente determinado, servindo a finalidades inconscientes.

O apolíneo e o dionisíaco se complementam – um se redime no outro. Da mesma forma como deve se complementar a arte e a Estado, criação e fundação, em uma sociedade, em vista de uma elevação da cultura. Não obstante, a arte não está a serviço do homem, pois satisfaz uma vontade maior que a vontade de cada um ou de muitos reunidos: satisfaz e promove eternamente a vontade da natureza, uma força violenta que compele à existência. Para o jovem Nietzsche, a arte é justificação da vida. Tal vontade da natureza se revela na arte como beleza, mas ainda no impulso aos grandes feitos e belas palavras do herói.

Quando o jovem Nietzsche pensa na cultura, tendo nos gregos os “luminosos guias”, como artistas grandiosos, ele reconhece no Estado um promotor da cultura artística – o que faz com que o declínio do trágico entre os gregos acabe por se converter em definhamento de todo o seu povo. O Estado é um instrumento da natureza para gerar os melhores entre os homens, e, portanto deve permitir que eles se destaquem, sejam guerreiros, heróicos, artistas. Por isso, o elogio de Nietzsche ao Estado grego guerreiro que permitia o escoar de todo o ódio, para que a pureza da arte pudesse brotar; um Estado que conservava as conquistas culturais, vedava a dilaceração intestinal, promovia a guerra, assegurava a liberação dos cidadãos das labutas da vida e dissolvia o egoísmo nas exigências da vida comum.

O embelezamento artístico do mundo é a meta do elemento civilizatório, que permite que os homens se organizem em sociedade para além da ordem familiar. A arte como meta da política e como fim do homem, a conservar nele o *duplo caráter*, que o mantém preso à natureza e o que nele é propriamente humano, sua *physis* transfigurada. A arte deve ser o que eternamente mantém o elo entre tudo o que é humano e a natureza, porque somente assim o homem se mantém constantemente no retorno à natureza e na transfiguração em cultura. Assim, a despeito da crítica constante de Nietzsche a Platão, neste momento ele reconhece no Estado platônico – se estetizado, curado do otimismo socrático – a constituição do gênio, do melhor entre os homens.

Os escritos “O Estado grego” e “A disputa de Homero” reverberam as funestas conseqüências da vitória do otimismo teórico socrático para a sobrevivência de uma cultura

artística, tal como apresentadas em *O nascimento da tragédia*. Assim, a noção de Estado e de homem são forjadas pelo ideal de que o bem, o belo e o compreensível se equivalem. O Estado grego a serviço da arte, e o Estado moderno, a serviço de uma *aristocracia monetária egoísta e desestatizada*, perseguindo suas próprias intenções egoístas ilimitadas. A ocupação de Nietzsche com o político como critério de análise da cultura se revela mais claramente em sua crítica à modernidade, a partir de uma contraposição com os gregos: na defesa da disputa para a preservação da saúde do Estado e, por conseguinte, da guerra como atividade política; no desmascaramento da escravidão moderna, dissimulada nos conceitos *dignidade do trabalho*, *dignidade do homem*, na definição da utilidade do filisteu da cultura na preservação de um Estado a serviço do processo de acumulação. Quando investido na tarefa de gerar a paz, o bem estar e a comodidade dos homens, o Estado, tal como J. Burckhardt já havia defendido, é um obstáculo para a cultura.

O significado da política nos textos de juventude de Nietzsche, que a concebe mais como um meio para a promoção da cultura que como um domínio autônomo, o distancia da configuração clássica dos pensadores políticos. Como resulta de nossa investigação, o jovem Nietzsche é um pensador político na medida em que é um pensador da cultura. Apenas tomando isto em consideração podemos compreender que ele associe à política seus pensamentos não só sobre os gregos, mas também sobre a modernidade, a *cultura raquítica do filisteu*, representado em suas obras mais tardias na imagem do *último homem* (*Assim falou Zaratustra*), do *animal de rapina* (*Genealogia da Moral*), do *canaille* (*Ecce Homo*) – indivíduos não mais formados pelos ímpetus da vontade de arte e grandeza (porque afinal foram moral e esteticamente condenados desde a vitória da decadente cultura otimista após Sócrates, Eurípedes e Alexandre – mas também o corrompido Platão), que o jovem Nietzsche vê rondando em seu tempo e que encontram seu ápice na constituição do *último homem*, de pequena estatura, que, “piscando o olhos”, orgulha-se em dizer “Inventamos a felicidade”⁶⁰⁶. Este estudo, guiado por uma investigação interna do pensamento do jovem Nietzsche, pretendeu indicar os traços fundamentais da misteriosa relação entre arte e Estado. Nossa conclusão, depreendida do próprio texto nietzscheano, é a de que este mistério só se dá a conhecer na esfera mais elevada que é a cultura.

