

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FABRÍCIO GOMES PEIXOTO

**A TRAGÉDIA E O TRÁGICO:
Contornos de Aristóteles a Nietzsche**

**UBERLÂNDIA
2012**

FABRÍCIO GOMES PEIXOTO

**A TRAGÉDIA E O TRÁGICO:
Contornos de Aristóteles a Nietzsche**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Filosofia Social e Política

Orientadora: Prof^ª. Dra. Georgia Cristina Amitrano

**UBERLÂNDIA
2012**

FOLHA DE APROVAÇÃO
FABRÍCIO GOMES PEIXOTO

**A TRAGÉDIA E O TRÁGICO:
Contornos de Aristóteles a Nietzsche**

Uberlândia, 26 de setembro de 2012

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Georgia Cristina Amitrano (Orientadora)
POSFIL/IFILO - Universidade Federal de Uberlândia /UFU

Prof. Dr. Dax Fonseca Moraes Paes Nascimento
Departamento de Filosofia - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Sertório de Amorim e Silva Neto
POSFIL/IFILO - Universidade Federal de Uberlândia /UFU

DEDICATÓRIA

Ao Amor, o mais trágico dos sentimentos, que cria laços capazes de dar sentido à vida e que se manifestam na família: a que temos a sorte de pertencer, e a que temos, por meio dos amigos, a sabedoria de escolher. Que se manifesta, também, em pessoas espetaculares que nos ensinam, com suas presenças marcantes, a dar sentido ao que fazemos e cujos nomes ficam na eternidade de nossos pensamentos. A todas as pessoas que conquistaram este espaço em mim, dedico esta obra.

AGRADECIMENTO

Aos tantos que sempre se colocaram ao meu lado com a intensidade digna de amigos, que me acolheram e aceitaram a peculiaridade e intensidade de meu proceder. Aos que são família mais que amigos e amigos mais que parentes. Aos que amo e aos que me amam. A estes, mais que um agradecimento, levanto um brinde!

À Universidade Federal de Uberlândia, sobretudo ao Departamento de Filosofia, que me assistiu em todos os momentos da caminhada que tracei em busca de respostas e que acabara por criar em mim ainda mais perguntas e ao Programa de Pós Graduação em Filosofia – que busca, com a força de uma criança, a excelência de seus pesquisadores.

Aos professores doutores Sertório de Amorim e Silva Neto e Dax Fonseca Moraes Paes Nascimento. Ao primeiro, pela dedicação ao POSFIL/IFILO e por ter aceitado fazer parte da banca examinadora que colocou este trabalho à prova. Além disso, por se dispor a contribuir com o aprimoramento dos pesquisadores que estão sendo formados pela UFU. Ao Dr. Dax Nascimento, por aceitar, em tempos sombrios para as Universidades Federais, compor esta banca não obstante a distância e as dificuldades impostas por tantos contratempos próprios do nosso tempo e pela generosidade em aceitar este convite.

À Professora, Orientadora e Amiga: Georgia Amitrano. Pela paciência em acompanhar meus passos desengonçados pelos vales da filosofia. Pela sabedoria em apontar saídas e propor caminhos. Pela lucidez em respeitar meu tempo, mesmo quando faltava tempo. E por se propor a orientar um trabalho temático quando o normal é orientar trabalhos com grande grau de especificidade e pouco de generalização. Obrigado pela coragem!

Não é pouca coisa manter a jovialidade em meio a um assunto sombrio e sobremaneira responsável: e, no entanto, o que seria mais necessário do que a jovialidade? Coisa alguma sai bem se nela não tomar parte uma alegria desmedida. Apenas o excesso de força é prova da força.

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

Esta dissertação trata da passagem de um tipo de análise baseada em elementos poéticos da tragédia – que levam em consideração muito mais sua estrutura e a forma como deve ser composta – para um pensamento trágico, capaz de manifestar um modo de ser no mundo. Percorrendo a história da filosofia de Aristóteles, o maior nome da análise formal, passando por pensadores como Corneille, Schiller, Schelling e Schopenhauer até o marco do pensamento trágico, Nietzsche, buscar-se-á estabelecer os contornos sobre as principais diferenças destes dois tipos de abordagem. Como pano de fundo desta análise aparece a tensão entre as interpretações de Aristóteles e as rupturas com relação ao autor antigo.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia, Trágico, Poesia e Vida.

ABSTRACT

This thesis addresses the passage of a type of analysis based on poetic elements to the tragedy - that takes into consideration much more structure and how it should be composed - for a tragic thought capable of manifest a way of being in the world. Going through the history of philosophy from Aristotle, the biggest name of order analysis, through thinkers like Corneille, Schiller, Schelling and Schopenhauer until mark's tragic thought, Nietzsche, it will seek to establish the contours of the main differences between these two types of approach. As a background to this analysis appears the tension between the interpretations of Aristotle and disruptions related to ancient author.

KEYWORDS: Tragedy, Tragic, Poetry and Life.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I..... | 15 |
| 1.1 – O Poder da Criação | 15 |
| 1.2 – O Homem, criador e artista. | 18 |
| 1.3– Tragédia e Formação do Homem Grego | 22 |
| 1.4 – A Tragédia em Aristóteles..... | 25 |
| 1.5– O Efeito da Tragédia | 30 |
| 1.5.1 – Temor e piedade. | 31 |
| CAPÍTULO II | 37 |
| 2.1 – Aristóteles, da Itália à Alemanha | 37 |
| 2.2 – O aristotelismo e a política..... | 42 |
| 2.3 - Corneille..... | 42 |
| 2.3.1 – O herói em Corneille, o temor e a moralidade da tragédia. | 44 |
| 2.4 – A Alemanha entra em cena | 45 |
| 2.5 – Lessing e suas personagens, uma crítica ao modelo francês. | 47 |
| 2.5.1 – Uma reinterpretação da catarse, uma ruptura. | 47 |
| 2.5.2 – Compaixão e a substituição do herói. | 49 |
| 2.6 – Princípios para o pensamento trágico..... | 51 |
| 2.6.1 – Winckelmann e a formação alemã..... | 52 |
| 2.6.2 – O Classicismo de Goethe e a formulação de uma estética. | 56 |
| 2.6.3 – Schiller e Goethe. | 59 |
| CAPÍTULO III..... | 63 |
| 3.1 - Schelling e uma ontologia da tragédia. | 63 |
| 3.1.1 – O sublime e as intuições..... | 68 |
| 3.1.2 – Necessidade e Liberdade..... | 72 |
| 3.2 – Hegel e a continuidade do pensamento de Schelling | 73 |
| 3.3 – Hölderlin e o trágico..... | 76 |
| 3.4 – Schopenhauer | 81 |
| 3.4.1- o Mundo..... | 82 |
| 3.4.2 – A ideia..... | 83 |
| 3.4.3 – O sofrimento | 86 |
| 3.5 – Nietzsche | 89 |

| | |
|---|-----|
| 3.5.1 – Apolo e Dioniso | 91 |
| 3.5.2 – A epopeia e o privilégio à Apolo..... | 92 |
| 3.5.3 – o Dionísíaco | 95 |
| 3.5.4 – Conciliação dos dois deuses | 100 |
| 3.5.5 – O desafio do Sim à Vida..... | 104 |
| Epílogo | 112 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 116 |

INTRODUÇÃO

A tragédia que perpassa a vida humana já foi tema de várias obras. Algumas se tornaram tão importantes que ultrapassaram os palcos e invadiram o imaginário das pessoas. Édipo, Electra, Antígona e tantas outras personagens das tragédias povoaram o imaginário grego e dominaram o cenário da arte durante dezenas de séculos. Na esteira desta produção aparece um modo de se pensar a própria obra, uma análise dos elementos que constituíam uma verdadeira obra de arte capaz de receber o nome tragédia. Na realidade, inicialmente ela estaria relacionada às artes dramáticas e, por isso, colocada ao lado da comédia e da epopeia. A rica tradição religiosa grega parece ter sido o palco onde a tragédia teve possibilidade de se tornar uma das principais formas de os gregos se manifestarem artisticamente.

As raízes deste tipo de arte estariam nos ditirambos, cantos que aconteciam em honra ao deus Dioniso. Seguido pelos sátiros e em meio a orgias e êxtase, este deus inspirava seu segmento e, daí, as primeiras tragédias se fizeram. As palavras gregas *τράγος*, tragos, (bode) e *ὕδῃ*, ode, (canto) foram combinadas na palavra *tragoidia* que, traduzida, significaria algo como "canções dos bodes", da qual a palavra tragédia é derivada.

O *tragodós* (*τραγωδος*) era primordialmente aquele que dançava e cantava durante a imolação de um bode nas festas de Dioniso, sendo que este termo significou também, em seguida, 'aquele que dança e canta em um coro trágico; ator trágico; membro do coro trágico; poeta trágico, etc. (NIETZSCHE, *A Visão Dionisíaca do Mundo*, p. 5).

Aristóteles é um dos primeiros filósofos a tentar compreender a forma como a tragédia deveria ser composta, ou, melhor dizendo, quais as características fundamentais para que uma obra pudesse ser considerada uma tragédia. A esta análise, proposta por ele de forma tão significativa, chamada aqui *poetológica*, muitos pensadores seguirão. Ele é o primeiro a ligar a tragédia ao ditirambo, apropriação que chegará, inclusive, à Nietzsche.

Sabe-se que as tragédias, no início, deviam ser apresentadas em uma trilogia, ou seja, eram apresentadas três peças que se completavam. Além desta trilogia, os gregos acrescentavam à apresentação um drama satírico, de caráter mais ou menos jocoso, em que os sátiros e Dioniso frequentemente entravam em cena. Assim, após a gravidade da tragédia, os atenienses colocavam o riso, que tinha lugar nos dramas satíricos. A única trilogia completa que chegou aos nossos dias foi a *Oréstia* de Ésquilo. O que hoje chamamos *Trilogia Tebana* – a saber, as peças de Sófocles intituladas *Édipo rei*, *Édipo em Colona* e *Antígona*, foram, inicialmente, peças teatrais produzidas para serem representadas separadamente, como passou a ser costume no tempo de Sófocles:

Já que as trilogias deixaram, com a evolução da tragédia, de terem de ser compostas por peças que se completavam e passaram a poderem ser constituídas por peças que não tinham nenhuma ligação entre si. As peças de Ésquilo, por outro lado, em sua maioria, são remanescentes de trilogias perdidas (ibidem, p.10).

A análise da tragédia, promovida por Aristóteles, por meio de seus elementos constitutivos e da forma como a poesia se dava, se tornou um cânone a partir da Idade Moderna. Muitos pensadores se debruçaram sobre ela e se puseram a imitá-la como forma privilegiada de se fazer arte. Este é, nesta dissertação, um dos pontos mais importantes. Como uma análise como esta se fez tão forte e presente numa tradição que atravessou séculos e se fez sentir em pensadores da envergadura de Goethe, por exemplo?

Por outro lado, a partir de um movimento de ideias que invade a Alemanha do século XVIII, esta tradição que tem em Aristóteles seu fundamento começa a ser questionada. A busca por uma identidade alemã, tanto econômica quanto cultural, inspirará pensadores a tentarem outros modos de se pensar o mundo e sua relação com

ele. Uma nova análise aparecerá: o pensamento trágico. Winckelmann, um dos principais expoentes desta busca por uma Alemanha unificada que tem na Grécia Antiga seu grande parâmetro, ajudará a trazer à filosofia um modo de proceder que terá em Nietzsche seu apogeu e que trará à cena uma sabedoria trágica.

Desse modo, os dois capítulos iniciais desta tese cuidarão de tentar traçar o horizonte do pensamento aristotélico. Ou seja, o que se buscará, aqui, é encontrar os elementos que permitam compreender o nascimento da tragédia como forma de manifestação artística, a maneira como Aristóteles apreende a tragédia e, mais importante, a forma como a tradição faz com que a análise aristotélica ultrapasse em muito seu tempo e se faça sentir séculos depois na França e na Itália.

Assim, no primeiro capítulo, *Marcas da Tragédia*, buscaremos compreender como uma tragédia era composta na Grécia Antiga e em que medida ela se encaixava no rol das outras artes poéticas propostas na classificação aristotélica. Iniciaremos com um breve histórico que tenta encontrar balizas a partir das quais a necessidade de se produzir a arte e, mais precisamente, de se produzir a tragédia se encontram. Enfim, neste capítulo, sublinharemos o efeito próprio da tragédia, segundo o pensamento de Aristóteles.

No segundo capítulo, *O Trágico se opõe à Tragédia: da tradição poetológica aos primórdios de um pensamento trágico*, encontraremos os principais autores que deram seguimento ao pensamento iniciado por Aristóteles e os primeiros a tentarem uma ruptura. Para tanto, recorreremos a nomes como Corneille, Lessing, Winckelmann, Goethe e Schiller. Ao analisar o pensamento de tantos autores não pretendemos, evidentemente, aprofundar todas as análises, nem tampouco sermos exaustivos, o que, neste momento, seria impossível. Se se faz, aqui, a opção por apresentar uma gama tão grande de pensamentos e pensadores é justamente para que se possa sublinhar, neles, os elementos que permitam perceber os contornos acerca da produção da tragédia e do pensamento trágico.

Fala-se, portanto, em contornos, justamente porque o que interessa, para a análise que se pretende fazer, é demarcar a fronteira entre a análise iniciada por Aristóteles e um pensamento que se colocará numa dimensão muito diferente daquela proposta por ele. Cabe, desse modo, no último capítulo, *O Trágico e a Vida: da negação ao máximo dizer sim à vida*, assinalar que pensamento é este. Por meio de

Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer, chegaremos, pois, ao pensador que intitula a si mesmo como o único pensador trágico: Nietzsche.

O objetivo desta Dissertação é, pois, encontrar a virada que a modernidade promove com relação à tragédia criando um modo de ser no mundo, um pensamento trágico, uma postura diante deste próprio mundo ou, enfim, uma sabedoria. A ênfase dada ao primeiro e, sobretudo, ao último capítulo, se explica justamente em face da necessidade de elucidar este objetivo. No fim das contas, pretende-se, em alguma medida, demonstrar a diferença entre as posturas de Nietzsche e de Aristóteles. Assim, se Aristóteles, por um lado, é culpado por uma tradição de análise poetológica, Nietzsche é, em grande medida, devedor de uma mudança de concepção que invade a Alemanha a partir do século XVIII.

Para tanto, um fio condutor atravessará o primeiro capítulo desta dissertação e servirá como medida capaz de afastar ou aproximar as análises promovidas por cada pensador apresentado: a análise classificatória promovida por Aristóteles. Neste sentido, noções como efeito catártico e *mimesis* serão utilizadas para se inferir a capacidade de criação de tragédias e qual o seu fundamento.

Já para o capítulo final, servirá de guia a noção de dualidade de princípios. Uma das características mais importantes deste pensamento que começa a surgir na Alemanha é a luta e a tensão entre forças que se opõem: determinado, indeterminado; múltiplo, uno; apolíneo, dionisíaco serão formas de se pensar esta tensão como marca de uma metafísica capaz de gerar o pensamento trágico. Além disso, uma análise moralizante da tragédia também contribuirá para que o pensamento trágico surja de fato. Por fim, a afirmação como atitude trágica essencial apresentará o pensamento de Nietzsche.

CAPÍTULO I

MARCAS DA TRAGÉDIA

Quase todas as invenções humildes são anônimas e, justamente por isso, talvez sejam as mais coletivas dentre todas as invenções, representando, como os poemas homéricos, o resultado final de um progressivo ajuste secular.

(Domenico De Mais)

1.1– O Poder da Criação

“No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas” (Gen. 1, 1-2). É assim que a mais tradicional coleção de livros do ocidente, a Bíblia, começa a narrar a criação do mundo. Um Deus que, em sete dias, se pôs a criar – da luz ao homem – todas as coisas que existem. Debruçado sobre a beleza deste ato, este Deus se encantava com aquilo que ele mesmo produzia na sucessão que marca a narrativa bíblica destes dias. Contar a história, narrar o fato, marcar o momento.

Não é privilégio dos monoteístas, contudo, tentar explicar a criação do mundo. Na realidade, todos os povos em algum momento de suas histórias procuraram ilustrar o surgimento do cosmos ou do próprio homem. Recorrendo a um ou a vários deuses, ou mesmo negando a existência destas entidades sobrenaturais, os homens, desde que se tornaram homens, se colocaram a pensar como teria sido a gênese de todas as coisas. O impulso criador, desse modo, fez não apenas com que ele olhasse para o além, mas que também, e na mesma medida, olhasse para o mundo que o cercava. Criar, imitar, tornar-se artista.

Na Grécia Antiga, por exemplo, muito antes do tempo bíblico, contadores de histórias passavam seus conhecimentos acerca dos deuses e das deusas para outras gerações. A busca de sentido para um mundo em constante mudança povoou a imaginação grega e, em face disso, fez com que este povo construísse um modo próprio de ser no mundo. De fato, esse modo de entender e explicar a realidade que o cercava produziu uma grande diversidade de deuses e uma maneira peculiar de o homem grego se apresentar perante eles.¹

Na sede de compreenderem o mundo, então, os gregos recorreram a indivíduos extraordinários para serem porta-vozes dos deuses: os *aedos* (ᾄοιδός). Estes recebiam das Musas – figuras centrais na explicação mitológica grega da realidade – o poder de falarem em seu nome. Detiene sublinha o fato de elas serem invocadas pelo Poeta para tornarem conhecidos acontecimentos passados:

E disse-me agora, Musas, habitantes do Olimpo – pois sedes, vós, deusas presentes por toda a parte, e conheceis tudo; não ouvimos mais do que um ruído, e nós nada sabemos – disse-me quais eram os guias, os chefes dos Dânaos. A multidão, não poderia eu enumerá-la, nem, denominá-la, mesmo que tivesse dez línguas, dez bocas, e uma voz incansável, um coração de bronze em meu peito, a menos que as filhas de Zeus, que leva à Égide, as Musas do Olimpo, não ‘se recordem’ daqueles que chegaram a Ílion (*Ilíada II* apud Detiene, p. 15).

¹ Se por um lado, as religiões monoteístas marcaram um modo de se apresentar a realidade, por outro, a diversidade de deuses que representavam a realidade para os politeístas também permitiram a criação de um modo particular de ser e estar no mundo. Aqui sublinhamos o fato de o mundo grego ser, em grande medida, moldado pela profusão de deuses e deusas dos quais lança mão para explicar a realidade que os cerca. Grandes historiadores como Detiene sublinham o fato de o mundo grego estar ancorado sobre esta multiplicidade de deuses e isto acabar por criar um modo de ser. Para recriar, pois, esta noção tão importante, Detiene lança mão da explicação das palavras proferidas pelas musas como veremos a seguir.

Foi por volta de 750 antes de Cristo, somente, que as histórias contadas de forma oral pelos gregos começaram a ser reunidas, organizadas e escritas. Homero foi, apesar do grande debate acerca da participação ou não de outras pessoas neste projeto, o responsável por esta empresa com a produção de duas obras: *Iliada e Odisséia*. Também Hesíodo marcou a história dos deuses com sua *Teogonia*. Com narrativas diferentes, estes dois autores se tornaram marcos na compreensão de mundo grega e traduziram com segura fidelidade o modo de pensar dos gregos com relação aos deuses. Tomemos, pois, emprestada de Hesíodo a narração sobre a criação do universo para compreendermos melhor a forte presença destas entidades divinas, antropomórficas, no imaginário Grego.

Para ele, antes de tudo havia uma presença sobrenatural chamada *Caos* – que então significava vazio, e não desordem como acontece modernamente. Apareceu, então, uma deusa chamada *Gaia* – Terra. *Gaia* se casou com *Urano*, o Céu. *Urano* não queria filhos e evitava que eles nascessem por se sentir ameaçado e temer perder o seu reinado. *Gaia* então conspirou com *Chronos*, um de seus filhos por nascer, que castrou seu pai, supostamente de dentro do útero materno. Os genitais feridos de *Urano* caíram no mar, de onde emergiu uma surpreendente entidade: *Afrodite* – uma das deusas do amor. Esta é uma das narrativas que ilustra o que ficara conhecido como *mitologia grega*² Na *Teogonia* encontramos esta história contada da seguinte maneira:

Quantos da Terra e do Céu nasceram,
filhos os mais temíveis, detestava-os o pai
dês o começo: tão logo cada um deles nascia
a todos ocultava, à luz não os permitindo,
na cova da Terra. Alegrava-se na maligna obra
o Céu. Por dentro gemia a Terra prodigiosa
atuhlada, e urdiu dolosa e maligna arte.
Rápida criou o gênero do grisalho aço,
forjou grande podão e indicou aos filhos.
Disse com ousadia, ofendida no coração:
“Filhos meus e do pai estólido, se quiserdes
ter-me fé, puniremos o maligno ultraje de vosso
pai, pois ele tramou antes obras indignas”.
Assim falou e a todos reteve o terror, ninguém
vozeou. Ousado o grande Crono de curvo pensar
devolveu logo as palavras à mãe cuidadosa:
“Mãe, isto eu prometo e cumprirei
a obra, porque nefando não me importa o nosso
pai, pois ele tramou antes obras indignas”.

² Histórias baseadas na obra *Teogonia* de Hesíodo

Assim falou. Exultou nas entranhas Terra prodigiosa,
colocou-o oculto em tocaia, pôs-lhe nas mãos
a foice dentada e inculcou-lhe todo o ardil.
Veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra
desejando amor sobrepairou e estendeu-se
a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão
esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice
longa e dentada. E do pai o pênis
ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo
para trás. Mas nada inerte escapou da mão
(Hesíodo. *Teogonia*. pp. 113-115.).

Narrativas como esta, tão fundamentais ao modo de pensar grego, forjaram a relação entre homens e o desconhecido. Povoada de entidades magníficas, a mitologia grega serviu de inspiração para ações humanas que se viam ancoradas nesta relação tão peculiar com seus deuses e heróis. Antropomorfizadas, as entidades mitológicas davam sentido ao mundo e ao pensamento gregos e faziam, assim, o papel de balizas a partir das quais a realidade se tornava compreensível. Tais ideias permearam o pensamento de vários filósofos que se valeram delas para fundamentar parte de suas teorias. É o que faz, por exemplo, Nietzsche ao tratar do nascimento da tragédia. O autor de *Assim Falou Zarathustra* recorre à distinção Apolo-Dioniso para engendrar parte de sua filosofia.³

1.2 – O Homem, criador e artista.

Foi, portanto, a necessidade humana de traduzir o mundo que fez com que o homem buscasse diferentes explicações para os acontecimentos da história. É bastante provável que seja justamente esta necessidade a marca definidora da humanidade do homem. Autores importantes entendem, a partir disso, a arte ou, melhor dizendo, a criação artística como característica humana fundamental. Esta capacidade criadora seria, como bem ilustra Camus, um selo com o qual o mundo recebe a marca do

³ É evidente que, ao retomar a mitologia grega, nem Nietzsche, nem nenhum dos filósofos, pretende reiterar a veracidade da mitologia. Trata-se, pois, de uma apropriação dos elementos que constituíram o modo de pensar gregos que se fundavam no pensamento mitológico. Nesta apropriação o que se ressalta é o modo de pensar e não a verdade-falsidade da mitologia. É nesse sentido que compreendemos a tragédia, como veremos em breve, como tradução de um modo de se pensar o homem e o mundo.

homem. “Compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo” (CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p.31).

Karl Jaspers, em seu livro *Introdução ao Pensamento Filosófico*, destaca como o progressivo domínio da natureza por parte do homem se deu a partir do domínio de instrumentos e da arte.⁴ Segundo ele, e ressaltando este lançar-se humano rumo ao desconhecido por meio da arte,

algo se acrescenta à necessidade vital: a coragem de querer conhecer, a audácia do marinheiro, a vontade inquebrantável de aventura, a aspiração jamais satisfeita que transforma as metas alcançadas em novos pontos de partida (JASPERS, *Introdução ao Pensamento Filosófico*. p.49).

Entendendo, assim, este impulso advindo da coragem, da audácia e da vontade, Jaspers demonstra como a arte se tornou elemento fundamental para que o homem se realizasse como homem. É nesse sentido que ele acrescenta à sua análise:

A mitologia grega via em Prometeu o titã desafiador dos deuses. Ésquilo nos diz que Zeus desejava aniquilar os homens, dos quais Prometeu se fêz defensor. Para ajudá-los a se defenderem, Prometeu lhes fêz dádiva do fogo e lhes ensinou a dominarem artes mil, de modo que pudessem produzir aquilo de que tinham necessidade para viver: ensinou-lhes a técnica de construir casas e embarcações; o uso do ferro, da prata e do ouro; a maneira de domar o touro que puxará a charrua e de domar o cavalo, que os transportara a pontos longínquos. Ensinou-lhes os números, as ciências, a arte de escrever. Dando-lhes a oportunidade de criá-la através da ação refletida, Prometeu, em verdade, deu vida aos homens. No pensamento de Zeus, a ordem do mundo não comportava essa independência. Ao titã Prometeu e a si mesmo o homem deve o que é. ‘Nada é mais poderoso do que o homem’, diz Sófocles (Ibidem, p.50).

Também Nietzsche vê no poder da arte a possibilidade de se criar o próprio homem e o mundo que o cerca. A criação de novos valores passa, em grande medida dentro de sua filosofia, pela criação artística. Seria ela quem possibilitaria o aparecimento de valores que favorecessem a vida a despeito do que fizera a religião, a

⁴ Evidentemente, Jasper não entra nos méritos da distinção que Aristóteles já havia feito sobre os sentidos da arte. Nesse primeiro momento desta análise, esta distinção ainda não se faz fundamental e, sendo assim, usaremos o termo arte na forma mais geral possível sem levar em conta se ela se refere à *techné* ou à *poiesis*.

ciência e a filosofia até então. Não por acaso, em *Genealogia da Moral*, livro dedicado à investigação de como valores morais são, em última análise, criados, o autor afirmar:

[A arte, onde] precisamente a mentira se santifica, [onde] a vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético: assim percebeu o instinto de Platão, esse grande inimigo da arte, o maior que a Europa jamais produziu. Platão contra Homero: eis o verdadeiro, o inteiro antagonismo - ali, o mais voluntarioso "partidário do além", o grande caluniador da vida; aqui, o involuntário divinizador da vida, a natureza áurea. A vassalagem de um artista ao ideal ascético é, portanto, a mais clara corrupção do artista que pode haver, e infelizmente das mais corriqueiras: pois nada é mais corruptível do que um artista (Nietzsche, *Genealogia da Moral*, p.141).

Entretanto, é quando trata do trágico que Nietzsche, como veremos, opera, verdadeiramente, uma ampliação do conceito de criação artística como criação da própria vida como uma obra de arte.

Deleuze é outro dos autores que tem uma grande discussão acerca da capacidade humana de criar. Em uma de suas palestras, intitulada “*O ato de criação*”, na qual discute a produção cinematográfica, este autor sublinha, de maneira muito elucidativa, assim como já havia feito em outros pontos de sua obra, como, por exemplo, em “*O que é Filosofia?*”, a criação como característica propriamente humana. A arte resistiria à própria morte como sinal humano de significação do mundo. Ao citar André Malraux, escritor francês, Deleuze aponta a arte como única coisa que resiste à morte e, nessa medida, este ato de resistência, para ele, possuiria duas faces: é humano e é também um ato de arte. Somente a arte, afirma Deleuze, resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens.⁵

Tornar-se artista, assim, marcou uma das diferenças fundamentais e fundantes entre os homens e os demais animais. Esta necessidade de entender os acontecimentos por meio da arte acompanha o homem desde os mais remotos momentos de sua breve história e é nesse sentido, e reconhecendo a grandeza desta tarefa, que pensamos o início da arte e, mais precisamente, o início da tragédia.

Alguns diriam que tal empresa não é apenas difícil, mas sem sentido e impossível. Outros, porém, não se cansam de tentar demarcar o momento em que o

⁵ Palestra proferida a estudantes de cinema no ano de 1987. Esta palestra foi reproduzida na íntegra no caderno *Mais* da Folha de São Paulo no dia 27 de junho de 1999, como tradução de José Marcos Macedo.

homem começou, enfim, a criar no mundo, o mundo da arte. Em sinais enterrados por anos de história, busca-se em escavações e pesquisas documentais compreender o momento exato em que, finalmente, o homem se tornou artista e produziu os primeiros elementos que pudessem traduzir esta gênese criativa. Da mesma maneira, há quem busque compreender quando, onde e porque a tragédia teria nascido.

É certo que jamais conseguiremos precisar com perfeição quem tenha sido o primeiro homem a usar a arte como maneira de expressar suas sensações. Certamente ela nasceu antes mesmo da capacidade do homem de falar – seja por meio das pinturas rupestres, seja por meio de danças ou gestos que simbolizassem alguma coisa.

Para tentar precisar o nascimento da arte, muitos pesquisadores, como Domenico De Mais, por exemplo, remontam o período paleolítico – no qual, pela primeira vez, os homens teriam quebrado pedras e as utilizado como utensílios rudimentares. Na pré-história predomina o que ficou conhecido como *arte rupestre*, considerada hoje uma das principais formas de registro das sociedades pré-históricas – já que não havia escrita até então. As manifestações artísticas mais antigas encontradas até hoje, datam de, aproximadamente, 25000 anos antes de Cristo, portanto no período paleolítico. Na França, por exemplo, encontram-se um grande número de obras pré-históricas em bom estado de conservação, como as cavernas de Altamira, Lascaux e Castilho. Vários antropólogos se debruçam sobre estes sinais tentando precisar o momento em que o homem foi, enfim, capaz de criar elementos artísticos.

O mesmo se dá com a tragédia. Ela pode ter sido criada em várias culturas com nuances diferentes. Pode ter nascido juntamente com a epopeia, a comédia e outras artes, em longínquos e remotos momentos da história humana onde os registros se faziam de maneira débil e frágil, impossibilitando sua resistência à ação impiedosa do tempo. Entretanto, se por um lado parece impossível demarcar o seu início exato, por outro, surge como um luzeiro o nome de estudiosos que tentaram compreendê-la. Nesse sentido, o que se pode afirmar com absoluta certeza é que um dos grandes nomes que se destaca na busca de entender a tragédia é o de um dos maiores pensadores da Grécia Antiga: Aristóteles de Estagira. Não por acaso, todos os que hoje buscam a compreensão desta manifestação estética recorrem, inevitavelmente, em algum momento, ao que escrevera o estagirita.

1.3– Tragédia e Formação do Homem Grego

O próprio Aristóteles, no capítulo III da *Poética*, assinala a dificuldade de se dizer quem foi o criador da tragédia e das outras artes como, por exemplo, a comédia. Num breve relato, ele demonstra como dórios, atenienses e outros grupos reivindicavam para si este privilégio. Seja como for, o fato é que o primeiro trabalho ocidental verdadeiramente organizado acerca desta temática, e não apenas de quem a teria criado, mas também das formas de composição, da estrutura à qual se prestava e sua relação com a música, recai sobre Aristóteles que, por meio de um complexo sistema classificatório, compôs boa parte de sua filosofia com o olhar voltado para o entendimento do que ele chamou de *ciência poética ou produtiva*⁶.

Antes, porém, de adentrarmos na análise promovida por Aristóteles, é fundamental que sublinhemos o fato de a tragédia fazer parte do cotidiano da Grécia. Nenhum outro povo na história experimentou com tanta força este tipo de arte. A tragédia marcava a sucessão dos dias gregos, moldava o caráter, traduzia os desejos e os anseios. Formava o cidadão. Não por acaso, as maiores tragédias já criadas na história pertencem, em sua grande maioria, à tradição grega.

Segundo Flickinger⁷, participar dos festivais dramáticos era considerado tão importante nos fins do século V a.C. que o próprio Estado providenciava que todos aqueles que não podiam pagar o bilhete de entrada de dois óbolos pudessem acompanhar as peças teatrais. Era decretado feriado e a cidade se entregava ao prazer e ao culto do deus do vinho. Os negócios e até mesmo os tribunais eram deixados temporariamente de lado, as penhoras por dívidas eram proibidas durante o festival e, até mesmo os prisioneiros eram anistiados para participar das festividades comuns. Até as crianças e os escravos eram admitidos, se os pais ou patrões estivessem dispostos a pagar por eles. Nem mesmo as mulheres, que neste momento desempenhavam um papel secundário e de submissão, deixavam de ser admitidas nas festividades proporcionadas pelos festivais dramáticos.

⁶ Em sua *Introdução à História da Filosofia*, Marilena Chauí destaca o fato de Aristóteles ter criado um grande edifício dos saberes no qual e a partir do qual as ciências produtivas se encontram no fechamento da arquitetura das ciências. Ele teria estabelecido uma estrutura descendente partindo das ciências mais importantes para, enfim, chegar àquelas que tratam de assuntos menos relevantes (p.478).

⁷ (FLICKINGER apud FREIRE, p.40, 1985).

Foi neste ambiente tão propício, no qual os poemas homéricos já haviam ganhado a imaginação e a vida do povo, que a tragédia surgiu tal qual a conhecemos hoje. Embora a discussão semântica a respeito do termo seja alvo de muitas controvérsias, tradicionalmente se usa o vocábulo *τράγος*, traduzido como bode e o vocábulo *ὄδη*, canto – que, somados, dariam algo como: canto do bode. Esta expressão estaria ligada ao coro de homens que se vestiam com peles de bodes e cabras, como sátiros, para compor hinos a Dioniso.

Historicamente, portanto, é comum que se admita que o termo *tragédia* tenha se originado do ditirambo, um canto em honra ao deus Dioniso. Na realidade, o ditirambo era uma composição lírica, entusiástica, acompanhada de danças – a princípio improvisado. Erwin Rhode assim descreve o culto de Dioniso, caracterizado por algazarra e ébria exaltação:

O culto desta divindade de origem trácia, divergente em todos os pormenores do culto tributado aos deuses, tinha caráter totalmente orgíaco. A festa celebrava-se no alto das montanhas, nas trevas da noite, à luz incerta dos archotes. O som estridente dos címbalos de bronze, o rufar dos grandes tambores, as flautas sonoras, cujo sopro animou primeiro o flautista frígio, e que são como que um convite à loucura, tudo produzia uma música atrozadora. Excitados pela música infernal, o tropel dos celebrantes dançava com exclamações de júbilo (RHODE apud FREIRE, p. 8).

Ele, então, continua sua narração ressaltando as danças e as vestimentas daqueles que acompanhavam o cortejo dedicado ao deus. Ressalta, ainda, a forma como este culto tomava os participantes de um êxtase que os impelia a ações aparentemente grotescas e sem sentido.

O cortejo desenfreado precipitava-se pelas vertentes montanhosas em movimentos giratórios, impelidos pelo furor, em corridas frenéticas. Eram, em geral, mulheres que se agitavam até ao esgotamento no torvelinho da dança. A indumentária era também exótica: cobriam-se com peles de cão, longos vestidos ondulantes, feitos, segundo parece, com peles de raposas, e sobre estas vestes usavam sobrepostas peles de veado. Os cabelos flutuavam encrespados em volta das cabeças adornadas com chifres, nas mãos levavam serpentes, que era o animal consagrado a Dioniso, ou brandiam punhais e ceptros, com as pontas escondidas debaixo da hera. Assim disfarçadas, quando o arrebatamento da fúria tinha excitado os sentimentos até ao grau máximo, dominadas por “furor sagrado”, caíam sobre os animais preparados para o sacrifício, dilaceravam-nos com as mãos e

devoravam com os dentes a carne fresca e ensanguentada, que comiam crua (ibidem, p. 8).

Dioniso, então, passa a ser uma das figuras mais importantes para se pensar a relação dos gregos com a tragédia. Veremos que ele se torna, também, central no pensamento nietzschiano. Ao retomar a relação entre Apolo e Dioniso Nietzsche faz uma releitura do que fora a tragédia grega e, não obstante isso, cria uma maneira muito peculiar de pensar a distinção destas duas forças. Há, também, uma grande discussão que retomaremos mais tarde acerca da origem de Dioniso. Cultuado pelos gregos, esta divindade teria, segundo alguns pesquisadores, nascido na Trácia e só mais tarde adentrado o imaginário grego. Se se admite esta hipótese, Dioniso seria uma divindade estrangeira que teria sido apreendida tardiamente pelo mundo grego. Independente disso, para o momento basta que se perceba a profunda relação entre esta divindade e a tragédia grega. Nessa perspectiva, tanto tragédia quanto comédia beberiam, em alguma medida, da mesma fonte.

Antônio Freire é um dos que se posicionam acerca de tal questão, demonstrando que, a partir do que pensara Rodhe, comédia e tragédia teriam origens diferentes embora próximas. Avaliando esta algazarra de gargalhadas infernais presentes no culto a Dioniso destaca que, dali, teria se originado a comédia. A tragédia, que se compunha de um tom mais sério, doloroso e triste, não seria proveniente de celebrações tão macabras e grotescas. Havia, segundo ele, a despeito de toda nota hilariante e burlesca da cena, momentos mais concentrados nos quais canções eram entoadas e se faziam reflexões mais sérias e tristes sobre as decepcionantes vicissitudes da vida humana. Este sim teria sido o início da tragédia. Entretanto, esta opinião está longe de expressar unanimidade entre os estudiosos da temática. O próprio Aristóteles, na *Poética*, por exemplo, defende que a tragédia teria nascido da improvisação até atingir a natureza que lhe seria própria. Já Nietzsche pensa o nascimento dela como resultado da relação muitas vezes incompreendida entre apolíneo e dionisíaco.

Cabe, pois, aqui, buscarmos os elementos que nos permitirão a compreensão da formulação aristotélica de tragédia dentro de sua composição do que seriam as artes para podermos, posteriormente, marcar as distinções entre este tipo de interpretação e aquela proposta pela modernidade, da qual Nietzsche se apropriará de maneira nova.

1.4 – A Tragédia em Aristóteles

Há que se notar que da obra de Aristóteles dedicada às artes, o que sobreviveu à aniquiladora ação do tempo foi apenas a *Arte retórica* e uma parte da *Poética*. É evidente, então, que não é possível uma revisão dos conceitos presentes nestas obras apenas por meio de seus originais. Muitos pesquisadores se empenharam em dar sentido à interpretação do conjunto de escritos aristotélicos justamente pelo caráter fragmentário que neles se encontra. Esta situação nos lança diante de um problema central para a interpretação da tragédia feita pelo estagirita, a saber: a necessidade de percorrer várias de suas obras na tentativa de encontrar elementos que tornem possível circunscrever os principais conceitos sobre os quais ele se debruça. Ainda assim, não há garantias de que um termo utilizado em uma das obras tenha, necessariamente, o mesmo sentido em outras. É possível que, ao amadurecer certos conceitos, o autor os utilize de maneira diversa. Aumenta-se, ainda mais, diante disso, a dificuldade de se encontrar posições unânimes a respeito de determinados termos, como veremos.

Sabendo disso, nos colocamos diante da tarefa de compreender a obra aristotélica como que diante de um emaranhado de conceitos construídos durante séculos de traduções e revisões que impulsionaram uma longa tradição. Um dos primeiros desafios que se faz necessário enfrentar neste momento, portanto, é o de descobrir como o autor compreendia a poesia.

Etimologicamente, a palavra poesia esta ligada a uma ação, um fazer algo, a criação de alguma coisa. O que distinguiria a poesia da *theoría* e da *práxis* seria, como Aristóteles mesmo define, o fato de os fins alcançados por elas serem diferentes. Dessa maneira, o agente, a ação e o resultado seriam na poesia, ao contrário do que acontece na *theoría* e na *práxis*, separados do autor ou diferentes dele. Os técnicos ou artífices trabalhariam, segundo esta noção, guiados por dois critérios que permitiriam a produção de suas obras: de um lado a forma e, de outro, as regras ou preceitos de cada arte. Estas regras seriam fruto da combinação que Aristóteles percebe entre a experiência, chamada por ele *empeiría*, e o modelo, *eidos*. A arte, a partir disso, imitaria a natureza.

Para se compreender bem a noção de imitação (*mimesis*), certamente uma das mais relevantes dentro do arcabouço teórico produzido por Aristóteles acerca desta temática, é fundamental que se realize uma análise de como este conceito aparece disperso em sua obra. É na *Poética* que Aristóteles, de maneira mais sistematizada, trata de organizar o que chamou de “artes poéticas” ou, ainda, “imitações”. Ali, busca-se não apenas falar sobre a poética mesma, mas sobre suas espécies e as respectivas características que permitem a composição de um belo poema. É ali, ainda, que o autor percebe que a epopeia, a arte trágica, bem como a comédia, o ditirambo, a arte de tocar a flauta e a cítara seriam, então, formas de imitação. É evidente que, para Aristóteles, entender a tragédia era, em grande medida e acima de tudo, enquadrá-la no rol das artes como formas de imitação e, mais do que isso, classificá-la quanto a sua capacidade ou não de produzir boas imitações.⁸

É por meio desta ideia, portanto, que, pela primeira vez, um estudo acerca da tragédia foi produzido de maneira sistemática, na história. Neste estudo, epopeia, tragédia e as demais artes poéticas se diferenciavam, sobretudo, pelos meios a partir dos quais cada uma delas produzia o efeito imitativo, pelos objetos que cada uma se punha a imitar e pela maneira como procediam para fazê-lo. Compreender isso permitia compreender a própria produção artística.

Ritmo, linguagem e harmonia marcariam, assim, a imitação produzida por cada uma dessas *artes poéticas*. Há, pois, segundo o entendimento de Aristóteles, gêneros que se utilizam de todos os meios de expressão indicados aqui – como os ditirambos, as tragédias e as comédias e outros que usam apenas uma ou outra parte dessas expressões. Para ele, o que diferenciaria tais gêneros, portanto, não seria apenas o uso da linguagem, do ritmo ou da harmonia, mas, sobretudo, o emprego que se fazia deles em conjunto ou em separado.

A tradição incorporará esta ideia percebendo que a arte poética, dessa maneira, distinguiria modos pelos quais a imitação se dava seja pela pintura, pela escultura, pelo teatro – no qual apareciam a tragédia e a comédia, pela epopeia, pela lírica, pela dança ou, ainda, pela música. Nesse sentido, e para aprofundar a distinção presente nestas

⁸ Ainda que alguns autores percebam nesta interpretação uma distorção do pensamento aristotélico por meio do platonismo, o fato é que a tradição acaba por incorporar a arte como imitação como sendo parte do arcabouço teórico aristotélico.

delimitações, Aristóteles marca – segundo a leitura feita posteriormente pelos seus comentadores, uma diferença fundamental entre poesia e história. Enquanto esta se referiria à individualidade concreta de cada pessoa ou situação, aquela se punha a falar de situações e homens tomados em geral, como exemplos universais. Desse modo, a poesia trágica, por exemplo, não falaria dos heróis – Édipo ou Medéia, Jasão ou Electra, mas, isto sim, do espírito humano.

Neste sentido, é possível assinalar dois momentos distintos nos quais Aristóteles aprofunda esta discussão. No capítulo IX de *Poética* ele lança mão de elementos que nos permitem estabelecer esta diferença marcante:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, *Poética*, Livro IX).

Perceba-se, pois, que a noção de história e de poesia são fundamentadas justamente no modo de imitação que se pretende. Enquanto o poeta representa o que é possível, usando como critérios a verossimilhança e a necessidade, o historiador narra o que aconteceu. Daí a noção de particular e universal. A poesia faria referência, por estar ligada ao domínio do possível, ao universal, enquanto a história, por estar ligada ao acontecimento, referir-se-ia ao particular. É necessário ressaltar que Aristóteles jamais propôs um estudo sistemático da história, sendo que esta surge tão somente como um contra-exemplo da poesia. Ao analisar a história, o autor não está, como poderia se supor, debatendo a possibilidade de se conhecer o passado, mas sim a forma com a qual o passado é narrado. Na realidade, o *mythos*, palavra utilizada para nomear o *enredo* da poesia, oferecia os *universais* que a narrativa particular da história ignorava. O que faltaria à história seriam, portanto, as qualidades próprias da poesia que, mesmo

narrando fatos ocorridos, continuaria guardando os elementos universais que a distinguem:

É evidente, então, em vista dessas considerações, que o poeta deve ser antes um artífice de enredos que um versificador, tanto quanto ele é poeta segundo a mímese, e realiza a mímese de ações. E ainda que ele venha a ser poeta de fatos ocorridos, não menos poeta ele será: pois nada impede que, dentre os fatos ocorridos, alguns venham a ser prováveis e possíveis, em virtude do que ele será poeta deles (ibidem, 1451b, 27-33).

A história como ciência é um problema dos modernos. Aristóteles está preocupado, na *Poética*, com a história enquanto narrativa, enquanto produção. O interesse epistêmico no passado não é problematizado por ele como bem aponta Finley:

Os antigos gregos já possuíam as habilidades e a mão de obra com a qual poderiam descobrir as tumbas micênicas ou o palácio de Knossos, e eles tinham inteligência para ligar aquelas pedras enterradas com os mitos de Agamêmnon e de Minos, respectivamente. O que lhes faltava era o interesse: eis o enorme abismo que se encontra entre a civilização deles e a nossa, entre a visão deles do passado e a nossa. (FINLEY, *Myth, Memory and History*, p. 281-2)

Já no Livro XXIII Aristóteles acrescenta uma informação bastante relevante para se pensar a relação história poesia:

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm que expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha de Salamina e a derrota dos Cartagineses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas ações tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito (ibidem, Livro XXIII).

Aqui o estagirita trata de elucidar que, em se tratando de história, o que importa são as sucessões de acontecimentos que aparecem numa relação meramente casual. Evidentemente, esta casualidade não é marca da poesia que, ao contrário, pretende ter

algum efeito. Esta noção se tornará muito importante para a compreensão do que Aristóteles quer, como veremos, por efeito da tragédia.⁹

Outra distinção importante que acaba por nos colocar ainda mais perto da concepção de tragédia tal qual formulada por Aristóteles, diz respeito à prosa e à poesia. O que diferencia prosa e poesia não seria, como é comum na contemporaneidade, na concepção aristotélica, a métrica ou o verso, pois, como bem assinala, existiam prosas metrificadas e poesia desprovida de versos.¹⁰ A diferença fundamental está, novamente, ancorada na noção de imitação. Prosa é a linguagem que diz diretamente o que são as coisas, enquanto a poesia imita as coisas – ações, paixões, feitos ou gestos. Aristóteles sublinha, ainda, que a poesia tomou diferentes formas, segundo as diversas índoles dos poetas que eram, então, atraídos para este ou aquele gênero de poesia. Uns escreveram comédias, outros epopeias, outros tragédias.

É da separação entre gêneros poéticos ligados à prosa e ao verso, então, que veremos a habilidade aristotélica em classificar as artes segundo critérios ligados ao ritmo, à linguagem e à melodia. Na poesia, portanto, algumas artes seriam capazes de combinar estes três elementos como a tragédia, a comédia, a epopeia, a lírica e a elegia. Por outro lado, essa combinação se fazia de maneira diferente quando se levava em conta apenas ritmo e melodia, como na música instrumental. Haveria, ainda, a possibilidade de se sublinhar apenas o ritmo, como faz a dança e, por fim, as que combinam figura, traço e cor, como a pintura e a escultura.

Além disso, é ao perceber que as artes imitativas concernentes ao teatro se dedicavam a imitar homens de boa e má índole que Aristóteles marca uma das principais diferenças entre tragédia e comédia percebidas por ele. Enquanto a comédia se dedicava a imitar homens inferiores, a tragédia, ao contrário, se punha a imitar homens superiores. Perceba-se, pois, mais uma vez, que, para Aristóteles, o que interessava no que concerne aos elementos constitutivos da tragédia, era diferenciá-la das demais artes poéticas apenas por meio de uma classificação que levava em conta três elementos distintivos: modos, objetos e meios a partir dos quais a imitação se dava.

É justamente daí que nasce a formulação mais conhecida de Aristóteles sobre a tragédia. Sua definição aparece em *A Poética* logo após diferenciá-la da comédia pelos

⁹ Outros elementos poderiam ser levantados na distinção história-poesia. Entretanto, para os fins deste trabalho, basta que se perceba que uma delas permite a produção de um efeito. Esta produção, mais tarde, marcará de maneira importante a poesia e mais precisamente a tragédia, como veremos.

¹⁰ Conferir ARISTÓTELES, *Poética*, Livro I.

tipos de homens que elas se põem a imitar. Na esteira dessa separação ele assim a define:

É a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (ibidem, Livro VI).

Daqui, podemos tirar algumas conclusões importantes sobre a tragédia e de como esta forma de analisá-la será apreendida pela tradição. Por se tratar de uma arte dramática, na qual os atores, portanto, atuam no lugar de narrarem, e por representar uma ação elevada, é que a tragédia se distinguiria fundamentalmente das demais artes poéticas, segundo o pensamento de Aristóteles. Aqui se confirma a noção de imitação como pano de fundo a partir do qual as artes poéticas se organizam. A tragédia trata de imitar ações elevadas, por meio de um drama no qual os sentimentos de piedade e temor são suscitados.

Ainda nesse sentido, a presença de adornos e a completude da obra marcariam outra diferença importante, justamente por sinalizarem a maneira pela qual a imitação se dava. Aristóteles realiza, pois, dessa maneira, um estudo estrutural da tragédia. É por se estruturar desta maneira tão distinta que ela pode ser classificada como uma arte diferente da epopeia e da comédia.