606- “Vorrede”, 5, Za, p. 19.

Bibliografia

I- Obras de Nietzsche

- NIETZSCHE, Friedrich W. *Kritische Studienausgabe* [KSA] (15 volumes). Editado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: DTV; De Gruyter, 1999.
- *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mario da Silva. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- *Consideraciones intempestivas I: David Strauss, el confesor y el escritor*. Trad. e notas de Andrés Sánchez Pascual. Madri: Alianza, 2000.
- *La cultura de los griegos*. Seleção e tradução Felipe G. Vicen. Buenos Aires: Aguilar, 1955.
- *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- *A filosofia na época trágica dos gregos*. 4ª ed. Trad. Rubens R. T. Filho. In: *Os pré-socráticos* (Col. Os Pensadores, 2 vol.). São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. e notas de Ernani Chaves, 2005 (mimeo.).
- *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Trad. O. Berrichon-Sedeyn. Éditions de l'éclat, Combas. 1991.
- *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. e notas de Andrés Sánchez Pascual. Madri: Alianza, 1997.
- *Obras incompletas*. 2 vol. Col. Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- *Sabedoria para depois de amanhã*. Seleção de fragmentos póstumos por Heinz Friedrich. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- *Segunda consideração intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova, revisão Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- *Sulla storia della tragedia greca*. Ed. e trad. e posfácio (Il corso universitario di Nietzsche sulla tragedia greca) Gherardo Ugolini. Napoli: Ed. Cronopio, 1994.
- “Ursprung und Ziel der Tragödie. Eine aesthetische Abhandlung, mit einem

Vorwort an Richard Wagner". *Nietzsche Werke - Kritische Gesamtausgabe*, Band 5. Berlin: Walter de Gruyter, 1997, p. 142-203.

————— *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. M. S. P. Fernandes e M. C. S. de Souza, revisão Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

II- Obras de comentadores

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENCHIMOL, Márcio. Apolo e Dionísio – arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2002.

BLONDEL, Éric. Nietzsche, le corps et la culture _ la philosophie comme généalogie philologique. Paris: PUF, 1986.

BRANDT, Reinhard. "Die Titelvignette der *Geburt der Tragödie*", *Nietzsche-Studien*, 20, 1991.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2005.

CHAVES, Emani. No limiar do moderno – estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003.

————— "Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jacob Burckhardt". *Cadernos Nietzsche*9, 2000, p. 41-6.

————— "Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte". *Ethica*, vol. 11, n° 1 e 2, tomo 1, 2004, p. 45-66.

DIAS, Rosa Maria. "A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*". *Cadernos Nietzsche*3, 1997, p. 07-21.

FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madri: Alianza, 1996.

GHEDINI, Francesco. Il Platone di Nietzsche _ Genesi e motivi di un símbolo controverso (1864-1879). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

GIACÓIA Jr., Oswaldo. *Labirintos da alma. Nietzsche e a auto-supressão da moral*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

————— "Crítica da moral como política em Nietzsche". *Coleção Documentos*. São Paulo: Instituto de estudos avançados/USP, Série Teoria Política, 22, setembro 1996, p. 1-13.

————— "O Platão de Nietzsche/ O Nietzsche de Platão". *Cadernos Nietzsche*, vol. 3, GEN/Departamento de filosofia da USP, 1997.

HAVAS, Randall. "Socratism and the question of aesthetic justification". In: KEMAL, S., GASKELL, I., CONWAY, D. W. *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d, p. 92-127.

HECKMAN, Peter. "The role of music in Nietzsche's *Birth of tragedy*". *British Journal of Aesthetics*, vol. 30, n° 4, October 1990, p. 351-360.