1.5– O Efeito da Tragédia

Nos chama a atenção, de maneira muito particular, o efeito que a tragédia era capaz de gerar e a questão que Aristóteles faz de deixar isso claro. Ela despertava, acima de tudo, a piedade e o temor. Ao fazer isso, teria, sobre as emoções, a capacidade de gerar a catarse (*kátharsis*). Compreender a catarse proposta por Aristóteles, então, nos ajuda a mergulhar ainda mais em sua concepção de arte e, sobretudo, em sua concepção de tragédia.

1.5.1 – Temor e piedade.

No Livro II da *Retórica*, o autor cuida de definir o que seria o temor ou o medo. Tratar-se-ia de “uma dor ou perturbação, causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos destruir ou nos fazer sentir dor” (idem, *Retórica*, Livro II, cap.5). Já a piedade, ou compaixão, tratada no capítulo 8 da mesma obra, seria “uma dor causada por um mal visível capaz de aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando imaginamos que também nós, ou algum dos nossos, podemos sofrer e principalmente quando nos ameaça de perto” (íbidem, Livro II, cap.8).

São estes dois sentimentos, portanto, que nortearão a catarse produzida pela tragédia. Por um lado o medo ou temor – capaz de perturbar o espectador por representar um mal futuro, poderoso o suficiente para destruir ou causar dor. Por outro, a compaixão ou piedade – capaz de aniquilar ou afligir por suscitar a imaginação de que se pode sofrer tanto quanto o outro sofre e na mesma medida. Medo e compaixão, portanto, são como que pilares para que a tragédia seja produzida.¹¹

Entretanto, é preciso cuidado ao tratar destes sentimentos e da própria catarse, uma vez que grande parte do que Aristóteles escrevera sobre isso se perdeu. A *Poética*, como se sabe, pertence ao grupo dos escritos *esotéricos* ou *acromáticos* e, portanto, não foram feitos para os leitores comuns. Provavelmente, eram como que uma espécie de guia ao mestre nas suas preleções, durante as quais ele ampliaria as notas consignadas no livro. Infelizmente, este foi um dos livros mais prejudicados no que se refere à conservação dos textos originais.

Sendo assim, a *Poética*, ou pelo menos a parte dela que resistiu ao tempo, possui um caráter fragmentário e, por vezes, aparentemente desconexo. A própria redação seca e austera, sem preocupações com adornos literários, denuncia claramente a índole de notas escolares, destinadas, exclusivamente, às aulas do Liceu. Em face disso, muitos pesquisadores chegam mesmo a duvidar ou a, no mínimo, questionar a autenticidade das ideias de catarse propostas em tal livro. É o que faz, por exemplo, Petrushevski.¹²

¹¹ As noções de temor e piedade, portanto, ajudam a confirmar o fato de possibilidade ser próprio da poesia. Por narrar o que poderia acontecer, provoca-se, por meio desta arte, estes sentimentos, sobretudo o de piedade.

¹² Os argumentos deste autor são longamente explanados na Obra “A Tragédia Grega” de Antônio Freire. Ali o autor busca demonstrar como o termo catarse não poderia fazer parte do corpo da obra *Poética* de

Este autor iugoslavo propõe que não haveria como sustentar a existência da noção de catarse naquela obra aristotélica. Mas, mesmo ele, admite que não seria possível negar a presença das noções de temor e compaixão como efeitos trágicos. Nesta leitura, a composição dos fatos, e, portanto, o *mýthos*, é que seria a essência da tragédia e não a catarse. Freire, revisando esta interpretação e aprofundando a discussão, avança no sentido de demonstrar que, de fato, a noção de catarse presente na *Poética* precisa ser repensada e ampliada com a ajuda de outras obras do *corpus* aristotélico.

É fato que o termo catarse se encontra presente na *Poética* que nos chega às mãos nos dias atuais. Entretanto, tal termo teria sido um acréscimo baseado em outra obra de Aristóteles: a *Política*. Ainda assim, para Freire, não há que se abrir mão completamente da noção de catarse, uma vez que, sem dúvida, o termo já fora, em outros momentos, como podemos perceber, utilizado por Aristóteles. Para defender tal posição e para demonstrar tal fato, Freire elenca várias formas de catarse presentes na Grécia antiga que poderão servir de fundamento para se pensar a catarse presente na *Poética*: a religiosa, a filosófica e a musical. Ele defende, então, que a catarse trágica, de caráter médico, faria parte da catarse musical. A tragédia teria, assim, um efeito específico e um prazer próprio que se realizavam por meio da catarse musical. A nota diferenciadora seria, então, o fato de ela estar orientada para a purificação dos sentimentos de compaixão e temor e não de outros sentimentos que, porventura, pudessem ainda ser tocados pela catarse musical. O próprio Aristóteles, na *Política*, já havia enunciado, de alguma maneira, esta ideia:

Nós aceitamos a divisão das melodias, proposta por certos autores versados em filosofia, em melodia moral, melodia ativa e melodias que provocam o entusiasmo, e, segundo eles, os modos musicais são naturalmente apropriados a cada uma destas melodias, um modo respondendo a um tipo de melodia, um outro a um outro; mas nós dizemos, de nosso lado, que a música deve ser praticada não só em vista de uma vantagem, mas de várias (pois ela tem em vista a educação e a catarse (καθαρσις) – mas o que entendemos por catarse (καθαρσις) ? Por agora nós tomamos este termo em seu sentido geral, mas nós tornaremos a falar dele mais claramente em nossa *Poética*¹³ (idem, *Política*, Livro VIII).

Aristóteles, embora seja possível em outras obras como a *Política*. Os argumentos de M. D. Petrusovski são, então, elencados e analisados por Freire para que este construa sua argumentação acerca da tragédia e da catarse na obra de Aristóteles.

¹³ Cf. *Política*, capítulo 7 do livro VIII, 1341 b, 32-40.

Talvez por isso, muitos pensadores enxerguem na tragédia sua função *paidêutica*, uma vez que a música já tinha, na Grécia antiga, este papel. De Esparta a Atenas, ela fazia parte da formação da cultura helênica. Para Aristóteles, que se posicionava neste mesmo sentido, o coro das tragédias gregas desempenhava uma função semelhante à de um ator e era fundamental para que a ação da trama resultasse no efeito próprio da tragédia: o temor e a compaixão. Toda tragédia digna deste nome, portanto, deveria levar a estes sentimentos, e a música era fundamento para que isso acontecesse.

Na tragédia, a música ainda era capaz de suscitar vários tipos de sentimentos – dentre eles um que se torna essencial na concepção de tragédia desta época: o sofrimento. Os gregos levavam ao extremo os gêneros literários. Desse modo, cabia à comédia o que fosse hilariante e, por vezes, o grotesco. Já a tragédia era marcada por concentrar o triste e o terrível. O sofrimento, portanto, passa a ser escola de aprendizagem. Aprender sofrendo, assim Ésquilo compreendia as tragédias.

Dessa maneira, a compaixão por um herói que sofre inocentemente e o temor de se experimentar a mesma ventura inspirariam uma simpatia (hoje, no sentido cristão, uma compaixão) com esta figura sofredora. Compreende-se, daí, o efeito que tal simpatia seria capaz de causar no espectador das tragédias e a força avassaladora que estas apresentações tinham no imaginário grego. A música, desta forma, entraria neste contexto como que para equilibrar os efeitos da compaixão e do medo – vem daí o fato de ela ser um adereço tão importante e fundamental. No livro VIII da *Política*, Aristóteles assim descreve seu papel:

A algumas almas sucede serem tomadas de forte emoção. Isso acontece, em maior ou menor grau, a todas. São tomadas, por exemplo, de piedade e de temor, além de entusiasmo. Sob influência dessas emoções, alguns são possuídos, e nós os vemos, sob influência de melodias sacras, quando fazem uso das melodias que colocam a alma fora de si, restabelecidos como se tivessem recebido tratamento medicinal e purgação (catarse). O mesmo deve afetar os piedosos e os temerosos e, de maneira geral, os emotivos, na medida em que a cada um sobrevêm essas coisas; e para todos se faz certa purgação e são aliviados por meio do prazer. Da mesma forma, as melodias práticas proporcionam um prazer inofensivo aos homens (idem, *Política*, Livro VIII).

Desse modo, cabe aqui sublinhar, ainda, que Aristóteles se refere não apenas à melodia quando trata da música na tragédia. Na realidade, seguindo sua concepção, os coros trágicos são tão ricos em reflexões moralizantes e tão importantes à tragédia que dariam à ela a mais completa e plena emoção estética. Freire assim destaca: “Na tragédia grega, música e poesia dos coros trágicos intercompenetram-se tão intimamente, que bem se pode dizer que constituem a melodia mais harmoniosa da alma” (FREIRE, *O Teatro Grego*, p.18). Segue-se desta noção a interpretação de que Aristóteles teria identificado a catarse trágica à catarse musical.

Entretanto, nem toda música tem efeito catártico. De todas as melodias, segundo Aristóteles, as dóricas seriam as mais indicadas para manter a alma em equilíbrio. A música, dessa forma, teria para ele, por vezes, um efeito *paidêutico*. É evidente, na concepção aristotélica, que a música pode modificar o estado da alma. Ora, se ela tem tal poder, pode ser utilizada para a educação tanto de crianças, como de jovens e adultos. Se é assim, e se a catarse trágica se identifica com a catarse musical, também aquela teria, em consonância com o que diz o autor de *A Poética*, caráter pedagógico. Esta noção caminha na contramão do que dissera Platão, mestre de Aristóteles, acerca da tragédia e da comédia.¹⁴

Para o mestre da Academia, tragédia e comédia deveriam ser banidas da cidade ideal sob o pretexto de que tais espetáculos ou amoleciam a alma, pelos efeitos que elas inspiravam, ou, por outro lado e mais especificamente, pervertiam com cenas pouco

¹⁴ Não aprofundamos aqui as várias teorias sobre a relação entre a catarse musical e a trágica, pois, para os fins deste trabalho, tal discussão não chegaria a ser decisiva. Entretanto, reconhecemos sua importância e sublinhamos aqui três possibilidades para a catarse produzida por meio da tragédia: a possibilidade ética, a possibilidade estética/intelectualista e a possibilidade terapêutica, seguindo a classificação de Halliwell na obra publicada em 1988: *Aristotle's Poetics*.

edificantes. Estas razões seriam suficientes para ressaltarmos o fato de Platão não atribuir à tragédia a mesma função ou efeitos que Aristóteles.

A esta noção, portanto, o filósofo estagirita se opõe de maneira inequívoca. À música teatral e à tragédia, ao contrário, ele atribui efeitos catárticos capazes de purificar a compaixão e o temor. Aquela seria suscitada à vista do herói que sofre sem merecer, muito embora tenha cometido algum erro ou equívoco – que não chegaram, entretanto, a constituir falha moral uma vez que não eram fruto de maldade. Já o temor, nasce da semelhança que o herói apresenta com relação à plateia e da desgraça que está iminentemente sobre ele e que pode, também, recair sobre qualquer pessoa. Estes dois elementos são tão humanos que Aristóteles lhes vincula o termo *simpatia humana* - το φιλανθρωπον.

Outro elemento importante da tragédia, que a tornaria coerente com a obra aristotélica, sobretudo no que concerne à ética por ele formulada, seria o equilíbrio e a moderação gerados a partir de sua apresentação. Os poetas gregos sempre sublinharam o fato de a moderação ser absolutamente importante. Nada em demasia, rezava a máxima dos Sete Sábios da Grécia esculpida em ouro no templo de Apolo. Aristóteles percebia na tragédia precisamente essa possibilidade de inspirar a moderação e o equilíbrio capazes de gerar prazer e formar a virtude.

Daqui se depreende o conceito de *hamartia*. É a *hamartia*, o erro ou falta cometido por ignorância, que suscitaria a compaixão no espectador. O estranho é que tal sentimento, no lugar de causar sofrimento deve, segundo Aristóteles, causar prazer, pois, só assim a tragédia seria capaz de purificar tais sentimentos de compaixão e medo. O autor é explícito no Livro XIV da *Poética* quando afirma que se deve procurar o prazer que, pela imitação, provem da compaixão e do medo: “como o poeta deve proporcionar, por meio da imitação, tão-somente o prazer decorrente da pena e do terror, nota-se que é na organização dos fatos que se incluem esses sentimentos” (idem, *Poética*, Livro XIV). É esperado, então, segundo esta noção, que o sofrimento dê lugar ao prazer quando purificado pela catarse trágica.

Como, porém, é possível que isso aconteça? Novamente, a noção de imitação vem à cena. É justamente na representação trágica, na qual os sentimentos de compaixão e medo são experimentados, que o prazer é suscitado. Trata-se, como bem assinalamos, de uma representação. Desse modo, estes sentimentos aparecem em sua

forma essencial. A emoção, purificada pela representação e, portanto, um sentimento estético, é, então, acompanhada pelo prazer. É, pois, a compreensão das formas do medo e da compaixão apresentadas na tragédia que causam o prazer e não, como se poderia supor, sofrimento. É a *mimesis* que faz pensar e que, assim, faz nascer o prazer diante da possibilidade inerente à tragédia de se pensar a própria vida.

De toda esta análise, podemos perceber a preocupação de Aristóteles em elaborar um tratado sobre as artes no qual a tragédia seria pensada, então, como uma das manifestações destas artes. Inaugura-se, com ele, portanto, uma longa tradição poética da tragédia ou, como querem alguns comentadores, uma análise *poetológica*.¹⁵ É a esta tradição que os modernos vão se contrapor.

Ao pensar a tragédia de maneira classificatória, Aristóteles não lhe atribui mais do que um sentido artístico. Para ele, portanto, as elucubrações acerca de um modo de vida ligado à tragédia não seriam o centro da análise. Não podemos dizer que o efeito trazido pela tragédia não gerasse, em alguma medida, um modo de vida. Entretanto, não podemos, também, dizer que esta fosse a pretensão ou a preocupação que orientava os estudos de Aristóteles. Demarcar os limites da tragédia, portanto, para ele, significava tão somente diferenciar os objetos, os modos e as maneiras pelas quais esta espécie de arte compunha seu enredo e imitava a realidade – embora se saiba que a partir disso seja possível a construção de uma *paidêutica*. Trata-se, como percebemos, de uma leitura muito mais estrutural do que essencial da tragédia, diferente daquela que os modernos irão propor e capaz de influenciar centenas de anos de história.

¹⁵ O termo “poetológico” vai ser utilizado nesta obra para se referir à análise que privilegia, tal qual fizera Aristóteles, os elementos constitutivos da tragédia por meio de uma análise classificatória. Assim, tragédia, deste ponto de vista, servirá de contraponto ao trágico.

CAPÍTULO II

O TRÁGICO SE OPÕE À TRAGÉDIA: da tradição poetológica aos primórdios de um pensamento trágico

“Logo que, numa inovação, nos mostram alguma coisa de antigo, ficamos sossegados.”

(Friedrich Nietzsche)

2.1 – Aristóteles, da Itália à Alemanha

Se por um lado é verdade que Aristóteles realizou uma análise poetológica das obras de arte, por outro, deve-se buscar compreender a extensão da influência aristotélica sobre a tradição para, então, traçarmos as linhas que diferenciam tragédia e trágico. Neste sentido, cabe, portanto, procurar os elementos que possibilitam demarcar os contornos da influência aristotélica até o ponto em que a modernidade faz a virada conceitual que permitirá o estabelecimento de um pensamento trágico no lugar de uma análise poetológica da tragédia.

É fato que o que Aristóteles fizera se tornou um marco na forma de se pensar a arte literária e a estética. Seu estudo classificatório, sobretudo no que se refere à tragédia e à epopeia, acabou por determinar, como sublinha Peter Szondi, um modelo de se fazer arte. Entretanto, durante vários séculos a sua *Poética* passou despercebida. Com

raríssimas exceções, como os comentários de Averroes, é somente no Renascimento que ela tornará a ter lugar privilegiado no pensamento sobre arte. Esta lacuna se deve à trajetória não pouco sinuosa que os escritos aristotélicos tiveram. Depois de séculos enterrados em uma caverna, eles só voltariam a aparecer no fim da Idade Antiga. Para que se tenha uma ideia da dimensão deste lapso temporal que envolve as obras aristotélicas, Andrônico de Rodes publica a *Poética* apenas por volta de 60 a.C. Desse modo, pensadores e estudiosos como W. Jaeger em seu livro "*Aristotele Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*", foram fundamentais para que Aristóteles retornasse à cena do pensamento sobre a produção artística.¹⁶

O fato é que, embora percorrendo caminhos sinuosos, a *Poética* teve grande influência na teoria literária e na oratória até a Antiguidade tardia. Ela ainda passou pelas tradições culturais helenistas e árabes enquanto era posta de lado pela Europa medieval, até que, finalmente editada e impressa no final do séc. XV e início do séc. XVI passou a ser leitura fundamental e obrigatória em todas as escolas de arte europeias, principalmente as italianas.

Acontece que, no Renascimento italiano, pela primeira vez, e ao mesmo tempo em que as obras de Aristóteles passam a ser referência na fazer estético, pintura e escultura começam a ser igualmente consideradas belas artes e a ter um status equivalente ao das artes poéticas. A recepção da *Poética* por parte dos italianos, então, acabou por ampliar o que Aristóteles dizia sobre as artes literárias, para aplicar-se à reflexão, também, das demais artes, inclusive as artes plásticas, que não estavam no escopo original do filósofo.

É evidente que Aristóteles não pensou a arte em geral da mesma maneira como ela é concebida na contemporaneidade. Contudo, é claro, também, que sua obra foi decisiva, sobretudo após o Renascimento, na história da estética ocidental. Muitas vezes a *Poética* chegou a determinar os cânones de vários estilos de inspiração clássica.

¹⁶ Há uma enorme discussão acerca da cronologia da obra aristotélica. Por ficar centenas de anos soterrada e só muitos séculos depois de sua composição ter sido redescoberta, os pensadores que se propõem a investigar qual a sequência dos livros compostos pelo estagirita tiveram e ainda tem um extenso trabalho. Não bastasse isso, ainda devemos acrescentar o fato de boa parte de sua obra ser destinada ao público externo e outra ao público interno – escritos *esotéricos* e *exotéricos*. Jaeger, Ross, Gohlke e muitos outros se propõem a estudar o que tradicionalmente ficou conhecido como “problema da Metafísica”. Em algumas palavras, os livros que tratam de física e os que tratam de problemas que estão além da física devem ser colocados em que ordenamento? Poderíamos, aqui, adentrar nesta discussão, inclusive trazendo contornos acerca da *Filosofia Primeira* – problema também recorrente em se tratando do *corpus aristotelicum*, entretanto, tal discussão não é pertinente ao tema que nos propomos investigar neste momento.

Muitos dos desdobramentos, dos valores, das categorias e dos princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas tiveram origem nas especulações de Aristóteles sobre a poesia épica, dramática e sobre a música.

A obra do estagirita serviu, desse modo, como pano de fundo para grande parte das discussões acerca da arte que foram disputadas na modernidade. Entretanto, este pano de fundo e suas fundações também foram alterados à medida que a cena foi sendo edificada, uma vez que não apenas Aristóteles influenciou a reflexão estética, mas, também, esta reflexão, operada muitas vezes pelos próprios artistas em seus tempos, construiu igualmente a história interpretativa da obra do filósofo numa via de mão dupla. É justamente por isso que a *Poética* nunca se teria tornado a canônica do classicismo¹⁷ sem a *Arte Poética* de Boileau. Ou, ainda, não teria sido o instrumento teórico da reflexão moral sobre a arte, sem a discussão sobre o sentido da catarse trágica em Corneille, Lessing e outros, para citar apenas alguns exemplos.

A recepção da obra de Aristóteles pelos italianos acabará por marcar, também, e em grande medida, o classicismo francês e o século XVIII alemão, como bem demonstra Roberto Machado (MACHADO, *O Nascimento do Trágico*, p.31). Para ele, o Renascimento Italiano estava menos próximo da *Poética* de Aristóteles do que da *Arte Poética* de Horácio e do imperativo moral de que a tragédia deveria tornar o homem melhor. Quando Horácio escreve sua epístola intitulada *Epistola ad pisonem* – que ficara conhecida como sua *Arte Poética*, nos primeiros anos da era cristã, a influência aristotélica se deu apenas de forma indireta, entretanto, em outros autores esta influência será tão marcante a ponto de se tornar fundamento a partir do qual se produz arte.

Sabe-se que a *Poética* de Aristóteles só chegará aos franceses por meio de Scalingerio em sua publicação de 1561. A primeira tradução francesa, entretanto, só acontece anos depois, em 1671. Seja como for, o século XVII apresenta uma grande dependência, com relação ao teatro, do sistema formulado por Aristóteles. Não há, como veremos, a pretensão de se fundar uma estética nova ou original e, sendo assim, a análise das obras aristotélicas se torna obrigatória por parte dos dramaturgos que buscam, além de compreendê-la, colocá-la em prática. Um dos pouquíssimos autores

¹⁷ Sabe-se que uma grande discussão acerca do uso dos termos *clássico* e *neoclássico* é travada na história. Neste momento, optamos pela seguinte distinção: *Clássico* referindo-se a um conceito estilístico exclusivamente ligado à Antiguidade. Ou seja, este termo referir-se-á à fase da cultura grega e latina que foram consideradas, desde o Renascimento, como modelo incontestável à modernidade. Já *Neoclássico* será utilizado, caso seja, apenas como um movimento específico do século XVIII em que as artes plásticas retomam modelos do período clássico greco-latino.

que procuram alargar as perspectivas aristotélicas é Corneille em seus *Discursos*. Ainda assim, “não passaria pela cabeça de ninguém”, nem tampouco pela de Corneille, nem na de outros “teóricos ou autores, proclamar sua intenção de romper com a estética de Aristóteles para lançar os fundamentos de uma nova teoria do teatro” (ROUBINE, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, p.11).

Sendo assim, deve-se sublinhar, neste momento, os principais elementos aristotélicos apropriados pela tradição, sobretudo no que concerne à *Poética*, para se deixar claro o alcance que suas teorias tiveram e a força de suas ideias. A bem da verdade, ainda que sua obra tenha sido recebida, mesmo que de maneira indireta pelo teatro latino e medieval, é só no Renascimento que teremos, de fato, uma redescoberta da *Poética*. Suas traduções para o latim só acontecem em 1498 e as publicações em grego em 1503. Não demora muito para que edições comentadas comecem a surgir, como as de Robertello e de Maggi.

Por meio destas traduções e comentários, a obra de Aristóteles passa a ser como que um guia na construção do teatro. Pensadores como Castelvetro no século XVI vão se valer destes textos para pensar a produção de peças teatrais e textos que expliquem o modo como as tragédias deveriam ser representadas. É ele, por exemplo, quem lança mão de dois conceitos baseados na obra de Aristóteles, muito embora não sejam tratados de maneira efetiva pelo autor antigo: a noção de unidade de tempo e de unidade de lugar. A primeira decorrerá da duração da representação. A verossimilhança, segundo ele, exige que a duração da ação se aproxime o máximo possível da duração da representação, que era, em média, de cerca de três horas, entreatos incluídos. Quanto à unidade de lugar, Aristóteles nunca a abordou, de fato, em suas obras, embora Castelvetro a formule com vistas para a *Poética* aristotélica.

A recepção pela França do modelo dramático descrito na *Poética* logo ascende calorosos debates. Comentadores e autores que pretendiam um lugar na cena do teatro francês logo cuidam de aprofundar seus conhecimentos no que se refere à obra antiga para debaterem seus elementos constitutivos. Leituras baseadas, sobretudo, na mediação italiana, causam muitas distorções na forma como os franceses viam Aristóteles. Não raro, atribuía-se a ele fórmulas e sentenças que, na realidade, eram de exegetas italianos. Apesar disso, “não se imagina”, neste momento, “conseguir resolver um problema de dramaturgia sem referência ao corpo de doutrina que se constituiu sob a bandeira de Aristóteles” (ibidem, p.19).

Para demonstrar a força que o pensamento aristotélico adquiriu, e para sublinhar o fato de ter se tornado um modelo de como produzir uma obra do ponto de vista da técnica, Roubine destaca:

Os autores serão constantemente submetidos a investigações severas e não cessarão de se justificar diante da menor suspeita de desvio em relação a essa doxa. Os Prefácios e exames que Corneille redigiu para apresentar suas obras ao público letrado não têm outra função, e seus três Discursos de 1660 visarão apenas atenuar o peso do aristotelismo dominante de maneira a tornar lícita uma invenção dramática, sob muitos aspectos, original (ibidem, pp. 22-23).

Um dos grandes nomes que se destacaram na defesa do aristotelismo como modelo para o teatro francês é o de Chapelain. Grande erudito, ele revisitou as traduções italianas e releu a *Poética* várias vezes a fim de torná-la um cânone. Rapidamente ele se destaca como uma das maiores autoridades francesas. Em face disso, passa a ser como que um juiz que define a correspondência ou não das peças teatrais aos modelos aristotélicos.¹⁸

Tendo em vista a presença de Chapelain, dois pensadores próximos a ele darão continuidade à tentativa francesa de se fazer uma ortodoxia aristotélica como base de uma arte oficial: Le Mesnardière e D'Aubinac. Juntos, publicarão, em três volumes, uma *Poética*. O primeiro destes três volumes é publicado em 1639. Estas obras tinham como escopo explicitar os princípios que regem a estética de Aristóteles com o propósito de fazê-la modelo para a produção teatral na França. Estes princípios se darão de maneira tão forte que fugir deles significa, nesta época, afastar-se da própria poesia, da própria arte.

Para prevenir as objeções de certos espíritos inimigos das regras e que tomam por guia apenas seu capricho, creio ser necessário estabelecer não apenas que a poesia é uma arte, mas que essa arte está descoberta e que suas regras são tão certamente as que Aristóteles nos dá que é impossível ser bem-sucedido nela por outro caminho (DARCIER apud ROUBINE, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, p.26).

¹⁸ Uma situação que elucida e ressalta a presença de Chapelain como grande nome e autoridade do teatro francês é a famosa *querela* em torno da obra *Cid*. Conta-se que Chapelain fora nomeado árbitro para decidir entre a estética cornelliana e sua crítica radical formulada por Scudéry em nome, é claro, de Aristóteles. Na ocasião, Chapelain profere uma sentença desfavorável com relação à Corneille, a quem decreta culpado de *lesa-aristotelismo* como pode ser visto na obra “*Os sentimentos da Academia Francesa acerca da tragicomédia do Cid*, 1637”.

O sucesso deste tipo de abordagem na França será tão grande que acabará por gerar uma máxima: uma vez que Aristóteles conhece melhor as leis de composição artística que os modernos, cabe, pois, agora, a imitação como procedimento para que os criadores deste tempo possam produzir obras que tenham condições de rivalizar com as de seus predecessores. A Antiguidade passa, então, por meio do estagirita, a assumir, cada vez mais, um papel fundamental na produção de obras no século XVII e XVIII.

2.2 – O aristotelismo e a política

Roubine defende a tese de que o aristotelismo do século XVII tem, na realidade, um caráter profundamente político, uma vez que a realização de peças teatrais era uma das poucas práticas culturais, senão a única, a reunir as massas. Dominar, pois, o teatro era, em grande medida, dominar as próprias massas. A defesa pela monarquia em face de outros modelos de poder por parte dos intelectuais que tinham no aristotelismo o modelo para o fazer estético era fundamental para a manutenção da ordem vigente. Trata-se, como assinala Roubine, da conquista de um poder simbólico e, além disso, econômico, que tinha como objetivo dominar as atividades do teatro (ibidem, p.52). Trava-se, aí, uma grande disputa entre defensores do aristotelismo e pensadores que queriam romper com este modelo.

Tanto assim que, na ocasião da “Querela do Cid” os defensores de Corneille não tiveram coragem de assinar suas cartas e textos em defesa deste pensador. Tal situação ilustra o clima de tensão que era colocado em torno do domínio da prática estética fundada no aristotelismo. Neste contexto, o aristotelismo é visto como uma “ordem, uma regulamentação” (idem).

2.3 - Corneille

Corneille não aceitava a ideia de que a *Poética* devesse ser tomada como um guia infalível. Esta postura se justifica não como uma ruptura total com os preceitos aristotélicos, mas, antes, como uma tentativa de harmonizar suas próprias teorias teatrais com referência na obra de Aristóteles. Mas, sublinhe-se aqui, de maneira nenhuma uma

referência cega. Daí entendermos sua celebre passagem em um de seus *Discursos*: “Procuro sempre seguir os sentimentos de Aristóteles nas matérias que ele tratou, e como talvez o entenda a meu próprio modo, não tenho ciúme de que um outro o entenda ao seu”¹⁹ (CORNEILLE, *Ouvres Completes*, p. 830).

Acontece que, mesmo tendo Aristóteles como um guia, Corneille é um dos primeiros modernos a, de fato, trazer elementos fora do aristotelismo à cena da reflexão sobre a tragédia. As diferenças com relação ao que o autor antigo havia tratado se dão em muitas passagens, mas de modo especial em uma das definições mais centrais da obra aristotélica: os efeitos da tragédia. Sabe-se que, para Aristóteles, o temor e a compaixão eram sentimentos gerados pela tragédia com uma função catártica. Embora tenhamos visto a dificuldade que envolve a compreensão deste último termo na obra aristotélica, Corneille traz a ele uma nova dimensão. A tragédia, segundo este autor, ao excitar o temor e a compaixão, purga destas paixões. A diferença é sutil e merece aqui uma atenção maior.

Para Corneille, que caminhava em consonância com a perspectiva cristã – a mesma do classicismo francês, as paixões são consideradas más. Desse modo, enquanto Aristóteles pensava o excesso das paixões como mal, para Corneille a maldade estava na própria paixão, ainda que esta se manifestasse sem excessos. Assim, as emoções – que para Aristóteles eram desprovidas de significação moral, passam a ser valoradas como encarnação do amor profano e carnal que cegam o homem quando não dominadas. Perceba-se, pois, que Corneille dá uma significação para as emoções que não encontra precedente em Aristóteles.

Apesar de discreta, esta diferença é fundamental, pois o *pathos* aristotélico torna-se, a partir desse pensamento, desregramento que ofusca a razão. Esta postura se distancia radicalmente do teatro grego. Ao diferenciar paixão de emoção e ao tomar o termo *pathos* como *passion*, Corneille traz elementos novos à reflexão sobre a arte. Para aprofundar esta leitura faz-se necessário compreender a noção de herói revisitada por Corneille. É ele quem permite, no espectador, a purgação das paixões.

¹⁹ “Je tâche de suivre toujours le sentiment d’Aristote dans les matières qu’il a traités, et comme peut-être je l’entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu’un autre l’entende à la sienne.” Corneille, *Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique* in *Œuvres complètes*, p. 830.

2.3.1 – O herói em Corneille, o temor e a moralidade da tragédia.

Aqui encontramos, claramente, o uso de Aristóteles para introduzir novas noções retiradas de novos problemas enfrentados pela modernidade. Já Aristóteles percebia os sentimentos de compaixão e temor como motores para uma mudança na postura do espectador em vista do herói que sofre. Os sofrimentos imerecidos do herói eram capazes de gerar no espectador o temor e a compaixão. Corneille amplia esta noção ao relacionar a ela a ideia de causa e efeito. A compaixão em face da infelicidade do herói e o temor de se ver em semelhante situação levaria o espectador a desejar evitar tal fim. Nasce, daí, a noção de purgação como anseio de “desenraizar em nós a paixão que, a nossos olhos, mergulha na infelicidade as pessoas que lamentamos, pela razão comum, mas natural e indubitável, de que para evitar o efeito é preciso suprimir a causa” (ibidem, p. 830).²⁰

Em face disso, Corneille dá ao temor um peso maior do que à compaixão. Isso porque, para ele, a compaixão é dependente do temor, ainda que este não necessite daquela. Desse modo, se o espectador não experimenta o temor de sofrer os mesmos sofrimentos do herói, ele não sentirá culpa de nenhuma paixão. Nessa releitura dos termos aristotélicos, Corneille acaba por se afastar cada vez mais do pensamento antigo. Ao analisar, por exemplo, o *Édipo*, vai dizer que ele suscita tão somente a compaixão sem, com isso, realizar no espectador o temor, uma vez que ninguém teme matar o próprio pai e se casar com a própria mãe (conf. ibidem, p. 832). Sendo assim, é o temor, afinal, que purga das paixões e sem este sentimento não haveria purgação.

Se é assim, as tragédias, para Corneille, nem sempre produziriam catarse. Daqui se conclui que um elemento moral passa a ser acrescentado por ele na noção de tragédia. Tanto que o próprio Corneille vai sublinhar o fato de o seu *Cid* trazer este sentido moral que faltava a muitas tragédias gregas antigas. Nesta obra a fraqueza humana gerada pelas paixões causa no espectador o temor de experimentar o mesmo infortúnio de Rodrigo e Ximena, personagens principais da trama. Os espectadores em face dos infortúnios vividos pelo casal que, guiados pelas paixões, sofrem grande infelicidade, devem refrear essas mesmas paixões em si mesmos.

²⁰ “et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause” (ibidem, p.830).

Assim, Corneille é um dos que inauguram uma interpretação moral da tragédia aristotélica dando a ela elementos novos que, mais tarde, proporcionarão novas leituras e rupturas. Esta é a outra faceta do século XVII. Perceba-se que, se antes o aristotelismo era uma máxima inquestionável e uma regra de ouro, agora, a exemplo do que acontece com Corneille, ele passa a ser reinterpretado à luz de novas problemáticas, com outras nuances e, sobretudo, com base numa moral que permeia a análise promovida por estes pensadores. Podemos, assim, inferir que este período é, também, marcado por uma releitura de Aristóteles à luz dessa análise moralizante.

Vários autores, além de Corneille, podem ser trazidos à cena do século XVII para justificar uma leitura moralizante da tragédia ou, melhor dizendo, para defender a moralidade da tragédia. Dentre eles, um dos mais destacados é, certamente, Racine. Ele tem uma concepção da tragédia segundo a qual “as paixões são apresentadas para que seja mostrada a desordem da qual elas são a causa, e para que as mínimas faltas sejam punidas” (RACINE apud MACHADO, *op. cit.* p. 35). Desse modo, Corneille, Racine e muitos outros pensadores do século XVII, influenciados por esta corrente de pensamento, acreditavam que as desordens causadas pelo prazer e pelas paixões deveriam ser purgadas por meio do temor advindo da tragédia e, portanto, que esta teria um caráter moral e moralizante.

2.4 – A Alemanha entra em cena

Se o século XVII francês é fecundo em discussões que tem o aristotelismo como fundamento, é nele também que aparecem os primeiros críticos com relação a esta postura. É da Alemanha, pois, que as principais e mais duras críticas ao teatro francês são formuladas e a busca por uma ruptura com esta forma de se pensar a tragédia começa a ser desenhada. Nomes como o de Lessing, Winckelmann, Goethe e Schiller vão se levantar em busca de um teatro alemão independente daquele desenvolvido na vizinha França. Esta empresa tem como um de seus principais fundamentos a unificação da Alemanha.

O principal crítico do teatro francês do século XVII no Iluminismo Alemão, a *Aufklärung*, é Lessing. Sob a égide da *Aufklärung*, ele e seus contemporâneos defendiam o uso da razão e, sobretudo, compartilhavam um ideal de homem inspirado

no modelo clássico, que refletisse, em alguma medida, uma certa *totalidade de caráter*. É nesse sentido que a educação torna-se importante não só para o esclarecimento, mas também para a formação de um público leitor. O teatro passa a ser, então, encarado como espécie de ferramenta para uma transformação – passa a ser palco da luta por uma literatura propriamente alemã.

É importante ressaltar que a burguesia alemã, neste momento, possuía pouquíssimo acesso à esfera pública, e nenhuma participação efetiva no cenário político. E diferente do caso francês, onde a *noblesse de robe* havia ascendido a certa posição decisória, a sociedade na Alemanha de então era rigidamente estratificada (Speier, *Para uma Sociologia da Intelligentsia Burguesa na Alemanha*, pp. 47-66). Neste momento, ela não passava de um amontoado de principados e ducados que existiam de maneira quase que independente e daí a necessidade de uma unificação – não só política e econômica, diga-se de passagem, mas também cultural. A busca por uma identidade alemã, portanto, passa a ser cenário e motor para a crítica ao teatro francês.

Em face disso, a legitimação da classe média burguesa passava, necessariamente, por suas realizações intelectuais, científicas ou artísticas, ao passo que os nobres simplesmente herdavam suas posições e reconhecimento social, não demandando para isso maiores esforços. Na antítese gerada por estas duas forças, Elias identifica “a polêmica entre o extrato da *intelligentsia* e a etiqueta da classe cortesã, superior e governante” (ELIAS, *O Processo Civilizador*, p.28) que, de tão forte, irá se refletir linguisticamente na consolidação dos conceitos presentes nos vocábulos *Kultur* e *Zivilisation*. Desse modo, ao termo *Zivilisation* estariam associados o dinamismo, a política e o comércio. Entretanto, este termo remete semanticamente a um mundo de aparências, do refinamento estéril de costumes e do gosto: do “menor”. Já o termo *Kultur* seria utilizado em um sentido delimitador, entronizando a formação (*Bildung*) do indivíduo e valorizando suas realizações.

Ainda nesta perspectiva, a cunhagem dos termos denota um processo que busca resposta à pergunta – já superada por franceses e ingleses – sobre qual é a identidade dessa classe média emergente de ainda tímidas aspirações nacionais, isto é, sobre o que é realmente ser alemão. Desse modo, enquanto na esfera da corte, tida então como “civilizada”, o teatro francês é, ainda, hegemônico, a crítica formulada por Lessing,

sobretudo contra Corneille e Racine, demonstra, por outro lado, a busca por uma sociedade unificada em torno da noção de “cultura”.

2.5 – Lessing e suas personagens, uma crítica ao modelo francês.

Nutrindo uma grande admiração por Shakespeare, Lessing procura fundamentar teoricamente a quebra da regra do estamento social, segundo a qual os protagonistas da tragédia deveriam ser sempre personagens nobres. Ele faz isso através da reinterpretação de Aristóteles. Shakespeare já havia atraído a repulsa da corte, a ponto de ter suas obras chamadas de abomináveis por Frederico, o Grande. Esta repulsa se dava justamente em função de um posicionamento ideológico a partir do qual o julgamento estético era baseado em convenções ditadas pelo modelo francês.

Em sua prática literária, Lessing foi, assim, pioneiro na maneira como priorizou a identificação do espectador com os personagens, não mais limitados à aristocracia, aliás, muito ao contrário, a aristocracia passa a aparecer nas suas obras associada a um novo papel: o papel do vilão. O drama, então, passa a ser privado e familiar, fazendo surgir, desta maneira, a tragédia burguesa alemã – da qual *Miss Sara Sampson* (1755) é considerada a primeira.

Entretanto, mesmo com esta mudança fundamental, a ideia de temor ainda permanece presente na análise de Lessing, só que, desta vez, utilizando personagens próximos à nova classe nascente: “o medo nasce da empatia com o sofrimento de personagens semelhantes a nós, burgueses como nós” (ROSENFELD, *Introdução, s/p*). Estas ideias foram desenvolvidas na *Dramaturgia de Hamburgo*, uma coletânea de críticas e ensaios teóricos redigidos por Lessing naquela cidade.

2.5.1 – Uma reinterpretação da catarse, uma ruptura.

Publicada em 1769, a *Dramaturgia de Hamburgo* introduziu um novo entendimento da catarse, vista pelo autor como uma descarga, no sentido fisiológico do termo. A catarse seria responsável pela purgação pacífica dos sentimentos despertados

pela tragédia, durante o espetáculo: o temor e a compaixão. Note-se que o conceito aqui está sendo simplificado e oposto a um tipo de purificação, como até então era interpretado, generalizada, dos sentimentos. Ou seja, para Lessing a catarse que se dava não era a purgação, como nos franceses, de todos os sentimentos porque, se assim fosse, dever-se-ia propor uma tragédia para purgar cada tipo de sentimento, do ciúme à inveja. Na realidade, a catarse pensada por ele seria responsável por uma purificação ética.

Outra obra importante no horizonte traçado por Lessing é a sua *Laocoonte*²¹, de 1766. Lessing, por meio dela, dirige sua crítica contra a corrente poética da época, que postulava que a pintura seria “uma poesia muda e a poesia uma pintura falante” (LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 76). Nesta reflexão ele critica a forma como poesia e pintura eram tratadas, mas é em *Emilia Galloti* que ele sintetiza a maior parte das suas ideias. Tragédia em prosa, cuja versão final foi apresentada por Lessing em 1772, *Emilia Galloti*²² retoma a narrativa de Tito Lívio, na qual a plebeia Emilia pede ao pai que a mate como forma de escapar ao assédio de um magistrado.

A protagonista é, nesta obra, uma burguesa assediada por um príncipe: Hettore Gonzada. Apoiado pelo Marquês de Marinelli, aliado submisso e amoral, usa de várias estratégias e artimanhas, muitas vezes desprezíveis, para impedir Emilia de se casar com seu noivo e mantê-la ainda sob a influência do príncipe, para que este possa seduzi-la. Sem saída diante das artimanhas dos aristocratas, Emilia defende sua honra da forma mais radical, pedindo a seu pai que a mate com um punhal.

O modo como Lessing nos apresenta a protagonista é o mesmo defendido em *Laocoonte*: através da ação. A beleza de Emilia, analogamente à maneira de Homero, é narrada na cena que trata do assombro do Príncipe de Guastala diante do retrato dela. A beleza em si não é descrita, mas o encantamento do príncipe, ou seja, o centro da reflexão está ancorado no efeito dessa beleza. O encantamento, diga-se de passagem, nem sequer é explicitado nas falas do príncipe, mas, sim, sutilmente através das notas de interpretação e direção do texto.

²¹ *Laocoonte* é uma referência à uma escultura de mesmo nome talhada em mármore, de cerca de 25 a.C. A escultura trata do ataque de duas serpentes ao personagem Laocoonte e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeu, na época da Guerra de Troia, e se encontra, atualmente, no museu do Vaticano. LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte*. Buenos Aires, El Ateneo, 1946

²² Conferir *Emília Galotti; Minna Von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. (Trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

Há que se sublinhar, pois, que, embora Lessing esteja traçando uma crítica com relação ao teatro francês e, sobretudo, à Corneille, ele não chega a se afastar de forma definitiva de Aristóteles. Basta para isso que vejamos a forma como ele reinterpreta o temor e a compaixão causados pela tragédia.

2.5.2 – Compaixão e a substituição do herói.

Para ele, a compaixão já conteria, em si, o temor. Esta relação entre estes dois efeitos da tragédia pode ser conferida na seguinte passagem em que se afirma que o temor que o mal iminente de outrem pode despertar em nós não é o mais importante e sim

o temor por nós próprios, que brota de nossa semelhança com o personagem sofredor; é o temor de que as calamidades a ele destinadas possam atingir a nós mesmo; é o temor de que nós próprios possamos nos tornar o objeto compadecido. Numa palavra: este temor é a compaixão referida a nós mesmos (LESSING, *Dramaturgia de Hamburg*, p.55).

Daqui, podem-se retirar duas inferências: a primeira de que Lessing ataca a noção corneilliana a partir da qual a catarse somente poderia ser produzida pelo temor, ainda que sem a compaixão. A segunda, e mais importante para a análise presente, de que o pensamento de Aristóteles ainda é uma sombra com a qual os modernos convivem. Prova isso sua definição de compaixão trágica, absolutamente preenchida de componentes aristotélicos, segundo a qual quando se acrescenta à compaixão o temor esta se torna ainda mais forte e viva. Acrescente-se, ainda, que para Lessing o temor, diferente de Aristóteles e, principalmente de Corneille, que se sente diante da tragédia não é pelo herói, mas por nós mesmos. Trata-se de um temor em face de uma desgraça que pode alcançar também a nós – ou seja, pela compaixão o espectador se coloca no lugar do herói. Se em Corneille a compaixão era sentida pelo herói que sofre, e esta compaixão fazia o espectador querer mudar, em Lessing, a compaixão é pelo sofrimento do próprio espectador que ao enxergar o herói enxerga a si mesmo. Não se trata de um modelo, mas de um espelho.

Para marcar ainda mais sua distinção com relação à Corneille, Lessing lança mão da noção de purgação. Enquanto para o primeiro todas as paixões poderiam, indistintamente, ser purgados pela tragédia, para Lessing, ao contrário, o temor e a compaixão gerados por ela somente purgariam sentimentos semelhantes a esses: “[...] a nossa compaixão e o nosso temor devem ser purificados pela compaixão e pelo temor trágicos” (LESSING, *De Teatro e Literatura*, p.71). Segundo ele, Aristóteles “não cogitou de quaisquer outras paixões a serem purgadas” (idem). Note-se, novamente, a presença marcante do pensamento aristotélico.

Em sua releitura sobre a tragédia e sobre o próprio Aristóteles Lessing, portanto, não apenas rompe com a teoria francesa apoiada no pensamento de Corneille, como, também, dá uma nova interpretação à noção de finalidade que, segundo ele, estaria presente em Aristóteles no que se refere à tragédia. Ela transformaria os vícios em virtudes, as paixões em qualidades virtuosas. Ao relacionar a noção de tragédia com a ética aristotélica da justa medida ele assim afirma:

Esta purificação não consiste em nada mais do que na transformação das paixões em qualidades virtuosas – havendo porém em cada virtude, segundo o nosso filósofo, de um lado e de outro um extremo entre o qual esta virtude se situa –, a tragédia, se é que deve transformar a nossa compaixão em virtude, precisa ser capaz de nos depurar de ambos os extremos da compaixão, o que também se refere ao temor. A compaixão trágica não deve, com respeito à compaixão, purificar apenas a alma daquele que sente compaixão demais, mas também daquele que sente de menos (ibidem, p.74-5).

Ao tratar Aristóteles como “nosso filósofo” Lessing não apenas se aproxima da discussão presente nos séculos XVII e XVIII como, também, demonstra a capacidade de o pensador antigo permanecer presente na cena das batalhas conceituais travadas pela modernidade. Se, contudo, Lessing não chega a ser um nome decisivo na constituição do teatro alemão, como Goethe e Schiller, não há como negar o pioneirismo deste autor nesta empreitada. Além disso, as discussões travadas por ele, além de contribuírem com uma análise poetológica da tragédia também na Alemanha, são fundamentais para que, enfim, se lance um olhar sobre a necessidade alemã de se construir uma identidade – necessidade que, fatalmente, alcançará pensadores da envergadura de Nietzsche.

Note-se, por outro lado, que ainda em vida Lessing seria considerado antiquado pelos jovens poetas do *Sturm und Drang*²³, que, calcados no culto ao gênio, defendiam a abolição de regras que o próprio Lessing se empenhara em flexibilizar como, por exemplo, o famoso princípio aristotélico das três unidades: lugar, tempo e ação. É justamente esta crítica que proporcionará o nascimento de um novo modo de se pensar a tragédia, como veremos.

2.6 – Princípios para o pensamento trágico.

Segundo Szondi, (2004) Schelling é o primeiro de uma série de autores que vão dar à tragédia o seu caráter de filosofia a partir da qual a vida pode ser pensada, uma sabedoria que os modernos encontrarão na noção de trágico. Trata-se de uma visão de mundo, uma categoria que permite apresentar a situação do homem tratando de sua condição, de sua existência. Acontece, porém, que há quem pense o começo desta interpretação em outro autor: Schiller. Antes de começar este debate, é importante contextualizá-lo no momento alemão de busca por uma identidade, afinal, este projeto perpassa o pensamento dos autores trágicos até chegarmos a Nietzsche.

Sabe-se que Alemanha e Itália, diferente do que acontecera com Portugal, Espanha, França e Inglaterra, só tiveram a unificação de seus estados no século XIX. Até então, estes dois países não passavam de um amontoado de principados mais ou menos independentes e, portanto, partícipes de uma política descentralizada. No que diz respeito à cultura, tanto Alemanha quanto Itália se viam, até então, desarticuladas e fora das discussões que já se davam em grande parte da Europa, sobretudo na França.

No caso alemão, a necessidade de se criar um Estado unificado passava, necessariamente, por uma busca de identidade. E esta identidade se ancorava, em grande medida, na formação de uma cultura verdadeiramente alemã. Se se tem tantos autores em busca desta cultura, o fato é explicado por este movimento de ideias que invade o século XIX alemão e toma de assalto pensadores e poetas. É nesse momento

²³ A “Sturm und Drang” – traduzida geralmente como “tempestade e ímpeto”, foi um movimento literário que marcou o pensamento alemão e ocorreu entre as décadas de 1760 e 1780. Trata-se de uma reação ao racionalismo iluminista do século XVIII e também ao classicismo francês que influenciara grandemente a Alemanha. Goethe e Schiller foram, certamente, os nomes mais influentes desta corrente de pensamento.

que a Grécia Antiga se tornará uma referência fundamental para a consolidação deste ideal de uma nova Alemanha.

Todos os embates travados entre Alemães e Franceses – sem citar aqui os conflitos que também marcaram a história entre estes dois países em Guerras que ajudaram a inaugurar a modernidade, tem como pano de fundo o rompimento cada vez mais profundo que a Alemanha pretendia estabelecer com relação aos seus vizinhos. Evidentemente, estes embates entram, como vimos, na formulação estética que cada um desses países procurava. Também aqui, a busca de uma ruptura é marcante.

Como a França já estava adiantada nos debates sobre as artes e o teatro – sobretudo nas discussões que tinham Aristóteles como figura central, a Alemanha acaba, num primeiro momento, influenciada por estes debates. Entretanto, não demora muito para que este país busque, por meio de seus pensadores, uma independência com relação à França, como vimos em Lessing.