HUFNAGEL, Erwin. "Nietzsche als Provokation für die Bildungsphilosophie. Versuch, den *Griechischen Staat* zu lesen". In: GERHRDT, Volker, RESCHKE, R. *Nietzsche Forschung*. Band 7. Berlin: Akademie Verlag, 2000, p. 37-57.

- JANZ, C. P. Friedrich Nietzsche. Biografia. 2. Los diez años de Basilea - 1869/1879. Madrid: Alianza, 1981.
- KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- KLEIN, Waine. "Truth and illusion in *The birth of tragedy*". *International Studies in Philosophy*, XXVI/3, p. 137-144.
- KOFMAN, Sarah. "Le/les 'concepts' de culture dans les *Intempestives* ou *La double dissimulation*". *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris: Galilée, 1986.
- LARGE, Duncan. "Nosso maior mestre': Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura". *Cadernos Nietzsche*, 2000, p. 3-39.
- LÓPEZ, Héctor Julio Pérez. "A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia – La filología amiga del wagnerismo nietzscheano". *Il saggiaiore Musicale*, anno VII, 2000, n° 1, p. 79-93.
- LOPEZ, H. J. P. Hacia el nacimiento de la tragedia – un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche. Res Publica, s/d.
- LÖWITH, Karl. "Burckhardt und Nietzsche". In: *Samtliche Schriften*. Band 7 (Jacob Burckhardt). Stuttgart Metzler, 1984.
- McGINN, Robert. "Culture as Prophylactic: Nietzsche's Birth of Tragedy as Culture Criticism". *Nietzsche-Studien* 4, 1975, p. 75-138.
- MARTIN, Alfred v. *Nietzsche und Burckhardt*. Basel: Ernst Reinhardt: 1945.
- MICHAELIS, Lorelea. "Politics and the art of suffering in Hölderlin and Nietzsche". *Philosophy & Social Criticism*, vol. 27, n° 5, 2001.
- MONTINARI, Mazzino. *Che cosa ha detto Nietzsche*. Milão: Adelphi, 1999.
- MÜLLER, Enrico. "'Aesthetische Lust' und 'dionysische Weisheit'. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie". *Nietzsche Studien*, Band 31, 2002, p. 134-53.
- NABAIS, N. *Metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- OTTMANN, Henning. *Philosophie und Politik bei Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- NUSSBAUM, Martha C. "The transfiguration of Intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus". In: CONWAY, D. W. e GROFF, Peter S. *Nietzsche: critical assessments - Incipit Zarathustra, incipit tragoedia: art, music, representation, and style (vol. 1)*. Londres: Routledge, p. 331-59.
- PATTON, Paul. "Nietzsche and Hobbes". *International Studies in Philosophy*, 33: 3, p. 99-116.
- REIBNITZ, Barbara von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1-12)*. Weimar: J. B. Metzler Stuttgart, 1992.
- . "Nietzsche 'Griechische Staat' und das Deutsche Kaiserreich. *Der Altsprachliche Unterricht*, XXX, Heft 3, 1987, 76-89.
- RODRIGUES, Luzia Gontijo. Vernetzlichkeit des Menschen: da síntese artística trágica para a totalidade ao ascetismo da moral – uma parábola acerca da 'desnaturalização do humano' narrada pela filosofia da arte trágica de Friedrich Nietzsche. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- SAX, Benjamin C. "Cultural agonistics: Nietzsche, the Greeks, Eternal Recurrence", in: LUNGSTRUM, Janet e SAUER, Elizabeth (ed.). *Agonistics: arenas of creative contests*. State

- University of New York Press, 1997, p. 46-69.
- SIEMENS, Herman. "Agonal configurations in the *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Identity, mimesis and the *Übertragung* of cultures in Nietzsche's early thought". *Nietzsche Studien*, Band 30, 2001, p. 80-106.
- SILK, M. S. e STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato. "Nietzsche como pensador da política". *Revista Portuguesa de filosofia*. Abril-Junho 2001, vol. 57, fasc. 2, p. 247-267.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes - la tragédie, l'être, l'action*. Genoble: J. Million, 1995 (Cap. III: La mise en œuvre de la volonté - Platon et Schopenhauer dans *La naissance de la tragédie*).
- VV. AA. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Edição de Roberto Machado; tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- WHITE, Richard. "Art and the individual in Nietzsche's *Birth of tragedy*", *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, n° 1, 1988.
- WOODRUFF, Martha. "The music-making Socrates: Plato and Nietzsche revisited, philosophy and tragedy rejoined". *International Studies in Philosophy*, 34:3, p. 171-190.

III- Outras obras

- ARISTÓTELES. *Nicomachean Ethics. The complete works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. Trad. W. D. Ross (revisada por J. O. Urmson). Londres: Oxford University Press, 1991 [1921, 1984 (tradução revisada)]. *Ética a Nicômaco*. Trad. L. Vallandro e G. Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Col. Os Pensadores, vol. II).
- *Politics. The complete works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. Trad. de Benjamin Jowett. Londres: Oxford University Press, 1991 [1921, 1984 (tradução revisada)].
- *Physics. The complete works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. Trad. R. P. Hardie and R. K. Gaye. Londres: Oxford University Press, 1991 [1921, 1984 (tradução revisada)].
- *Poetics. The complete works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. Trad. I. Bywater. Londres: Oxford University Press, 1991 [1921, 1984 (tradução revisada)]. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Col. Os Pensadores, vol. II).
- *On virtues and vices. The complete works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. Trad. J. Solomon. Londres: Oxford University Press, 1991 [1921, 1984 (tradução revisada)].
- AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles*. Trad. Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- BIGNOTTO, Newton. *O Tirano e a Cidade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, 3.vol. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BURCKHARDT, Jacob. *Cartas*. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Topbooks/Liberty Fund, 2003.
- *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- . *Historia de la cultura griega* (5. volumes). Trad. Germán J. Fons. Barcelona: Editorial Iberia, 1947.
- . *Reflexões sobre a história*. Trad. Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- CACCIOLA Schopenhauer e a questão do dogmatismo. São Paulo: Edusp, 1994.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro, Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo: EdUnesp, 1997.
- ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*. 5ª ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- HESÍODO, *Teogonia – a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano (ed. bilingue). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOMERO, *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- JAEGER, Werner. “The Greek ideas of immortality”, in: *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1960.
- . *Paidéia*. Trad. Artur M. Parreira. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso*. Trad. Ordep. T. Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LLOYD, Geoffrey E. R. “L’idée de nature dans la *Politique* d’Aristote”. In: AUBENQUE, Pierre e TORDESILLAS, Alonso (eds.). *Aristote politique – Études sur la Politique d’Aristote*. Paris: PUF, 1993, p. 135-159.
- LESKY, Albin, *A tragédia grega*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LORAU, Nicole. “A cidade grega pensa o um e o dois”, in: CASSIN, Bárbara, LORAU, Nicole e PESCHANSKI, Catherine. *Gregos, bárbaros, estrangeiros – a cidade e seus outros*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LÖWITH, Karl. *O sentido da história*. Trad. M. G. Segurado, Lisboa: Ed. 70, 1991.
- MACLEISH, K. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MARONI, Amnéris. *Jung, o poeta da alma*. São Paulo: Summus, 1998.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- . *Opere complete*. Ed. G. Giannantoni, 9 voll. Roma, Bari: Laterza, 1971ss.
- ROMILLY, J. de. *La Grèce Antique contre la violence*. Paris: Ed. de Fallois, 2000.
- . *La tragédie grecque*. 6ª ed. Paris: Quadrige/PUF, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Inselverlag, s/d. *O mundo como vontade e representação*. Trad. e notas de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- . *Parerga e paralipomena*. Seleção e tradução de Wolfgang Leo Maar. Col. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- SERRA, José Pedro S. S. *Aspectos do dionisismo na literatura grega*. Dissertação de mestrado: Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 1989.
- . *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. Tese de doutorado. Lisboa: Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 1998.
- SEYFFERT, Oskar. *The dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art*. Nova York: Gamercy Books, 1995.

- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. 8ª ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- TAMINIAUX, Jacques *The thracian maid and the professional thinker: Arendt and Heidegger*. Trad. Michael Gendre. State University of New York Press, 1997.
- TRABUSKI, J. A. Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade*. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- . *O homem grego*. Trad. Maria J. V. de Figueredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.