As artes e a literatura neste contexto passam a ser vistas como instrumentos capazes de conferir identidade aos alemães. É em vista disso que muitos projetos serão iniciados como, por exemplo, a ideia de um “teatro nacional”. Um dos grandes expoentes neste momento será Goethe. Entretanto, este não era o único nem, tampouco, o mais marcante dos pensadores alemães a se debruçarem sobre o tema. Goethe se insere num amplo movimento que contava também com Schiller, Winckelmann e outros notáveis nomes. Todos entendiam a necessidade de se formar as bases para o pensamento alemão e, mais do que isso, os fundamentos para a unificação cultural daquele país. É por isso que o projeto cultural ganha, também, contornos políticos a ponto de se pensar uma política cultural ou, como prefere Roberto Machado, “um nacionalismo cultural” (MACHADO, *op.cit.*, p.9).

2.6.1 – Winckelmann e a formação alemã.

Winckelmann é um dos primeiros e mais importantes autores a buscar a proposta de um novo ideal estético para a Alemanha, baseado no conceito de beleza presente na Grécia Antiga. Ele estabeleceu novos parâmetros para a história da arte tentando indicar um caminho para a produção artística. Para tanto, defendia como modelo os gregos

antigos, como se nota evidenciado no título de sua primeira obra: *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, e do qual se extrai uma de suas frases mais famosa: “O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos [...]” (WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des Ouvres Grecques en Peinture et Sculpture*, p.94) Este esforço interpretativo “influenciou decisivamente a literatura e a filosofia alemãs nos séculos seguintes” (SÜSSEKIND, *A Grécia de Winckelmann*, p.68).

Naquela obra Winckelmann defendia, dentre outras coisas, que os autores mais jovens partissem sempre do modelo de arte grego. Antes, então, de recorrerem à própria natureza, estes autores deveriam imitar os antigos, ideia que, posteriormente, se tornará um dos pilares fundamentais do Classicismo alemão. A noção de imitação, tal qual formulada por ele, encontra justificativa justamente na forma como encarava a obra produzida em seu tempo. Não por acaso considera esta obra decadente e sugere, em face disso, a imitação como remédio para regenerar a arte produzida na Alemanha. Pedro Süsskind ressalta isso mostrando que

o ponto de partida de Winckelmann é uma crítica aos caminhos tomados pela arte de sua época, marcada pelo estilo barroco e pela cópia da natureza nos quadros dos pintores holandeses. Essa arte se encontrava, segundo sua perspectiva, em franca decadência quando comparada às obras-primas do Renascimento e da Antiguidade grega. Por isso, ele indica aos estudantes e aprendizes uma outra via, diferente daquela defendida pelo escultor barroco Bernini, ‘que recomendava sempre aos jovens artistas estudar preferencialmente a natureza (ibidem, p.71).

Para tanto, Winckelmann apresenta uma de suas noções mais importantes: o ideal de beleza – também baseado, evidentemente, na Grécia Antiga. Para pensar este ideal, lança sobre as estátuas gregas um olhar a partir do qual encontra o que chama de *nobre simplicidade e calma grandeza*. Contudo, embora influente e capaz de determinar parte do que se fazia na Alemanha, ler Winckelmann não era tarefa fácil. O próprio Goethe sublinha o fato de sua obra ser escrita de maneira difícil: “A obra será incompreensível para as próximas gerações, a não ser que amantes da arte próximos ao

período a façam acompanhar por descrições detalhadas das condições em que ela surgiu”²⁴ (GOETHE, *Winckelmann*, p. 275).

Apesar da dificuldade de se adentrar nos escritos de Winckelmann, este autor não deixará nem de ser lido, muito menos de ser referência. Ao pensar a natureza grega como a mais bela, sobretudo os corpos dos jovens gregos esculpidos em pedra, ele dá aos alemães uma espécie de arquétipo. Machado sublinha que, para ele, “os corpos dos jovens gregos, pela influência do clima, dos exercícios físicos, dos costumes, era muito mais belo, esplendoroso, perfeito do que o corpo dos modernos alemães.” (MACHADO op. cit., p.10).

Entretanto, não obstante a beleza natural dos jovens gregos, a sua natureza era, segundo Winckelmann, na arte, idealizada. Ou seja, era ainda mais bela do que a própria realidade.²⁵ Desta idealização o autor extrai duas leis fundamentais para os novos artistas alemães e às quais deveriam se reportar sempre: reproduzir a natureza o melhor possível e representar as pessoas parecidas e ao mesmo tempo mais belas do que de fato são.

Segundo a análise feita por Szondi em Ensaio sobre o Trágico, o texto das *Reflexões* de Winckelmann se situa no limiar entre duas épocas da estética: de um lado a tradição normativa e classificatória, assentada na *Poética* de Aristóteles e predominante no Iluminismo francês, de outro, a concepção histórica que marcaria a filosofia da arte no século XIX. Este posicionamento de Winckelmann permitirá que muitos comentadores enxerguem contradição nos seus escritos, fato observado por Sússekind em seu artigo *A Grécia de Winckelmann*, de 2008 (p.71).

Entretanto, mais importante para nosso empreendimento é compreender a noção de mimese pensada por ele para, depois, demonstrarmos como a Alemanha se tornará marcada por esta noção. Há que se notar que compreender a mimese num momento em que a imitação dos modelos gregos se faz tão presente, torna-se central para se criar os fundamentos para a análise do nascimento do trágico. Mesmo porque, sem isso, corre-se o risco de se usar a ideia de imitação como mera cópia.

Já nas *Reflexões*, assim sentencia Winckelmann:

²⁴ GOETHE. *Winckelmann*. In: *Vermischte Schriften*, Sechster Band, p. 275. Ver também: GOETHE. *Essays on art and literature*, v. 3.

²⁵ Conf. Winckelmann, *History of the art of Antiquity*, p.98.

“A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz deles um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse foi o seguido pelos gregos” (WINCKELMANN, op. cit. p.122).

Perceba-se, daí, que o caminho mais interessante para se chegar ao belo é aquele que passa pelos gregos. É como se os gregos houvessem criado uma nova relação com a natureza que devesse, agora, ser apreendida pelos alemães em busca de seu próprio caminho para a construção de uma arte nacional. O belo, assim, somente se ofereceria à visão do artista por meio da imitação que ia além deste natural. Ao analisar duas estátuas gregas, *Antinous Admirandus* e *Apolo de Belveder*, Winckelmann exemplifica a capacidade grega de superar as semelhanças com a natureza já que esta não teria condições de criar corpos tão belos.

Compreender, então, o ideal que orientava a produção artística grega permitiria aos artistas alemães não apenas copiar estas obras, mas, sobretudo, imitá-las. O que se deve ter em vista, portanto, é o caminho de imitação tomado pelos próprios gregos, de modo a compreender que, “ao propor o modelo da arte antiga no lugar do modelo da natureza, o autor na verdade pretende reformular e revigorar a própria relação entre arte e natureza” (SÜSSEKIND, op. cit., p.73). Perceba-se que, para Winckelmann, os antigos eram vistos como modelos privilegiados e não suas obras. Imitar assim, não era apenas copiar as obras gregas, mas, antes, apreender o ideal que inspirava sua produção.

É nesta dramática busca que Winckelmann cuida de construir a própria identidade de um povo que, tardiamente, procura elementos que contribuam para se firmar no cenário mundial como não apenas uma das grandes potências econômicas e políticas, mas, também, como construtora de uma cultura digna de ser, na mesma medida, imitada. A última década do século XVIII alemão, portanto, fica marcado por esta fundamentação do Classicismo Helenista. Este projeto de Winckelmann ecoará nas obras de Goethe e de Schiller. Tanto assim que Nietzsche enxergará neste trio a “nobilíssima luta [...] pela cultura” (NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, § 20) num dos momentos da história em que mais se lutou para aprender com os gregos.

O próprio Nietzsche perceberá neste movimento iniciado por Winckelmann uma presença ainda exagerada do que chamará, como veremos, apolíneo. É esta, inclusive,

uma das críticas que ele dirigirá a este momento alemão, o que permitirá uma releitura da própria Grécia, sobretudo do *pessimismo* grego. Antes de recorrermos ao pensamento nietzschiano, busquemos compreender Goethe, Schiller e os autores que a análise do trágico tem como referência e desvendar, sobretudo, suas contribuições para esta mudança de paradigma que abrirá mão, cada vez mais, da análise poetológica para o estabelecimento de uma filosofia do trágico.

2.6.2 – O Classicismo de Goethe e a formulação de uma estética.

Mais uma vez, para se compreender a Grécia tal qual pensada por Goethe, deve-se recorrer à noção de imitação. Goethe e Schiller também se basearam em Aristóteles, além de Homero e Sófocles, para elaborar uma poética. Entretanto, não pretendiam apenas definir regras da arte válidas em qualquer época, nem, tampouco, copiar a forma das obras antigas. Sua intenção, ao estudar os gregos, era, antes de qualquer outra coisa, questionar as formas artísticas de seu próprio tempo e a busca de um ideal que pudesse ser seguido pela poesia moderna, tal qual fizera Winckelmann. Além disso, o Classicismo de Goethe, assim como veremos o de Schiller, só pode ser compreendido, de fato, quando confrontado com o *Sturm und Drang*.

Este movimento de contestação do Classicismo francês vai rever o debate acerca do modelo que deveria prevalecer na literatura alemã, o antigo ou o moderno. Goethe e Schiller serão personagens centrais nesse debate tanto no que se refere às contribuições teóricas quanto na própria produção artística. Para tanto, retomam o debate iniciado por Lessing, do qual já vimos algumas características, sobre as referências do teatro clássico francês e, mais importante, de Shakespeare.

Antes, porém, desta análise, percebe-se que, historicamente, vai se desenhando uma mudança conceitual fundamental: de uma tradição normativa e conceitual passa-se à uma estética como resultado de reflexão filosófica capaz de gerar uma filosofia do trágico. A formulação de uma filosofia da arte na qual o pensamento trágico se desvincula do gênero poético tragédia só é possível dentro deste movimento no qual Goethe aparece como porta voz de uma mudança de postura com relação à própria arte e que, mais tarde, tomará o pensamento alemão de Schelling a Nietzsche.

Inicialmente, Goethe retoma a crítica que Winckelmann dirigiu aos franceses utilizando-se da ideia de que o artista deveria imitar diretamente a natureza, ou seja, a crítica de um caminho de imitação que conduz à mera cópia. Ele faz isso por meio de um ensaio intitulado *Sobre a imitação artística da beleza*, publicado em 1788. Em face da utilização não convencional que Goethe propõe para os termos *imitação*, *artístico* e *beleza*, cabe aqui ressaltar em que medida a escolha destes termos reflete a forma de pensar deste autor. A ideia é justamente a de estabelecer etapas de um pretense desenvolvimento ou uma gradação da arte. Por isso, mais tarde ele publica, também, *Simple imitação da natureza, maneira e estilo* (1789)²⁶.

Desse modo, o pintor que, ao se voltar para os objetos, busca cópias cada vez mais fieis e precisas vai aperfeiçoando a imitação que procede é observado por Goethe para como referência para formulação de sua filosofia. Não há, segundo o pensamento de Goethe, uma condenação com relação a esta prática. Entretanto, ela se revela limitada. A esse respeito assinala Sussekind:

se o artista for talentoso, ele produzirá obras vigorosas e ricas, que podem alcançar um alto grau de perfeição e podem ser bastante agradáveis. No entanto, segundo o autor, considerando as condições desse tipo de criação, conclui-se facilmente que ela leva apenas um homem talentoso, mas limitado, a tematizar objetos agradáveis, mas limitados (SUSSEKIND, op.cit., p.154).

A partir da noção de simples imitação da natureza, Goethe pensa o segundo modo de criação artística. Para tanto, retoma o exemplo do pintor. Nesse segundo caso, o pintor rompe com a imitação pura e simples dos objetos que se lhe apresentam e parte para uma ação na qual as marcas de suas impressões pessoais passam a ter relevância. Há, aqui, uma ruptura com a fidelidade em busca de um ideal de arte que possa tender a uma perfeição cada vez maior. O sujeito que produz a arte passa a dar a ela um caráter único e original e não de mera cópia. A *maneira* passa a distanciar o artista da simples imitação da natureza, sobretudo por deixar de ser simples.

Entretanto, nem *simple imitação* nem tampouco a *maneira* que permite uma linguagem própria ao artista são o ponto culminante da reflexão de Goethe. Embora

²⁶ O título original desta obra foi: *Einfache, Nachahmung der Natur, Manier und Stil*. Em GOETHE, J.W. HAMBURGER AUSGABE, BD, 12, p, 30-34, München 1982. 1ª ed: Teutscher Merkur, fevereiro 1789.

perceba a importância destes dois momentos, é ao tratar do *estilo* que o autor verá um estágio superior de arte. Trata-se da busca daquilo que ele considera a essência da natureza, indo além da mera cópia. Desse modo, desenvolve-se o que Goethe considerava a objetividade que não se prende às aparências.

Como a imitação simples se baseia numa existência tranquila e numa presença amorosa, e a maneira apreende um objeto com ânimo leve e hábil, o *estilo* repousa nos fundamentos mais profundos da cognição, na essência das coisas, contanto que nos seja permitido reconhecê-la em formas visíveis e palpáveis (GOETHE, *Imitação Simples da Natureza, Maneira e Estilo*. p.174).

Ao fazer esta distinção entre *simples imitação, maneira e estilo* Goethe, na realidade, remonta à discussão já iniciada por Winckelmann. Ainda que haja, entre os dois, divergências²⁷ fundamentais e fundantes de maneiras diferentes de se relacionar com a própria arte, é inegável o efeito da tentativa winckelmanniana de forjar uma arte verdadeiramente alemã. Esta tentativa se vê refletida na revista fundada e dirigida por Goethe, Schiller e Meyer, batizada de *Propileus* e publicada em 1789 – ano em que a Revolução tomara conta da França. A criação desta revista, que teve apenas seis edições, coincide com o nome que estes escritores ganhariam: *Escritores de Weimar*.

O helenismo passa a ser, para eles, um traço importante e essencial do projeto clássico que estavam fundando. Logo de saída, na introdução preparada por Goethe para a primeira edição surge a pergunta contundente e reveladora: “qual a nação moderna que não deve aos gregos sua cultura artística?”. Esta pergunta ecoa em Goethe o intuito de Winckelmann de imitar os gregos para, também, e a partir disso, poderem os alemães se tornarem imitáveis.

A revista é a prova cabal de que um grupo de pensadores, agora sob a luz de Winckelmann, busca uma unidade alemã também na cultura. Trata-se, pois, de um sentimento que toma conta de toda a Alemanha e que aflora em artistas e pensadores o desejo de encontrar o melhor caminho para a formulação das bases para a estética. É

²⁷ Estas divergências poderiam ser melhor compreendidas se se aprofundasse, aqui, a distinção que Winckelmann faz a respeito da imitação, que, a partir do que fora visto, pode dar ensejo a um afastamento da pura imitação com relação ao que acabou de ser apresentado acerca de Goethe, para quem a *simples imitação* parece ser uma etapa importante para o desenvolvimento da arte. Esta distinção é aprofundada na obra “Helenismo E Classicismo Na Estética Alemã” de Pedro Sussekind, embora para o desfecho deste trabalho não seja, ainda, fundamental.

este terreno que permitirá a formulação do pensamento trágico e que culminará na filosofia de Nietzsche.

Sabe-se que Goethe influencia de maneira definitiva o pensamento de Schiller, como vemos num trecho de uma carta dirigida por este à Goethe em agosto do ano de 1794, logo que os dois pensadores começam a se aproximar:

Se fosse grego, ou mesmo italiano, e desde o berço fosse cercado de uma natureza privilegiada e uma arte idealizadora, o seu caminho seria infinitamente menor, talvez até supérfluo. Já na primeira observação das coisas o senhor teria apreendido a forma do que é essencial, e com as suas primeiras experiências o grande estilo se teria desenvolvido no senhor. Mas, como nasceu alemão, como seu espírito grego foi lançado na criação nórdica, só lhe restou uma alternativa: ou tornar-se um artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo de que a realidade a privou e assim engendrar uma Grécia, por assim dizer a partir do interior e por uma via racional (GOETHE e SHILLER, *Der Briefwechsel Zwischen Goethe und Schiller*. p.34).

Como havíamos anunciado, há uma grande discussão acerca de quem teria, de fato, iniciado a reflexão trágica, se Schiller ou se Schelling. Embora Szondi defenda a tese de que o pensamento trágico só nasce, verdadeiramente, na modernidade, com Schelling, Machado insiste na presença de traços que permitiriam considerar Schiller o primeiro destes pensadores. É importante que se sublinhe, antes de mais nada, o fato de, até aqui, não ter aparecido, nem mesmo na Alemanha, um pensamento trágico conforme pensam os modernos. Mesmo que Winckelmann, Lessing e Goethe formulem as bases que sustentarão este pensamento – sobretudo pela retomada da Grécia como modelo fundamental, eles ainda não formularam, propriamente, uma filosofia do trágico. Sendo assim, é apenas no final do século XVIII que aparecerá, de fato, a ruptura fundamental entre tragédia – entendida aqui como uma análise poetológica da tragédia – e o pensamento trágico.

2.6.3 – Schiller e Goethe.

É muito raro encontrar referências de Schiller que não o estejam associando a Goethe. Mesmo porque, as mais de setecentas cartas trocadas pelos dois pensadores passaram a ser referência no Classicismo que se desenhava na Alemanha. A razão destas referências parece óbvia, sobretudo por causa dos ideais que orientavam estes pensadores. Participantes da *Sturm und Drang* e do *Classicismo de Weimar*, os dois não tiveram, como pode parecer, apenas traços comuns. Pelo contrário, não raramente rivalizaram em suas maneiras de pensar, trazendo à tona diferenças consideráveis com relação às suas concepções estéticas. Enquanto o realismo de Goethe, por exemplo, o levava a admitir como ponto de partida a observação de objetos naturais, o idealismo de Schiller, que se baseava, sobretudo, no pensamento de Kant, trazia diferenças marcantes com relação ao seu colega de correspondências.²⁸

Os dois divergiam, sobretudo, na concepção que tinham com relação aos antigos e aos modernos. Ou seja, suas maneiras de conceber a imitação dos gregos no contexto do projeto moderno passa a ser fundamental para o projeto classicista. Apesar de considerar Goethe um gênio – palavra tomada pela influencia kantiana, Schiller pensa os termos *grego e alemão* com uma especificidade diferente daquela trazida por Goethe. Trata-se de um caráter histórico e nacional que acaba por enquadrar a produção artística segundo suas condições de nascimento. Desse modo, uma tensão entre a imitação dos gregos, tomada como fundamental, e o caráter temporal que determina a condição de criação de uma obra de arte se viam muito presentes no pensamento de Schiller. Talvez por isso, este pensador se aproxime tanto de Winckelmann no sentido de desejar imitar para se tornar imitado. Em face disso, o resultado que se busca não é tão somente a imitação pela imitação, trata-se, isto sim, de um modelo que se pretende criar com vistas para outro modelo.

Num famoso poema intitulado *Os deuses da Grécia*, de março de 1788, Schiller lamenta o fato de os deuses gregos terem desaparecido, um dos temas que estará presente nas reflexões de Hölderlin e dos românticos, demonstrando este olhar voltado para a Grécia em face da necessidade de fortalecer o próprio olhar alemão: “Tristes e mudos vejo os campos todos; / Nenhuma divindade aos olhos surge; / Dessas imagens vivas e formosas / Só a sombra nos resta” (ASSIS, *Obras Completas*, p. 212).

²⁸ O próprio Nietzsche em fragmento de *O crepúsculo dos Ídolos* assinala a relação entre Goethe e Schiller. Para tanto ele faz uma análise da partícula aditiva “e” como que representando uma hierarquia entre os dois. A esse respeito Thomas Mann escreve uma célebre passagem na qual contesta a visão nietzschiana em seu texto *Goethe e Tolstói*. MANN, Thomas. *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller*. Frankfurt, Fischer, 1982, p. 68. MANN, Thomas. *Ensaaios*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 61.

Entretanto, neste mesmo poema indica a possibilidade de se retomar este momento por meio do próprio Goethe que se apropriava, segundo sua visão, do mundo divino dos antigos.

Além disso, as cartas escritas entre eles revelam outro ponto fundamental para a análise que agora se apresenta: a presença de Aristóteles. Este elemento coloca o pensamento tanto de Goethe como de Schiller a par das construções teóricas que vinham sendo feitas desde sempre no que concerne à tragédia. Trata-se, na realidade, de perceber parte do pensamento destes autores como vinculados, em grande medida, à tradição que se fazia sentir na Europa, mesmo que, por vezes, existisse uma tentativa de ruptura com esta tradição.

Não por acaso, então, as cartas entre Goethe e Schiller revelam a aproximação cada vez maior entre Goethe e Aristóteles. Em abril de 1796 em carta direcionada a Schiller, este pensador revela que se reaproximara do autor antigo e que retomaria as leituras feitas por ele por meio de sua *Poética* para esclarecer algumas passagens que não estavam, ainda, muito claras. Prova disso é o *Comentário à Poética de Aristóteles* escrito por Goethe em 1827. Ali, além de tentar uma nova interpretação para a *catarse* realiza-se uma análise da tragédia segundo o pensamento aristotélico.

Em todas as cartas escritas entre os dois pensadores, é importante que se diga, não há sinais que possibilitem pensar a ruptura com a tradição poetológica para, enfim, adentrar-se no pensamento trágico. Quando ele e Goethe iniciam a troca de cartas que ficou famosa no Classicismo, em 1794, Schiller já havia admitido que a busca por *princípios* o atormentara durante muito tempo e que somente na poesia encontrava revitalizada suas forças. Neste momento, o autor já havia fechado seu “ateliê filosófico” para se dedicar tão-somente à poesia e ao teatro. Se se quer encontrar, portanto, algum traço do trágico no pensamento de Schiller deve-se fazê-lo antes desta troca de cartas.

Para tanto, é fundamental que se admita a existência, já em Schiller, como pretende Machado, de um pensamento que possibilite o nascimento do trágico – fato com o qual Szondi, a princípio, não concorda. Primeiramente, para sustentar a tese de Machado, é importante que se indique que Schiller só tem efetivamente contato com o pensamento de Aristóteles depois de se dedicar a temas como o belo, o trágico e o sublime – temas que se tornam centrais nesta abordagem. É evidente que Aristóteles se fazia sentir de maneira indireta em vários pensadores do período de Schiller, inclusive

nele mesmo, entretanto, é só em 1797 que a *Poética* cairá sobre suas mãos, como revelam algumas de suas correspondências com Goethe.

Desse modo, antes de se debruçar sobre a *Poética*, Schiller já havia desenvolvido uma teoria própria acerca da tragédia. Sendo assim, ela era, na concepção que Schiller tinha até então, a apresentação sensível do suprassensível. Roberto Machado entende este suprassensível não simplesmente como uma totalidade absoluta ou uma entidade metafísica, mas como a subjetividade humana. Esta concepção defendida por Machado parece estar em consonância com o fato de Schiller ter sido bastante influenciado por Kant. É como se esta subjetividade humana fosse, na verdade, construída a partir de um fundamento moral e de uma lei, fato que o colocaria em conformidade com a posição defendida em *Crítica da Razão Prática*.

Em sua obra *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Schiller apresenta uma ideia de tragédia que o aproxima definitivamente do pensamento kantiano. Desse modo, ao defender que existe uma lei moral que funcionaria como fundamento de uma natureza suprassensível este autor resgata noções que foram formuladas em face da lei moral expressa pelo próprio Kant e a tragédia teria, juntamente com a arte tomada de forma geral, então, uma finalidade importante para Schiller: “[...] o fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, tornando sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza num estado de afeto” (SCHILLER, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, p.165).

É, então, ao apresentar este suprassensível, que a tragédia se realiza para Schiller. Entretanto, ela só realiza este intento ao demonstrar o sofrimento das personagens que, de alguma maneira, os supera. Sendo assim, quando o homem se torna capaz de suportar o sofrimento torna-se, também, capaz de perceber a liberdade, o suprassensível.

CAPÍTULO III

O TRÁGICO E A VIDA: Da negação ao máximo dizer sim à vida

A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.

(Friedrich Nietzsche)

3.1 - Schelling e uma ontologia da tragédia.

Também Schelling tem em Kant uma grande referência. Este fato acaba por aproximá-lo, em alguma medida, de Schiller. Entretanto, a forma como ele vai resolver os problemas advindos do kantismo será suficiente para que muitos percebam nele o verdadeiro início para o pensamento trágico. A grande novidade introduzida por Schelling na tentativa de ultrapassar o pensamento kantiano foi a de defender o fato de a intuição intelectual ser, também, humana. Se para Kant isso era um contrassenso, para

Schelling tal intuição passa a ser um *órganon* especulativo para se filosofar. É por meio dela que o absoluto se determina a si mesmo em sua incondicionalidade. Nela o eu se identifica consigo mesmo permitindo que se tenha acesso ao que ele é. Machado enxerga, aqui, uma incidência do pensamento spinozista sobre o pensamento de Schelling. Isso porque há, claramente, uma identificação deste absoluto com o *eu* em termos da substância spinozista.²⁹

Importa, pois, que pela primeira vez há uma ampliação daquilo que Kant havia determinado como limite. Ao pensar a intuição estética como possibilitadora de uma intuição intelectual Schelling apresenta a tese de que na própria inteligência humana poderia aparecer, por meio da intuição, um eu consciente e inconsciente ao mesmo tempo, ou seja, é como se a inteligência se tornasse capaz de sair de si mesma “e resolver o problema mais elevado da filosofia transcendental: a explicação do acordo do subjetivo e do objetivo” (MACHADO, op.cit., p.90).

Na arte, portanto, o absoluto se revelaria justamente porque ela é esta atividade que concentra em si, ao mesmo tempo, a objetividade e a subjetividade, a intelecção e a intuição, a consciência e a inconsciência. É ela a única atividade ao mesmo tempo livre e necessária. Em Schelling a intuição intelectual passa a ser criadora e não apenas, como em Kant, uma intuição capaz apenas de apreender a realidade. Há nele, dessa maneira, uma conciliação das contradições, ou pelo menos uma tentativa de superar o kantismo no que se refere a elas. No fim, a produção estética, por mais que provenha da tensão de sentimentos contraditórios que emanam do consciente e do inconsciente, acaba por criar uma harmonia infinita, na concepção de Schelling³⁰.

A aparente contradição desta ideia é suprimida por Schelling. Se por um lado a produção estética procede do sentimento de uma contradição infinita, por outro, a conclusão da obra de arte é uma satisfação infinita. Na obra de arte estas duas atividades se encontram e se unem: o infinito é apresentado, então, por meio de tal obra, de modo finito. A beleza, nesse contexto, é a solução do antagonismo e isso permitirá à Schelling pensar a separação e ao mesmo tempo a unidade existente entre belo e sublime.

²⁹ A esse respeito Machado propõe que Schelling tenta uma conciliação entre Kant e Espinosa. Nesta tentativa ele acabaria por interpor os conceitos de eu e substância, ou seja, como princípio incondicionado, absoluto, anterior à dualidade presente na relação existente entre sujeitos e objetos. Conf. página 86 de *O Nascimento do Trágico*.

³⁰ Conf. SCHELLING, F. *Le système de l'idealisme transcendental*, Louvain, Peeters, 1978.

Entretanto, cabe aqui uma pergunta fundamental: Porque Schelling é considerado o grande marco na reflexão sobre o trágico? Afinal, qual é a concepção de trágico e da tragédia presentes em seu pensamento? Ainda que se perceba o ponto de partida desta reflexão em Kant, e, muitas vezes em contraposição a Kant, isto não é suficiente para engendrar a mudança conceitual que possibilita à história encontrar em Schelling o primeiro representante do pensamento trágico. Se em Schiller já havia, pois, uma interpretação moral da tragédia, em Schelling há uma leitura metafísica que caracteriza a tragédia. Na décima de suas *Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo*, de 1795, ele trata o que chamou *suprema manifestação da arte*, como um conflito entre destino e liberdade. Esta tensão seria a marca principal da ontologia presente na reflexão trágica em Schelling.

É a primeira vez que uma obra trágica, *Édipo Rei* – de Sófocles, recebe uma interpretação filosófica que rompe radicalmente com a tradição aristotélica. Além disso, e mais importante, esta interpretação traz, finalmente, características trágicas que permitem uma visão de homem e de mundo, uma sabedoria. Aliás, aqui se encontra um dos argumentos contrários à participação de Schiller dentre os pensadores trágicos: o fato de ele ainda recorrer, em grande medida, à Aristóteles, fazendo ainda uma reflexão muito mais voltada aos elementos que se referem à produção da obra. A noção de trágico, conforme elaborada por Schelling, via a tragédia grega como palco onde se apresentava a contradição entre a liberdade humana e o destino. Ou seja, a subjetividade contra a potência do mundo objetivo e, por isso, traz uma nova dimensão para a reflexão estética.

Não se trata, como em Schiller, de uma aceitação cega do destino e da necessidade. O que se coloca é uma luta entre duas forças que acaba por levar o herói à morte. Contudo, ele não se entrega sem antes combater e aceitar voluntariamente o castigo por uma falta grave e inevitável. Deste modo, os gregos conseguem provar a existência da liberdade mesmo pela perda da liberdade. Há, entretanto, um ponto que liga Schiller e Schelling: para ambos este conflito trágico se daria na arte e não na vida real. É na cena trágica que o combate entre esta liberdade humana e o destino imutável é travado. Neste cenário trágico, no qual o herói padece as dores e as vicissitudes próprias da luta entre destino e liberdade, esta acaba por ser a grande vencedora. A cena trágica honra a liberdade que não se entrega, aliás, pelo contrário, antes se afirma na necessidade.

Para Schelling (1973) prova isto o próprio *Édipo*: um mortal destinado a ser criminoso, mas que luta contra a fatalidade com todas as suas forças e, ainda assim, é punido por um crime que o destino projetou. Evidentemente, ao retomar esta tensão entre destino e liberdade, muito provavelmente Schelling esteja retomando, ao mesmo tempo, a discussão kantiana acerca da própria liberdade. Seria mesmo possível ao homem atingir a liberdade? Se por um lado, para Kant, a liberdade transcendental é tratada como limite do possível, Schelling, por sua vez, vai reajustar os termos desta discussão em termos de uma filosofia da arte. A tragédia grega, analisada a partir do *Édipo*, parece ser para ele uma saída encontrada pelos próprios gregos. A representação do conflito trágico, deste modo, significaria a possibilidade de uma resolução, ou uma conciliação, entre liberdade e necessidade. Nesta dialética, que pela primeira vez traz à tragédia características ontológicas, a solução de uma tensão fundamental se faz.

Em *Cartas Filosóficas* assim determina Schelling:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade e, contudo, terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* desta contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito entre a liberdade humana e a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota (SCHELLING, *Cartas Filosóficas*, p.208).

Perceba-se, aqui, uma das diferenças mais marcantes na análise promovida por Schelling: não se trata de uma análise da técnica utilizada ou, de uma análise poetológica. Antes, Schelling se preocupa em encontrar a base do conflito trágico, seus fundamentos. Evidentemente, trata-se, na visão do autor, de um fundamento ontológico que se depreende da luta entre necessidade e liberdade. No âmago desta questão se encontra a base para, pela primeira vez, uma análise que permite um modo de ser no mundo, ou seja, que permite a afloramento do trágico. Por isso, a contradição encontrada por Schelling estava na tensão entre *potência do mundo objetivo*, que podemos considerar destino, e *liberdade humana*. Um elemento importante, que faz perceber a forma como a liberdade é tratada, é a luta. O herói não se entrega a não ser lutando. Apesar da força do destino, ele exerce sua liberdade de lutar, ainda que

percebendo a necessidade de ser punido com a derrota. Por isso Schelling continua sua análise:

A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que pelo crime cometido pelo *destino*. Enquanto ainda *é livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda da liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre (ibidem, p.208).³¹

Veja que se trata de um “grande pensamento” suportar a punição inevitável e, ao mesmo tempo, pela perda da liberdade provar a existência da própria liberdade. Aqui há um elemento fundamental: a presença da necessidade não exclui, por sua força, a liberdade. Aliás, muito pelo contrário, esta força acaba por afirmá-la. Encontra-se nesta passagem, segundo Peter Szondi (2004)³², uma análise dialética da tragédia. Há, então, uma conciliação entre subjetivo e objetivo, entre liberdade e necessidade. A relevância disso está justamente no fato de se fazer, em Schelling, mais do que uma análise poética da tragédia. Faz-se, a partir dele, uma reflexão ontológica e, por isso, independente da tradição aristotélica.

Embora partindo de um exemplo concreto de tragédia: *O Édipo Rei*, Schelling ultrapassa a tradição ao propor uma problemática que não se prende aos modos de composição e vai, ao contrário disso, em direção a uma ontologia, ou seja, em direção a uma temática filosófica. O enredo trágico passa a ser mais importante do que a

³¹ Esta célebre passagem das *Cartas Filosóficas* de Schelling (Carta 10) foi utilizada várias vezes por diversos autores. Peter Szondi em seu *Ensaio Sobre o Trágico*; Taminiaux em *Le théâtre des philosophes* e em *La nostalgie de la Grèce à l'aube d'idealism Allemand*; além de Roberto Machado em seu *O Nascimento do Trágico*, só para citar alguns. Provavelmente a repetição desta passagem por tantos pensadores revele a importância dela dentro da perspectiva trágica da modernidade, que se tenta traçar a partir de Schelling.

³² Como se vê na reflexão que Szondi faz em *Ensaio Sobre o Trágico*, em vários momentos, como na página 31 e na página 141-142, existiria presença da dialética na obra de Schelling e, sobretudo, demonstra-se a crítica de Hegel sem, contudo, deixar de se sublinhar o fato de esta ser uma interpretação metafísica – a primeira, segundo ele, sobre o trágico.

composição da tragédia – enredo que envolve a tensa relação entre necessidade e liberdade. Machado enxerga nisso um diagrama que permite uma compreensão melhor da relação dialética estabelecida em Schelling muito própria do idealismo absoluto: “A conversão do negativo em positivo graças a reduplicação do negativo. O negativo (a privação da liberdade) converte-se em positivo (a realização da liberdade) graças à reduplicação do negativo (a provocação do castigo, a vontade de perder a liberdade)” (MACHADO, op. cit. , p.100).

Entretanto, é com a noção de sublime que Schelling, a exemplo do que já havia feito Schiller, vai, de fato, adentrar no pensamento trágico. Aliás, na relação entre sublime e este conflito que já assinalamos. Mais uma vez é na esteira de Kant que Schiller e Schelling caminham. Tanto assim, que em sua *Filosofia da Arte* Schelling propõe esta reflexão retomando Schiller: “ali onde se nos oferece um objeto sensível que é muito elevado para nossa capacidade como seres vivos se opõe um poder da natureza diante do qual ela se reduz a nada” (SCHELLING, *Filosofia da Arte*, p.121). Há aqui uma admissão por parte deste autor, tanto quanto fizera Schiller, de uma inadequação da imaginação com relação à natureza.

3.1.1 – O sublime e as intuições.

O sublime para Schelling vai ser pensado, então, em face da incapacidade da intuição sensível de dar conta da natureza, da grandeza do objeto sensível. A noção sensível de infinito se torna, deste modo, simbólica com relação ao infinito tal qual ele é. Assim apresenta Schelling: “[...] a intuição do sublime aparece então quando se descobre que a intuição sensível é incomensurável com a grandeza do objeto sensível, e surge o verdadeiro infinito, do qual aquele infinito meramente sensível se torna símbolo” (ibidem, p.121). Sendo assim, o sublime seria a submissão do finito e este simularia a infinitude. Kant e Schiller tratavam o sublime como sentimento. Contudo, Schelling vai pensá-lo como intuição. Para tanto ele diferencia dois tipos de intuição: as sensíveis e as estéticas, ou superiores.

As primeiras, sensíveis, não dariam conta da grandeza absoluta. A faculdade sensível, por mais que almeje o absoluto, é incapaz de apreendê-lo. Por isso, é

necessário pensar uma intuição que dê conta desta tarefa. A intuição estética, que como já vimos em Schiller, e agora retomada por Schelling, é este tipo de intuição que ultrapassa a intuição sensível e apresenta o absoluto. Desse modo, para este filósofo, há uma elevação da intuição sensível à contemplação do absoluto por meio da intuição estética. A este respeito Machado sentencia: “O relativamente grande é símbolo do absolutamente grande, o finito, símbolo do infinito, o infinito sensível símbolo do infinito absoluto. No sublime não há intuição direta do absoluto, pois este se dá através do símbolo sensível” (MACHADO, op. cit., p.102).

Cabe, pois, aqui, retomar a noção de liberdade tal qual formulada por Schelling para então aprofundarmos sua noção de trágico. Sabe-se que mais uma vez é Kant quem vai servir de mediador para o estabelecimento desta noção de liberdade. Em sua *Dialética Transcendental*³³, Kant investiga o conceito de *antinomia da razão pura* a fim de compreender o que ficara conhecido como “princípios transcendentais” de uma cosmologia racional. Estes princípios não poderiam, segundo Kant, se conciliar com os fenômenos. Haveria, pois, de acordo com este pensamento, uma contradição fundamental, uma antinomia. Schelling tenta justamente solucionar o problema desta antinomia por meio da tragédia.

Para tanto, cria a noção de um *princípio incondicionado* que fundamente o próprio saber. Daí a conciliação entre parte e todo, uma unidade absoluta, a fim de que não haja mais separação entre sujeito e objeto. O *eu absoluto* pensado por Schelling é, na realidade, a tentativa de se pensar, de alguma maneira, essa unidade absoluta. Por não haver nenhum objeto capaz de lhe fazer oposição, a noção de *eu absoluto* expressaria, para Schelling, a própria liberdade. Na *Crítica da Razão Pura* o próprio Kant já havia pensado o incondicionado como uma das exigências da razão:

A razão exige-o em virtude do seguinte princípio: se é dado o condicionado, é igualmente dada toda a soma das condições e, por conseguinte, também o absolutamente incondicionado, mediante o qual unicamente era possível aquele condicionado (KANT, *Crítica da Razão Pura*, p. 381).

³³ Parte integrante da *Crítica da razão pura*, especificamente da segunda divisão da “Lógica transcendental”.

Entretanto, há, como se percebe neste trecho, uma diferença fundamental entre estes dois pensadores. Enquanto para Kant o incondicionado é gerado a partir do que é dado pela experiência, ou seja, o incondicionado é pensado a partir do condicionado, para Schelling, por outro lado, o saber, que é incondicionado, não se fundamentaria em algo condicionado. Pelo contrário, o saber se fundamentaria numa liberdade absoluta. A intuição intelectual ou estética seria fruto justamente desta liberdade. É da oposição, pois, entre liberdade e necessidade, como vimos, que aparece o que é essencial à tragédia.

Perceba-se que Kant permite tanto a Schiller quanto a Schelling a busca por uma intuição que vá além da sensível. Segundo Nicolai Hartmann, Schelling concebe a intuição intelectual como “uma visão translúcida estética do organismo espiritual em seus princípios”, uma vez que “a natureza engendra um mundo real de objetos, já a arte um mundo ideal” (HARTMANN, *La filosofia del idealismo aleman.* p. 191). Isto significa dizer que esta intuição é viabilizada, na realidade, por meio de uma intuição estética. A arte passa a ter um papel de central importância, a ponto de uma intuição intelectual somente ser possível por meio dela, como Schelling expõe em *O Sistema do Idealismo Transcendental*.

A obra de arte, portanto, permitiria, segundo este pensamento, o acesso à *identidade absoluta*. A criação artística corresponderia, desse modo, ao incondicionado, ao absoluto, ao “espírito criador inconsciente da natureza”, retirando-se daí que “o cosmo não é só um organismo vivente, é também uma obra de arte efetuada de modo unitário, a poesia original, inconsciente do espírito” (HARTMANN, *ibidem*, p.190). Em *Filosofia da Arte* Schelling amplia o que já havia discutido em suas *Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo*, sobretudo no que concerne à noção de tragédia.

Embora ainda trate de alguns temas relativos à produção da obra de arte, como as regras de tempo, ação e lugar – conhecidas até então como regras de unidade, ele amplia sua análise defendendo que nada na tragédia pode ser concebido ao acaso. Até mesmo a liberdade, produzida ali, é determinada pelo destino – uma vez que liberdade absoluta e necessidade absoluta se identificam (SCHELLING, *op. cit.* p.320). Isso porque o efeito da catarse produzida pela tragédia seria a reconciliação de dois opostos. Nisso ele retoma Aristóteles: “o fundamento da reconciliação e da harmonia nelas contido é o de que nos deixam não dilacerados, mas curados, e, como diz Aristóteles, purificados” (SCHELLING, *op. cit.* p.319). Apesar de recorrer ao pensador antigo,

Schelling o faz de maneira muito diversa dos seus antecessores. Na realidade, para ele, a reconciliação presente na tragédia só é possível por meio de uma reconciliação dialética de princípios em oposição. Trata-se, pois, de uma ontologia.

Lacoue-Labarthe, segundo a interpretação de Machado, enxerga nesta abordagem de Schelling nada mais do que um eco da análise promovida por Aristóteles. Para ele, o trágico moderno seria uma continuação de tal análise. Entretanto, Coursine se posiciona de maneira diametralmente oposta. Segundo seu pensamento, os principais conceitos de Aristóteles já não tem, na análise promovida por Schelling, nenhum papel relevante. Na realidade, o que ele teria feito seria uma interpretação metafísica da catarse aristotélica. Taminiaux, a esse respeito, sublinha a distância entre Schelling e Aristóteles, sobretudo ressaltando o fato de deslocar a tragédia da reflexão referente à *práxis* plural dos homens para o conflito entre o herói e o destino. Nesta relação o herói afirmaria a liberdade, assumindo o crime, na necessidade.³⁴

Assim, Schelling define que

o essencial da tragédia é, portanto, um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, conflito que não se encerra com uma ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença, ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas (SCHELLING, op. cit. p.316).

Diferente de Aristóteles, para quem o erro (*harmatia*) era fundamental, em Schelling o herói é culpado por um crime infligido pelo destino, pela fatalidade, e do qual, justamente por isso, não tem culpa. A culpa é tratada, então, como pura necessidade e, assim sendo, é importante que ela “não seja acarretada tanto pelo erro, como diz Aristóteles, quanto por vontade do destino e uma fatalidade inevitável ou por uma vingança dos deuses” (SCHELLING, op. cit. p.317). Nasce, desse modo, uma das definições mais emblemáticas da interpretação proposta por Schelling: *a inocência culpada do herói*. Ou seja, o herói trágico, embora culpado pela necessidade, não tem culpa. É o destino quem engendra a culpa trazendo à tona o conflito entre ela e a liberdade. Na realidade, entre a necessidade da culpa e a liberdade do herói. Entretanto, cabe a pergunta: como o herói é livre em face da necessidade?

³⁴ Conf. TAMINIAUX, Jacques. *Le Théâtre des Philosophes*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995

3.1.2 – Necessidade e Liberdade

Trata-se, em Schelling de uma liberdade moral, fato absolutamente coerente com a sua noção de trágico. Para tanto, importa compreender que a tragédia tem como característica mais marcante, nesta abordagem, não o antagonismo, mas o equilíbrio entre necessidade e liberdade, análise que pode remeter, guardadas as distinções, à conciliação que, como veremos, Nietzsche pretende entre apolíneo e dionisíaco. Em Schelling, a relação entre estas duas forças se resolve na maneira como procede o herói trágico. Perceba-se que assim o herói reforça, por meio de seu proceder, a liberdade em face da necessidade. Se é assim, há neste pensamento uma moral que inspira a ação praticada pelo herói diante do destino. A grandeza desta ação é que serve como baliza para se pensar a liberdade. É por isso que Schelling ressalta a forma como o herói pensa e age diante da força implacável do destino:

O poder não subjugável do destino, que parecia absolutamente grande, parece ainda apenas relativamente grande, pois é sobrepujado pela vontade e se torna símbolo do absolutamente grande, isto é, da maneira sublime de pensar e agir (SCHELLING, op. cit., p. 319).

Esta maneira sublime de pensar e agir se manifesta justamente, na tragédia, em face da aceitação voluntária do herói – inocente por um lado, culpado por outro, da punição que lhe cabe quando colocado diante do destino. Esta ação e pensamento transfiguram a liberdade em suprema identidade com a necessidade. Tal identificação é marca fundamental da conciliação proposta por Schelling. Desse modo, a necessidade continua prevalecendo sem, contudo, deixar a liberdade sucumbir. Nas palavras de Machado, “a liberdade ganha sem que a necessidade seja vencida, essa condição é o herói trágico, personagem que representa a natureza humana” (MACHADO, op. cit. p.108).

Esta estrada aberta por Schelling vai encontrar muitos pensadores. Pensar a idealidade da arte como mais importante que a natureza, relação que já conhece seus primeiros esboços nos pensadores de Weimar, encontrará em Hegel, por exemplo, um dos grandes expoentes da história da filosofia – uma filosofia da arte. Mais uma vez a

arte vai ser pensada como metafísica, lugar onde finitude e infinitude se manifestam. Daí Hegel defender a ideia de que a imitação da natureza sempre criará formas menos belas do que a própria natureza, sendo, portanto, necessário ultrapassá-la pela idealidade – concepção que encontra solução na noção de *belo artístico*. Poderíamos, aqui, aprofundar esta discussão, mas cabe muito mais estabelecer contornos sobre a reflexão hegeliana do que aprofundá-la. Sabe-se, por meio da *Estética*, que Hegel percebia a tragédia grega como aquela que atingiu o mais alto grau de perfeição.

3.2 – Hegel e a continuidade do pensamento de Schelling

Há em Hegel evidenciada uma continuidade com relação à reflexão proposta por Schelling. Isto se verifica na identificação da tragédia grega com o divino – dando à interpretação hegeliana, assim como já fizera Schelling, um caráter ontológico ou metafísico. A tragédia, para ele, seria a manifestação do divino no mundo e, em consequência disso, na ação individual e no destino do herói. Ao agir no mundo o divino tocava todas estas esferas. Entretanto, é fundamental que se perceba que esta manifestação divina tem consequências éticas ou, mais precisamente, o divino se manifesta eticamente.³⁵

Hegel desenvolve uma filosofia da história na qual a dialética aparece como fundamento. Este movimento dialético transparece também em sua leitura acerca da ética. Na ação trágica, enquanto ação ética, não existe, ainda, diferença entre o querer e o realizar, a vontade e a ação. A culpa do herói, neste tipo de abordagem, independe do seu conhecimento ou mesmo de suas intenções. Na realidade, mais importante do que isso são as consequências da conduta num determinado ordenamento ético. Desse modo, a ética passa a funcionar como base para a ação individual. Há, entretanto, uma relação entre a substância divina, que pode ser tomada como substância ética, e o indivíduo – no caso da tragédia o herói. Ou seja, em Hegel aparece subjacente ao pensamento ético a relação universal-particular. O espírito absoluto precisa entrar na história e se concretizar e ele faz isso numa sucessão de divisões e fragmentações em

³⁵ Hegel usa o termo *Sittlichkeit*, eticidade, e não *Moralität*, moral. Isto porque, para ele não haveria uma moral na Grécia Antiga, justamente por entender moral como ação individual dizendo, pois, respeito à intenção do sujeito que age. A escolha por ética se fundamenta na ideia de que esta é uma construção social e refere-se, nesta medida, aos costumes e normas das instituições sociais. Conf. p.236 da parte IV de *Estética*.

ethos do indivíduo. Este movimento se dá para que o caminho de volta também, e na mesma medida, possa acontecer, realizando-se, assim, plenamente.

Sendo assim, na realidade, tudo o que se desenvolve está submetido à particularização. Em face disso, a universalidade evoluiria da simplicidade indeterminada, para Hegel, à individualização – que corresponde às formas éticas universais que tratam sobre os indivíduos, passando, dessa forma, da idealidade abstrata para a realidade concreta. Machado, em face disso conclui que “[...] pode-se dizer que os heróis trágicos são individualidades animadas por uma força única que as leva a se identificarem com um dos conteúdos substanciais, como o amor, a vida civil, a vida religiosa” (MACHADO, op. cit. p.130). Haveriam, pois, forças substanciais que engendrariam a contradição trágica: contradição que busca solução nesta dialética reconciliadora.

Perceba-se que, para Hegel, a contradição não pode se manter indefinidamente. Nessa medida, a contradição trágica leva à necessária solução do conflito por ela gerado. Daí ser mais importante, na análise hegeliana, o resultado do que a própria contradição. E o resultado é, invariavelmente, em se tratando da tragédia, a reconciliação. Ela elimina as unilateralidades da disputa na qual cada um reivindica sua parte, negando-se mutuamente, e reestabelece a harmonia entre as forças que dirigem cada ação individual. O verdadeiro resultado consiste justamente na reconciliação de tais potências que, por meio do conflito, aspiram a se negar.³⁶

Na *Estética*, portanto, o trágico é visto como este movimento dialético da eticidade, como bem sublinha Szondi. E neste movimento, vários tipos de reconciliação seriam possíveis a fim de dar ao resultado o máximo de sua força. É assim que Hegel vai separar a reconciliação em objetiva, não-objetiva e subjetiva. A primeira, diz respeito a um conflito que tem como razão a unilateralidade do *pathos*. Ele se apropria do indivíduo tornando-se única responsável por suas ações. Sendo assim, esta situação exige que o indivíduo seja suprimido, ou seja, o indivíduo, movido exclusivamente pelo *pathos*, deve desaparecer para que a reconciliação acabe com a unilateralidade. É assim que Hegel interpreta *Antígona*. Para ele, esta é a tragédia que apresenta a reconciliação de forma mais completa.

³⁶Conf. HEGEL, G.W.F. *Estética*, Lisboa, Guimarães, 1993: tradução publicada no Brasil pela Martins Fontes, 1996, p.255.

Nesta obra, Antígona vive sob o poder do Estado de Creonte e, por isso, lhe deve obediência. Por seu lado, Creonte deve respeitar os laços de sangue e não ordenar o que se opõe a essa piedade em relação à família. Como isso acaba por não acontecer, a Creonte é imposta a punição da morte do filho e da mulher, enquanto Antígona paga com a própria morte.

É em face disso que Hegel admite: “de tudo o que há de grandioso no mundo antigo – eu conheço praticamente tudo, e é preciso conhecer tudo, o que também é possível – parece-me, segundo este lado, que *Antígona* é a obra mais excelente, a mais satisfatória.” (HEGEL, *Estética*, p.257) Assim, Creonte representa a lei patriarcal de um Estado positivamente imposto enquanto, por outro lado, Antígona representa a lei matriarcal, que Hegel interpreta como sendo divina e fundada ainda nos laços de sangue. Ou seja, Antígona representa as relações de família e de amor fraterno. O conflito trágico se dá justamente como resultado do engajamento de cada uma das partes com relação à estrutura social e, portanto, ética, fundada em gêneros opostos.

Hegel, então trata de demonstrar esta relação de maneira muito elucidativa:

Em Antígona o amor familiar, o divino, o interior, pertencente ao sentimento, chamados também por isso de lei dos deuses subterrâneos (der unteren Götter), entram em colisão com o direito do Estado. Creonte não é um tirano. Ao contrário, defende algo que é igualmente um poder ético. Creonte não é injusto (hat nicht Unrecht); ele afirma que a lei do Estado ou a autoridade do governo tem que ser outorgada, e que o castigo é conseqüência da violação. Cada um destes dois lados efetiva apenas um dos dois [poderes éticos]; tem apenas um [deles] como conteúdo. Nisto consiste a unilateralidade, e o sentido da eterna justiça está no fato de que ambos são injustos (beide Unrecht haben), porque são unilaterais, mas com isto também são ambos justos (HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, p.557).

Como em *Antígona* o conflito entre as personagens apresenta legitimidade para ambos, o que deve ser destruído é apenas o caráter de exclusividade. Desse modo, ao término da luta, reapareceria a harmonia interna. É como se a morte do herói fizesse com que uma unificação da vontade acontecesse. Suprime-se, desse modo, o *pathos* unilateral e suas particularidades em função de um princípio absoluto da substância ética.

Também na *Estética*, Hegel trata de demonstrar o outro tipo de reconciliação, que não se dá nos termos de uma reconciliação objetiva e, por isso, nem sempre exige a supressão das personagens. É assim que ele interpreta a *Oréstia*, ou, mais precisamente, *as Eumênides*. Esta peça, diferente de muitas peças trágicas, não termina com a morte do herói, Orestes. Ao interferir na trama, Atena poupa a vida dele advogando em seu favor. Para tanto, altares são elevados às Eumênides e à Apolo - às primeiras que castigam as faltas cometidas contra a família, deusas vingadoras da morte de Clitemnestra; ao segundo, pela incumbência dada a Orestes de matar o pai. Atena aparece como a deusa reconciliadora, deusa a quem Orestes pedira proteção.

Contudo, é ao tratar do terceiro tipo de reconciliação, a subjetiva, que veremos a reconciliação interior. Para tanto, Hegel analisa *Édipo em Colono*. Nesta peça, depois de tomar consciência de que se casara com sua mãe após ter matado seu pai, Édipo abandona o trono e foge para Tebas. Errante e solitário, o herói é transfigurado pela morte, reconcilia-se, assim, com a própria individualidade. Essa transfiguração coloca em ordem as forças que estavam em luta. Perceba-se que, mais uma vez, o herói não é aniquilado, mas adapta-se à harmonia. Fazendo esta análise, Hegel dá-se por satisfeito com relação à tragédia. Devemos sublinhar, entretanto, que assim como Schelling, Hegel já não recorre à análise encabeçada por Aristóteles. Muito mais importante é o caráter ético e ontológico das tragédias analisadas e o tipo de homem aos quais elas se referem.

O trágico, finalmente, ganha espaço nas reflexões filosóficas. Em face dele, pensa-se um tipo de homem, uma sabedoria, um modo de ser no mundo. Schelling e Hegel, por mais dispares que sejam no tocante às suas filosofias, têm, entre si, pontos de convergência muito importantes para a análise do trágico. O maior deles, talvez, seja a noção ética que pressupõe a criação trágica. Além disso, também importa a ontologia que define esta noção. Assim sendo, abre-se, diante dos modernos, uma nova maneira de encarar as tragédias, mesmo as antigas.

3.3 – Hölderlin e o trágico

Outro autor que se destaca na construção do pensamento trágico na modernidade é Hölderlin. A exemplo do que acontecera desde Winckelmann, ele se interessara de

maneira marcante pelo modelo grego. Entretanto, diferente de seus predecessores, Hölderlin dá ênfase a elementos que até então não eram considerados importantes, como o lado sombrio e mortífero da tragédia e não apenas a harmonia e a luz que encantaram Goethe e Schiller. Haveria, para ele, um conflito entre estas forças: luz e trevas, harmonia e caos. Parece muito comum, pois, aos autores da modernidade a busca nestas dualidades por respostas que fundamentem o pensamento trágico: subjetivo, objetivo; absoluto, relativo; luz e trevas; apolíneo e dionisíaco.

Ao mesmo tempo em que Hölderlin traz esta nova dimensão que valoriza o lado sombrio do pensamento trágico, busca compreender a sua essência pelo antagonismo ou, mais precisamente, pela unificação do antagonismo e da contradição. Certamente, de todos os autores que precedem a reflexão de Nietzsche, Hölderlin é o que mais apresenta características que podem ser aproximadas das reflexões nietzschianas, sobretudo por causa do seu projeto de relacionar a arte com a vida ou, ainda, de ver no teatro trágico a afirmação imanente da vida.

Em relação à tragédia, a reflexão de Hölderlin é marcada por dois momentos importantes. Um diz respeito à produção de *A Morte de Empédocles*, obra inacabada na qual a personagem principal sofre por não ser um deus e, em face disso, por se sentir exposto à ação do tempo. Diante desta constatação e da impossibilidade de superar o tempo, tragicamente, joga-se num vulcão. Trata-se da tentativa de Hölderlin de realizar uma tragédia moderna. No enalço de Schiller e Schelling, este autor pensa a arte como possibilidade de uma intuição intelectual. Ou seja, a tragédia, para ele, também seria capaz de fazer a mediação entre o sensível e o espiritual. Ela seria capaz de expor a unidade do todo, a totalidade originária e, por isso, seria uma metáfora do absoluto. É este pensamento que perpassa a primeira obra do autor colocando-o em diálogo com outros pensadores que se debruçavam sobre o trágico.

Neste primeiro momento da reflexão de Hölderlin a metáfora será muito marcante como mecanismo de produção da tragédia. Ao pensar a tragédia como intuição do absoluto, de uma unidade íntima que expõe um princípio a partir de antagonismos, Hölderlin se aproxima da reflexão que seus colegas Schelling e Hegel também faziam. A tragédia exprimiria uma colisão entre forças antagônicas: as que separam e as que unem; por um lado formal, por outro informe; limitada e ilimitada.

Ao modo do que fará Nietzsche, Hölderlin batiza essas forças com nomes gregos: Juno e Apolo – sobriedade e embriaguez. Perceba-se, pois, que Apolo, em

Hölderlin, ao contrário do que acontecerá em Nietzsche, está ligado à embriaguez. Ele é pensado como aquele que provoca fogo no céu, ao qual contrapõe a sobriedade de Juno. Ainda que utilizando terminologias diferentes, um ponto de convergência atinge os dois pensadores: a necessidade de harmonizar os dois deuses. Se para Nietzsche, Apolo e Dioniso precisam de uma aliança a fim de que a Grécia não seja destruída, para Hölderlin, Juno e Apolo, na mesma medida, também precisam se aliar para que os gregos não sejam engolidos pelo *fogo do céu*.

Se Empédocles, o herói, morre não é, segundo este pensamento, para ressaltar o antagonismo, mas a conciliação. O equilíbrio é mais importante para Hölderlin, a exemplo do que aconteceu com outros pensadores, do que o próprio antagonismo. Ou seja, o desejo trágico de Empédocles nesta tragédia é orientado na direção do absoluto. Na realidade o que ele quer é se unir a Deus ou à Natureza ou, ainda, uma vida liberta das condições humanas. Neste caso, escapar do tempo: cansado de contar as horas, Empédocles joga-se no vulcão.

Entretanto, como Hölderlin, mesmo depois de três tentativas, não termina a obra, é necessário que outros elementos entrem em cena para desvendar seu entendimento a respeito de como a tragédia funcionaria. Ao voltar-se para a Grécia, uma reviravolta se dá em seu pensamento. Em *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona* Hölderlin vai, então, continuar sua reflexão, o que lançará contornos acerca do trágico. É neste momento que o autor pensa a essência do trágico como conciliação entre Deus e o Homem, ou seja, o desejo que o homem tem de se tornar Deus e até mesmo se acasalar com Deus numa separação ilimitada.

Kant havia imposto, por meio de seu pensamento, sobretudo no que concerne à intuição, uma limitação com a qual Schelling e Hegel já haviam se deparado. A crítica destes dois autores ao idealismo absoluto com foco nesta transgressão dos limites da condição humana ressoam no pensamento de Hölderlin. A tragédia teria como função a purificação deste desejo sem medida de unificação com o divino, apresentando, pois, uma separação entre homem e Deus. Desse modo, Hölderlin percebia na tragédia grega a presença de um afastamento categórico. É Deus quem se afasta do homem e, apesar disso, este continua a correr em direção ao divino querendo, com ele, uma união.

Em *Observações sobre Édipo* Hölderlin destaca que

A apresentação do trágico depende, principalmente, de que o formidável, como o deus e o homem se acasalam, e como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira, seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada (MACHADO apud HÖLDERLIN, op. cit, p.158).

Desse modo, a essência do trágico se encontraria neste formidável acasalamento entre homem e deus. Há, pois, em Hölderlin, uma importante distinção entre tragédia e trágico. Este último seria a experiência da *hybris*, da desmesura ou falta. Movido por um desejo furioso de se tornar igual ao deus o que acaba por acontecer é uma transgressão com relação ao limite que separa homens de deuses. Já a tragédia, teria como função principal proporcionar a purificação desta *hybris*, apresentando justamente a necessidade da separação. Ou seja, cabe a ela estabelecer o limite e lembrar o homem de sua finitude. Desse modo, a peça trágica conseguiria inspirar o pensamento trágico.

O próprio Hölderlin sentiu a tentação de tudo saber, que se reflete em sua obra *Empédocles*. Esta tentação era marca da própria filosofia moderna que pretendia o saber absoluto. Nisto também haveria uma desmesura. Desse modo, o resultado da tragédia deveria ser a purificação deste desejo. Perceba-se que, muito provavelmente, este termo possa ter referências em Aristóteles que, como vimos, acreditava que ao suscitar o temor e a compaixão, a tragédia purificaria dessas emoções. Há em Hölderlin, entretanto, um deslocamento na noção de purificação. Este posicionamento não apenas o colocará distante da noção aristotélica, mas também, e mais profundamente, de toda tradição trazida sob a insígnia de Aristóteles.

Para ele, a purificação proveniente da tragédia não se dava no expectador, como era comum nas análises até aqui apresentadas. Muito ao contrário, são as próprias personagens da peça que se purificam: o próprio enredo trágico. No fim de sua reflexão, passado o desejo de unificação presente em seu *Empédocles*, Hölderlin apresenta nas *Observações* a tese de que a tragédia purifica a unificação graças a uma separação ilimitada entre deus e o homem. Não se trata mais de uma purificação da separação, unindo-se, pois, ao divino, mas de perceber na própria separação algo que purifica da tendência de confundir deuses e mortais, como bem assinala Taminiaux em *Le Théâtre des Philosophes*³⁷. Trata-se do que Hölderlin chamará *afastamento categórico*.

³⁷ Conf. TAMINIAUX, p.295-6.

Este conceito é fundamental para se manter a distinção entre homem e deus, entre o divino e o humano. *Édipo* é um exemplo desta tragédia do afastamento. Ele é o herói que se mantém, por força, distante dos deuses e dos homens. Há, nele, uma dupla separação. O abandono tanto de deus quanto dos homens, esta dupla infidelidade, mantêm distintas as esferas. Desse modo, se por um lado a tragédia é esta força da desmesura e da falta que impulsiona violentamente ao encontro com os deuses, à vontade incomensurável de buscar se tornar um deles, por outro, coloca o limite que separa o humano e o divino.

Sendo assim, o homem se vê obrigado a voltar-se para a Terra. Não há mais consolo metafísico ou união com o absoluto que o possa salvar. O *afastamento categórico* faz com que o homem perca a alternativa teológica. *Édipo Rei* é, para Hölderlin, o grande exemplo deste afastamento. Abandonado pelo Deus que de Édipo se afastou, Édipo se vê obrigado a vagar na solidão e passa a aprender com o próprio abandono. Ele experimenta a morte em vida, uma morte lenta que acaba por representar o triunfo da arte em relação à natureza.

O trágico em Hölderlin, portanto, passa a ser metáfora que transpõe a barreira proposta por Kant. A Arte, tal qual fizera Schiller, passa a ter para Hölderlin um papel fundamental e mais importante do que o da própria ciência. Sendo assim, embora Hölderlin aceite a tese kantiana no que diz respeito à ciência, aliás, como já haviam feito Schiller e Schelling, no tocante à arte existe uma diferença marcante, já que ela teria um papel mais profundo, capaz de gerar a intuição intelectual. Em outras palavras, a tragédia seria capaz de fazer a ligação entre o sensível e o espiritual. Seria capaz de um conteúdo ontológico referente ao absoluto mediante a exposição da unidade do todo, da totalidade originária. Para Hölderlin, então, ela seria uma metáfora do absoluto.

Perceba-se, ainda, que ao aprofundar esta leitura em suas *Observações Hölderlin* assinala a essência do trágico como sendo este “casamento formidável” entre deus e o homem. Embora este desejo de ser um com os deuses seja incorporado de maneira radical pelos homens, não é pela unificação ilimitada que ele se realizará. Aliás, pelo contrário, é pela separação ilimitada que Hölderlin concebe a purificação própria da tragédia.

Poderíamos, aqui, nos lançar à leitura de Nietzsche e aproveitar a presença de Hölderlin para traçar as diferenças e semelhanças entre estes dois pensadores. Contudo, para enriquecer esta análise, cabe agora mergulhar em um dos autores que mais

marcaram o pensamento do jovem Nietzsche e com o qual o autor de *Assim Falou Zaratustra* travará um amplo diálogo em vários momentos de sua filosofia: Schopenhauer. Feito isso, será possível traçar um paralelo mais claro entre as posições assumidas por Nietzsche e aquelas construídas por este grupo de alemães que deram origem ao pensamento trágico e também com as que reforçaram a presença da tragédia. Desta maneira, se se admitir a força deste momento alemão, forçosamente se admitirá, também, a dívida de Nietzsche, sem dúvida o maior dos pensadores trágicos, a este movimento de ideias.

3.4 – Schopenhauer

Assumidamente admirado por Nietzsche, o pensamento de Schopenhauer apresenta muitas peculiaridades com relação à análise da tragédia e do trágico. Embora o pensamento nietzschiano, com o tempo, se distancie gradativamente e radicalmente daquele desenvolvido por Schopenhauer, não há como negar a presença marcante e fundamental das considerações feitas por ele no início da obra de Nietzsche. Ecos da filosofia desenvolvida em *O Mundo como Vontade e Representação* se farão ouvir em muitos outros momentos da filosofia, ainda que numa tentativa de superar sua forma de conceber o mundo e a vida.

Assim, antes mesmo de Nietzsche dirigir sua crítica ao idealismo alemão denunciando a prioridade da razão na metafísica ali desenvolvida, Schopenhauer, que se considerava o único herdeiro legítimo de Kant, já havia denunciado esta metafísica considerando as posições de Fichte, Schelling e Hegel um erro. Defendendo a subordinação da razão com relação à intuição, ou mais precisamente à vontade, ele rompe com o idealismo construído por estes autores que situavam, ao contrário, a essência do homem na consciência.

Por isso, para se compreender a teoria de Schopenhauer acerca da tragédia e do trágico é importante sublinhar os elementos fundamentais de sua teoria filosófica. Assinale-se, aqui, a insistência em se falar, ainda, em tragédia e trágico. O motivo disso é que, a exemplo do que fizeram os outros pensadores alemães que até aqui foram apresentados, também Schopenhauer parte de uma análise poetológica e, portanto, alinhada à tragédia e só muito depois desenvolve um pensamento trágico. Faz-se, então,

importante, adentrar na arquitetura dos pensamentos proposta por este autor para, dentro dela, destacar os elementos do pensamento trágico em sua filosofia.

3.4.1- o Mundo

Uma pergunta fundamental dirige os trabalhos de Schopenhauer: O que é o mundo? A resposta para esta pergunta é um dos pontos de partida para se iniciar o longo caminho percorrido para a construção de sua filosofia: o mundo é representação. Aparecem aqui dois dos principais elementos que servem de parâmetro para se compreender Schopenhauer. Por ser representação, então, o mundo é composto, necessariamente, de duas partes, a saber: o sujeito e o objeto. Ou, melhor dizendo, ele é um objeto que pressupõe um sujeito. Partindo desta noção, portanto, Schopenhauer aprofunda a noção kantiana de idealidade transcendental do fenômeno. Sendo assim, a representação é um dos aspectos mais importantes do mundo.

Mas a concepção schopenhaueriana de mundo se apresenta não apenas no nível do fenômeno. Na realidade, vontade e ideia são aspectos tão fundamentais quanto o fenômeno para se compreender esta concepção. Entender estes três elementos – fenômeno, vontade e ideia, então, é condição para que o pensamento de Schopenhauer comece a se desvendar. Assim, a forma mais geral da representação se manifesta no par sujeito-objeto. Do sujeito ele deduz as noções de tempo, espaço e causalidade, às quais chamará formas gerais do objeto, ou, ainda, princípios de razão. Estas noções seriam, segundo seu pensamento, noções *a priori*.

O princípio de razão é a forma universal de todo fenômeno. O ser humano em seu agir, como qualquer outro fenômeno, tem de estar submetido a ele [...]; o indivíduo, a pessoa, não é Vontade como coisa-em-si, mas como *fenômeno* da Vontade, e enquanto tal já é determinado e aparece na forma do fenômeno, o princípio de razão (SCHOPENHAUER, *O Mundo Como Vontade e Representação*, § 23, p. 172).

Acontece, porém, que a própria representação é secundária com relação à vontade – primordial, fundamental e primária. Se por um lado, pois, a representação é o objeto, a vontade é a coisa em si. Ou seja, ela é o elemento que não depende da

oposição sujeito-objeto. Por ser assim a vontade existe independente, também, do tempo e do espaço.

Ora, se a pluralidade das coisas depende das noções de tempo e espaço, a vontade acaba por excluir a pluralidade. Desta perspectiva, pela vontade, haveria uma unidade essencial em tudo o que existe, em todos os seres – dos inorgânicos aos orgânicos, chegando ao homem. Sendo assim, quanto mais vontade apresentasse o ser, mais individualizado seria. Existe, então, simultaneamente, uma unidade e uma luta na vontade. Isso só é possível porque esta tensão se dá no nível das vontades individuais que acontecem no fenômeno. Há, desse modo, uma pluralidade de vontades individuais, embora a vontade ela mesma seja única.

Estando fora do tempo e do espaço, portanto, a vontade é incondicionada e indeterminada. O que se pode determinar são as manifestações da vontade por força da necessidade, ou seja, da relação causa e efeito. Assim como em Kant, o mundo do fenômeno schopenhaueriano está submetido a esta necessidade. As ações individuais, assim, seriam determinadas pela vontade e não pela razão. A vontade, para ele, não é guiada pelo conhecimento. Aliás, há em Schopenhauer uma inversão: o conhecimento é manifestação da vontade e, por isso mesmo, não pode dirigi-la.

Para compreender isso, talvez seja interessante demarcar uma noção que faz parte da ética desenvolvida no corpo do pensamento schopenhaueriano: os motivos conscientes. Esta noção aparece no livro IV de *O Mundo como Vontade e Representação* de onde se depreende que os motivos não explicam o querer em sua essência. Na realidade, o que eles são capazes de fazer é nada mais do que apreender as manifestações deste querer em determinadas situações e momentos. O querer, ou vontade, assim, estaria fora do domínio das motivações. Desse modo, ainda que todo ato particular fosse dirigido por uma finalidade, a vontade não se prenderia a isto sendo, pois, um esforço sem fim. Enquanto o motivo caracteriza o ato individual que se determina no tempo e no espaço, a vontade age de maneira cega.

3.4.2 – A ideia

Cabe, agora, mergulhar esta análise num dos elementos mais importantes para, enfim, se chegar ao trágico de Schopenhauer: a ideia. Como se sabe, Platão é o autor, na história da filosofia, que mais sofreu referências por sua teoria das ideias. Pois é por meio justamente desta teoria que Schopenhauer parte sua análise da ideia. Se por um lado Kant não desvalorizava o fenômeno em face de uma realidade mais efetiva, por outro, Platão³⁸ não deixa de sublinhar o fato de o mundo sensível, e, portanto, fenomênico, ser uma realidade diminuída. Inspirado no pensamento platônico, Schopenhauer pensa as ideias como formas imutáveis dos corpos naturais ou, ainda, como propriedades originais dos objetos particulares. Entretanto, elas não se confundem com a vontade.

Acontece que, para ele, mesmo as ideias seriam representações. Entretanto, seriam representações que não se sujeitam à mudança e, por conseguinte, à pluralidade. Dessa maneira, as ideias refletiriam graus de perfeição mais ou menos altos na objetivação da vontade. Das coisas inanimadas ao homem, ela trataria da objetividade imediata e adequada a partir destes graus de perfeição. A soma, pois, das concepções de ideia, fenômeno e vontade caracterizariam a arcabouço teórico a partir do qual se depreende a noção de tragédia e de trágico.

No que concerne à representação, aliás, ainda falta uma consideração importante. Haveria, no pensamento de Schopenhauer, dois tipos de representação: a intuitiva e a abstrata. Compreender esta última é tarefa mais fácil. Elas seriam conceitos produzidos pela razão e, portanto, posteriores à vontade. Mas esta somente teria significação a partir de sua relação com a representação intuitiva. Em outras palavras, a representação abstrata, racional, dependeria da relação com a representação intuitiva – originária.

Desse modo, antes de aparecer abstratamente para a razão, cada elemento tem primeiro que ser conhecido pelo entendimento. Esta distinção entre entendimento e razão é central no pensamento de Schopenhauer. Perceba-se que o entendimento é anterior à própria razão justamente por ser capaz de uma representação intuitiva. Toda reflexão humana, em última análise, se assentaria em uma intuição – ou seja, em uma verdade não comprovada. Ao transformar sensações em intuição, o entendimento se

³⁸ No fim das contas, a análise promovida por Schopenhauer, embora situada entre Platão e Kant, se tornará original. Ela não se prenderá nem a um nem a outro destes grandes autores, embora tente dialogar as posições defendidas por eles.

colocaria anterior à razão. Ou mais precisamente, toda intuição, por ser intelectual, somente pode ser representativa.

No fundo, então, o conhecimento racional e, como vimos, abstrato, serve para a vida humana em termos práticos. A filosofia, para Schopenhauer, teria justamente o papel de reproduzir abstratamente o conhecimento intuitivo. Há, aqui, uma aproximação entre filosofia e arte – embora não se trate de uma identificação entre as duas. Isso porque, para ele, à arte caberia o conhecimento intuitivo das ideias e à filosofia a reprodução *in abstracto* do conhecimento intuitivo. A concepção estética schopenhaueriana, portanto, é uma representação intuitiva pura, distanciando-se, desse modo, do conhecimento produzido pela ciência – submetido ao princípio de razão e, sendo assim, abstrato.

Embora pudéssemos continuar esta reflexão esboçando o que Schopenhauer considera genial, ou obra do gênio, outra análise se apresenta como mais interessante para desvendarmos o par tragédia-trágico em seu pensamento: o prazer estético. Ele seria a cura, ou, mais precisamente, o anestésico, para uma realidade infeliz. O pessimismo schopenhaueriano, que será tão fortemente atacado após a ruptura que Nietzsche promove com relação ao seu pensamento, passa a ser, aqui, o fundamento para a compreensão do trágico.

O prazer estético provoca uma supressão momentânea do desejo e leva a uma ausência, ainda que efêmera, da dor. Aqui a relação com o querer se faz importante. Desse modo, sob o domínio do princípio de razão – ou seja, no mundo como representação – não há, para Schopenhauer, liberdade de ação por parte do ser humano. Sendo assim, ele é fatalisticamente determinado por seu apego às ilusórias aparências individuais que motivam os seus desejos egoístas sem, contudo, satisfazê-los plenamente. Tal insatisfação é dor e sofrimento que se fundamentam justamente no querer. Isso porque, segundo Schopenhauer, a base de todo querer

é necessidade, carência, logo, sofrimento, ao qual conseqüentemente o homem está destinado originariamente pelo seu ser. Quando lhe falta o objeto do querer, retirado pela rápida e fácil satisfação, assaltam-lhe vazio e tédio aterradores, isto é, seu ser e sua existência mesma se lhe tornam um fardo insuportável. Sua vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e para acolá, entre a dor e o tédio (ibidem, § 57, pp. 401-2).

3.4.3 – O sofrimento

Desse modo, não conseguindo ir além do princípio de individuação, o homem acaba por se interessar pela aparência que, devido à sua efemeridade, jamais lhe satisfará e eliminará a dor e o sofrimento que são seus. Ou seja, desejando a aparência e consumindo-a, o homem é, ao mesmo tempo, consumido pelo vazio e pelo tédio, dos quais ele não escapa se não conseguir despojar-se da sua individualidade e do seu egoísmo. É por isso que Schopenhauer sentencia:

Entre querer e alcançar flui sem cessar toda vida humana. O desejo, por sua própria natureza, é dor; já a satisfação logo provoca saciedade: o fim fora apenas aparente: a posse elimina a excitação, porém o desejo, a necessidade aparece em nova figura (ibidem, § 57, p. 404).

Por isso a arte terá um papel fundamental. Como não existe um fim último para o esforço de satisfazer seu querer, não há, para Schopenhauer, um término para o sofrimento. No mundo, a vontade é muito mais contrariada do que satisfeita. E mesmo quando a satisfação chega, ela não é durável. Desse modo, ela sempre cede lugar a outro desejo que também busca satisfação e se a vontade encontra algum obstáculo para a satisfação destes desejos, sofre. Como, pois, tal satisfação é impossível, o sofrimento passa a ser inerente à vida humana. Sendo assim, o máximo que o homem consegue é um alívio com relação à necessidade. A alegria é sempre negativa, assim como o prazer e a felicidade. Ou seja, não passam de uma negação deste sofrimento.

É por isso que nos parágrafos 56 a 59 de sua principal obra, Schopenhauer vai demonstrar casos que justificam esta posição pessimista com relação ao mundo, a ponto de chegar a admitir que a vida de cada homem, quando tomada em conjunto, é uma tragédia. Os desejos que nunca se realizam, a dor, o destino impiedoso, tudo isso aumenta o sofrimento. Ou seja, tudo isso é o bastante para fazer da vida humana uma grande tragédia.

A saída para isto seria, então, a arte, ou mais precisamente a contemplação artística. É ela quem permite uma libertação com relação à vontade. Por meio da

contemplação o homem ascende às ideias eternas em busca de um “consolo trágico”. Como vimos, estas ideias, tais quais formuladas por Schopenhauer, encontram fundamento na filosofia platônica. Ou seja, contemplando artisticamente, o homem chega aos arquétipos, às ideias, que sempre são e nunca vêm a ser, ou seja,

a elas [Ideias] não convém a pluralidade, pois cada uma, conforme sua essência, é una, já que é a imagem arquetípica mesma, cujas cópias ou sombras são as coisas efêmeras isoladas da mesma espécie e de igual nome. Às Ideias não cabem nascer nem perecer, pois são verdadeiramente, nunca vindo-a-ser nem sucumbindo como suas cópias que desvanecem (...). (SCHOPENHAUER, *ibidem*, § 31, p. 238).

Desse modo, uma vez que escapam à pluralidade ou descontinuidade individuais e fenomênicas, as ideias platônicas dizem respeito e nos conduzem à universalidade do imperecível, do contínuo e da unidade primordial, que será, finalmente, para Schopenhauer, a da Vontade. A superação da efemeridade ilusória, fonte do sofrimento e da dor, se dá por meio desta contemplação estética. Contemplação desinteressada, a contemplação estética vai além da servidão do conhecimento encarnando a transição “do conhecimento comum das coisas particulares para o conhecimento das Ideias [...] quando o conhecimento se liberta do serviço da Vontade” (SCHOPENHAUER, *ibidem*, § 34, p. 245).

É assim que Schopenhauer começa a pensar sua teoria sobre o belo. Dessa maneira, as coisas seriam mais ou menos belas de acordo com a contemplação puramente objetiva que elas provocassem. Nesse sentido, a objetivação da vontade serviria de critério a partir do qual uma distinção das artes seria possível. É por isso que o poeta receberá, nesta sistemática, uma posição de destaque. É ele quem dá conta da ideia, da essência, representando as ações humanas. Ou seja, é ele quem revela a luta da vontade consigo mesma, tal como ela se encarna nos conflitos vivenciados pelos homens. Schopenhauer promove, então, uma separação das artes conforme seus objetivos. Na poesia lírica, então, o poeta é capaz de intuir sua própria natureza, na poesia épica, por outro lado, a subjetividade desaparece. Mas é no drama, seja cômico ou trágico, que a poesia se manifestará de maneira mais objetiva.

Perceba-se, que esta análise é, ainda, poetológica. Schopenhauer segue uma tendência dos pensadores do idealismo alemão, mas logo trata de ultrapassar esta visão

com elementos que caracterizam o trágico. O que interessa verdadeiramente a este filósofo é determinar a visão trágica do mundo que a tragédia apresenta, muito mais do que uma análise de seus elementos constitutivos. É por isso que dois aspectos se mostram como importantes para a análise schopenhaueriana: o conteúdo da tragédia, por um lado, e por outro, e mais profundamente, o efeito trágico sobre o espectador.

Já passamos ao largo do conteúdo da tragédia, ou seja, o lado terrível da existência humana, a insignificância da vida, a dor e o sofrimento. O próprio Schopenhauer deixa claro que é este, sim, seu conteúdo:

na tragédia, é o lado terrível da vida que nos é apresentado, a miséria da humanidade, o reino do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do malvado; coloca-se, assim. Sob nossos olhos o caráter do mundo que se choca diretamente com nossa vontade (SCHOPENHAUER, *ibidem* §51, I 298-9).

Vimos, também, que este sofrimento pode ser anestesiado. O conhecimento da essência das coisas funcionaria como um calmante para a vontade. Desligando-se da vida fenomenal, numa abnegação voluntária, de paralização do querer, o conhecimento das essências daria fôlego à vida humana. A negação da vontade de viver, sobretudo de viver uma vida sem finalidade, é o resultado mais trágico da contemplação estética: a compreensão do conflito da vontade consigo mesma. Sublinhe-se o fato de se tratar não apenas de uma negação da própria vida, mas da vontade de viver.

Interessa para a reflexão sobre o trágico, mais do que esta análise do conteúdo, o segundo aspecto fundamental da tragédia: o efeito sobre o espectador. Este efeito, que mais tarde será alvo da crítica mais ácida de Nietzsche, é a resignação. Desse modo, a tragédia da vida humana conduz o espectador à renúncia da vontade de viver e a consequência disso é o aparecimento de um espírito de resignação. Mostrando o quanto a vida é insignificante, a tragédia abre a possibilidade de se conhecer uma outra realidade, um outro tipo de existência.

A alegria somente seria alcançada, então, quando o indivíduo se desvencilhasse da vontade, se libertasse do princípio de individuação. Ou seja, trata-se de uma alegria negativa, fruto de uma negação da própria vida. Assim, quando a vontade compreende ser ela mesma dor e sofrimento, volta-se contra si mesma, deixa de querer e, então, aceita seu próprio desaparecimento. Se Schopenhauer aprofunda esta noção quando

desenvolve sua ética, na contemplação estética já é possível assinalar o trágico enquanto modo de ser no mundo.

Cabe, aqui, assinalar um último aspecto da tragédia pensada por Schopenhauer: a superioridade da tragédia moderna sobre a antiga. Os antigos, na leitura desenvolvida por este autor, não souberam compreender bem o objetivo supremo da tragédia nem tampouco a concepção de vida associada a este objetivo. Schopenhauer apresenta uma série de exemplos que elucidam esta posição, de Édipo a Hércules. Machado ao perceber isso, lança mão da seguinte passagem que ajuda a compreender a posição de Schopenhauer no que concerne a este assunto:

Enquanto os heróis trágicos da Antiguidade se submetem com constância aos golpes inevitáveis do destino, a tragédia cristã nos dá o espetáculo da renúncia total à vontade de viver, do abandono alegre do mundo, na consciência de sua ausência de valor e de sua nulidade. Estimo a tragédia moderna bem superior à dos antigos. Shakespeare é bem maior do que Sófocles. Perto da *Ifigênia* de Goethe, poder-se-ia considerar a de Eurípedes quase grosseira e comum. *As Bacantes* de Eurípedes é uma obra medíocre e revoltante em favor dos padres pagãos (Machado apud Schopenhauer, *O Nascimento do Trágico*, p. 185).

Com esta análise controvertida e polêmica, Schopenhauer privilegia o moderno em detrimento do antigo, caminho que vai na contramão do projeto de Winckelmann, para quem a Grécia Antiga era modelo fundamental. Contudo, ela nos abre a perspectiva para o pensamento de Nietzsche.

3.5 – Nietzsche

Nietzsche é o primeiro autor a pensar o trágico sem referências à forma da tragédia. Se antes dele todos os pensadores, em algum momento, seja na Alemanha ou em qualquer outra parte, tiveram sempre a forma como ponto de partida para suas reflexões, Nietzsche abre mão deste fundamento e inicia uma reflexão absolutamente independente disto. Daí ele considerar a si mesmo, no momento em que reavalia *O Nascimento da Tragédia* em *Ecce Homo*, o primeiro filósofo trágico, ou seja, o primeiro a desenvolver uma sabedoria trágica. Esta postura radical de Nietzsche faz de sua

filosofia a maior referência do pensamento trágico e o coloca como o autor mais influente nesta temática.

Desse modo, se na juventude, quando escreve *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche ainda sofre grande influência da reflexão instaurada no século XVIII, em nenhum momento ele recorre a uma análise poetológica da tragédia para fundamentar seu pensamento. Na verdade, deste século, o jovem Nietzsche trará ao centro de sua reflexão as noções de dualidade de princípios metafísicos naquilo que ele compreende como uma “metafísica de artista”. É assim que as noções de apolíneo e dionisíaco aparecerão como centrais em seu pensamento e, mais tarde, acabarão por fundamentar muitas das reflexões feitas por ele sobre a própria vida.

Antes, porém, de apresentar os elementos desta reflexão, é importante assinalar a busca de Nietzsche, na tradição, por um antecessor que tenha pensado tragicamente. Nesta busca ele aponta para Heráclito, “em cuja vizinhança” ele se sentia “mais cálido e bem-disposto do que em qualquer outro lugar” (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, §3), como o único filósofo que, antes dele, tenha se aproximado do trágico. Esta proximidade com relação a Heráclito se justifica, porque este representaria, na interpretação de Nietzsche, “a afirmação do fluir e do destruir, o dizer Sim à oposição e à guerra, o vir a ser, com radical rejeição até mesmo da noção de “Ser” – nisto devo reconhecer, em toda circunstância, o que me é mais aparentado entre o que até agora foi pensado” (ibidem, §3). Nietzsche, portanto, concebe Heráclito como um filósofo que se aproxima do trágico, talvez o único antes dele.

Chama a atenção, aqui, a tentativa de se buscar não um poeta trágico, antigo ou moderno, nem um teórico da tragédia, mas um filósofo, Heráclito, como predecessor de seu pensamento no que se refere ao trágico. Isto aponta para o fato de que ele pretende realizar sua reflexão num âmbito propriamente filosófico. Heráclito é seu parceiro porque é o autor de uma filosofia afirmativa da tragicidade do mundo. Ou seja, sua filosofia é, para Nietzsche, a afirmação do devir, ela pensa o mundo como eterno vir-a-ser, como movimento perene, chegando mesmo a negar o ser e estes elementos se tornarão importantes para a reflexão nietzschiana chegando mesmo a estarem no centro de boa parte das discussões referentes à tragédia. Heráclito é mobilizado por Nietzsche como o precursor de sua filosofia trágica porque representa uma alternativa ao modo como a tradição pensou o problema do devir. Sendo assim, em lugar de uma negação do

de vir que, para Nietzsche, marca o conjunto da tradição filosófica ocidental, Heráclito surge como sua afirmação.

A afirmação é, de fato, um dos aspectos mais importantes da filosofia de Nietzsche, senão o mais importante. Acontece que, para chegar a esta noção é fundamental que se passe por outros elementos da filosofia nietzschiana, sobretudo a relação entre duas forças que aparecem anunciadas logo no início de *O Nascimento da Tragédia*:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, § 1).

3.5.1 – Apolo e Dioniso

Dessa forma, a presença desta dualidade Apolo-Dioniso, perpassará toda a filosofia do trágico e ultrapassará *O Nascimento da Tragédia* se tornando elemento central em toda a obra deste filósofo. Apolo e Dioniso, deuses que ajudarão a adentrar no universo do saber trágico. Por isso ele continua:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dioniso: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (ibidem, § 1).

Para começar a elucidar a relação entre estas duas potências, cabe aqui uma pergunta: como os gregos lidavam com o sofrimento e a crueldade? Esta é a pergunta fundamental para o início da reflexão de Nietzsche sobre o trágico. Ou seja, como os gregos eram capazes de se proteger de um mundo atroz e violento, no qual, segundo a narrativa de Sileno, proposta por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, o melhor para o homem seria logo morrer:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu-o na floresta, durante longo tempo, sem conseguir apanhá-lo. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, *não ser, nada ser*. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, §3).

Nietzsche parece encontrar em Homero a resposta que permitiria ao homem a vontade de permanecer vivo apesar da constatação de Sileno. É na arte que ele indicará a resposta dada pelos gregos, sobretudo nas noções de apolíneo e dionisíaco, ou, mais precisamente, na forma como a arte leva a um modo de ser no mundo, que molda o modo grego de viver tragicamente. A Grécia servirá à Nietzsche como um modelo privilegiado não pelo modo como as artes eram produzidas, assim como queria a tradição iniciada por Winckelmann, mas por um modo de vida que se liga a ela de forma incontestável.

3.5.2 – A epopeia e o privilégio à Apolo

A epopeia, que privilegia os aspectos apolíneos, será a primeira a ser analisada por Nietzsche, então, neste sentido de arte que promove um enfrentamento desta dura realidade que o mundo reserva ao homem. Entra em cena, desse modo, a ideia de glória por meio da noção de *ágon* - disputa. Diante do sofrimento inerente à vida, e que levaria

o homem a se entregar a ele, a busca pela glória passa a ser a resposta dos gregos a esta situação. Neste momento a sombra de Schopenhauer ainda paira sobre os pensamentos de Nietzsche. É a individuação que fundamentará este tipo de pensamento. As ações heroicas, então, serão a base para uma vida perfeita, capaz de enganar o sofrimento. Ao transformar o sofrimento em disputa, os gregos supervalorizam a individuação e o combate individual passa a ser o elemento que dá brilho à existência.

O homem grego, então, começa uma corrida em busca da imortalidade. Esta noção é central no argumento nietzschiano que agora se apresenta. Escapar do anonimato, do esquecimento, ganhar glória e prestígio: os feitos heroicos passarão a ser a base para que os homens conquistem a imortalidade, ainda que simbólica. Nesse sentido, a obra de Homero servirá de parâmetro para estabelecer este modo de pensar grego que acaba por camuflar esta existência malograda por Sileno.

A arte apolínea, em Nietzsche, então, aparecerá como uma justificação do mundo da individualidade. Assim, a epopeia permitirá a criação de um indivíduo como fruto da competição pela glória. A busca, aqui, diferente do que acontecerá a partir da influência socrática, não é pela felicidade pura e simplesmente, mas pela glória que é capaz de gerar esta sensação de felicidade. Ela, na realidade, se identificará com a busca pela perfeição. A figura do poeta, neste contexto, ganha grande força entre os gregos por conferir imortalidade por meio justamente da glorificação das ações. *Íliada e Odisséia* são exemplos de obras que conseguem reforçar este caráter no imaginário grego.

Voltando a Sileno, “o melhor de tudo”, para o homem, seria “inteiramente inatingível: não ter nascido, *não ser, nada ser.*” Daí sua sentença final ser tão aterradora: “Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (ibidem, p.36). Contra esta monstruosidade que é a morte, o grego oferece para si, como vimos, a glória. Arriscar a vida de maneira heroica garante uma saída para a morte, uma superação. A epopeia demonstra a saga de heróis que buscam esta vitória sobre a morte ao que Nietzsche chama “o deleite no mundo da individualidade” (ibidem, § 24).

Para ele, a própria existência do mundo olímpico testemunha a favor da ideia de que os gregos, por meio da arte, encontram um impulso para a vida. É este impulso que “chama a arte para a vida” (ibidem, § 3, p.29) e faz surgir o mundo olímpico como uma espécie de espelho transfigurador. Os homens buscam a luz solar dos deuses, sua imortalidade, num esforço por se aproximar destes deuses individuais e capazes de

legitimar a vida contra os desígnios de Sileno. A epopeia, então, cria modelos de homens que merecem ser seguidos para que a morte seja superada. Um amplo sistema de valores, que passam a ser criados pelos gregos, ajuda a desviar o olhar do que há de sombrio na vida para focar na luta pela imortalidade apresentada por algumas personagens-modelo.

Para representar este momento é que Nietzsche recorre à imagem de Apolo. Ainda apropriando ideias schopenhauerianas, vai associar Apolo ao *princípio individuationes*. Antes de Nietzsche, Schopenhauer já havia pensado a razão como o princípio que revela ao homem o mundo enquanto representação. Através do entendimento, isto é, das formas puras do espaço e do tempo e da causalidade, o homem perceberia, segundo Schopenhauer, o mundo como uma vastidão de fenômenos singulares e isolados, como individualizações da vontade subjacente que, no entanto, é una, indivisa, o Uno-primordial. O princípio da razão é, portanto, para Schopenhauer, o *principium individuationis*, ou seja, o princípio a partir do qual o mundo aparece individualizado. “E poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo”, segundo Nietzsche, “com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza” (ibidem, § 1). Nietzsche aplica, então, a concepção do *principium individuationis* na definição do apolíneo. Apolo é visto por ele, desta maneira, como o deus do *principium individuationis*, ou seja, é a imagem divina desse princípio. Por isso, é o deus da aparência, das belas formas, da bela arte. Apolo, o deus da proporção, da medida, da harmonia.

Assim, é este deus quem impulsiona a materialização do mundo olímpico.

Para poderem viver, os gregos tinham de criar esses deuses, pela mais profunda das necessidades: processo este que bem poderíamos representar-nos como se, a partir da ordem divina primitiva, titânica, do pavor, tivesse sido desenvolvida, em lenta transição, por aquele impulso apolíneo à beleza, a ordem divina, olímpica, da alegria: como rosas irrompem de um arbusto espinhoso (ibidem, §3).

Nietzsche retira da etimologia de Apolo as características para o que chamará de apolíneo. Neste sentido destacam-se duas características: o brilho e a aparência. O deus do sol e da luz revela-se como deus brilhante. É por isso que, quanto mais gloriosos os indivíduos conseguem ser, mais brilhantes eles são. “Apolo ultrapassa o sofrimento do

indivíduo pela glória da luz” (ibidem, § 16). A luz de Apolo se contrapõe à sombra da existência, cria o mundo da ilusão – ilusão artística. A ilusão artística, tal qual pensa Nietzsche, corresponde à aparência. Ou seja, os deuses olímpicos funcionariam como uma mentira poética, uma ilusão, criada pela arte apolínea, que seria capaz de manter vivos os homens.

Sócrates é o pensador que mais se apropriará do apolíneo, segundo a interpretação de Nietzsche. Esta será uma das principais limitações que ele encontrará na visão apolínea de mundo. Há, então, uma apropriação de Apolo pela racionalidade. Num de seus fragmentos, escrito entre 1870 e 1872, o fragmento 8, Nietzsche chegará a chamar Sócrates de “o mestre apolíneo”. A clareza apolínea será um recurso utilizado para fortalecer a ideia de racionalidade. Sócrates supervaloriza o apolíneo em detrimento do dionisíaco – a outra força que, como veremos, compõe o pensamento trágico.

Mas o problema central que Nietzsche enxerga ainda não é este. Na realidade, e mais radicalmente, o grande problema da associação entre apolíneo e Sócrates está no fato de ela não ser uma afirmação integral da vida. Ao fugir da morte e do sofrimento este saber racional apolíneo encobre uma outra dimensão da vida, a dimensão dionisíaca. A cultura apolínea, na tentativa de negar o lado sombrio e tenebroso da vida, criando a ilusão do indivíduo heroico, é impotente contra a força aniquiladora da vida.

Cabe salientar, ainda, o fato de que a tentativa da metafísica racionalista de “racionalizar o trágico”, presente tanto no otimismo romântico de Hegel quanto em Sócrates e Eurípides, muitas vezes manifestada na tentativa de dar a toda tragédia um “final feliz”, acabando com a contradição numa síntese absoluta, sob o signo da razão, ou ainda, subsumindo o *páthos* no *lógos*, representa, para Nietzsche, a morte do trágico. Esta visão desfigura a tragédia. Desse modo, a verdadeira contraposição não seria, pois, entre o apolíneo e o dionisíaco, já que esta era geradora do trágico, ou seja, é a própria contradição afirmada na tragédia, mas, isto sim, entre a sabedoria trágica e o racionalismo socrático. Devemos, então, antes de aprofundarmos esta disputa entre sabedoria trágica e racionalismo, sublinhar alguns aspectos do dionisíaco.

3.5.3 – o Dionisíaco

Dioniso vai ser pensado por Nietzsche em contraposição a Apolo, como a ruptura do *principium individuationis*, como um rasgo no véu de Maia. Essa imagem é utilizada por Schopenhauer como metáfora do mundo enquanto representação que se sobrepõe como um véu à vontade. Dessa forma, o homem necessita lançar este véu, esta ilusão, esta aparência sobre a vontade, pois não pode olhar diretamente para ela. A visão da vontade é dilacerante, fatal. Dioniso é visto como o deus do essencial, mas a essência aí é o fundo autocontraditório das coisas. O Uno primordial, no sentido da vontade schopenhaueriana, é o verdadeiramente existente, a dor primordial do ser, o eterno contraditório, eterno-padecente.

Sendo assim, para Schopenhauer a essência do mundo é o sofrimento. Porém, é possível adicionar a esta visão aterradora da essência do mundo o êxtase e o entusiasmo. Surge, então, o dionisíaco. Escreve Nietzsche:

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (ibidem, § 1).

A ruptura deste *principium individuationis*, isto é, a negação do princípio da razão, revela o *páthos* do dionisíaco, da origem à visão ao mesmo tempo terrificante e extática do fundo das coisas. A embriaguez do dionisíaco é terrível, mas é o trágico em Nietzsche também um êxtase que possibilita a afirmação da existência, com o que ele se distancia de Schopenhauer. É verdade que este distanciamento só ocorre, de fato, com o advento de alguns elementos que, como veremos, possibilitam a afirmação da vida. Entretanto, a presença do dionisíaco, mesmo em O Nascimento da Tragédia, já anuncia a ruptura que se fará posteriormente.

Desse modo, se por um lado Apolo é o deus da sobriedade, da razão, do *logos* e da medida, Dioniso é o deus da embriaguez, da paixão, do *páthos*, da desmesura e da *hýbris*. Assim, a guerra entre Apolo e Dioniso assume, em Nietzsche, uma nova figura. Ela surge exatamente como uma contraposição entre a civilização apolínea e a barbárie dionisíaca. Uma contraposição que não se dissolve. O dionisíaco é pré-apolíneo, contudo, com o advento do apolíneo, o dionisíaco não vem a sucumbir. “Apolo não

podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo” (ibidem, § 4).

Perceba-se, pois, que é possível afirmar, tendo em vista a posição de Nietzsche, que o advento da civilização não significa o fim da barbárie, mas que, ao contrário, há uma forma de barbárie em cada forma de civilização. Daí Nietzsche afirmar mais uma vez a guerra entre Apolo e Dioniso: “só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea” (ibidem, § 4). A guerra que se trava nas trincheiras do Estado dórico, é precisamente aquela entre o apolíneo e o dionisíaco.

Cabe ressaltar, ainda, que a experiência dionisíaca, em oposição ao apolíneo, traria ao homem a experiência da unidade. Ao contrário da individuação, ele proporcionaria a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e de se fundir no ser, no uno. Neste sentido, o homem, no dionisíaco,

sente-se, assim como Prometeu libertado, livre de todas as amarras da individualidade, movido por uma liberdade poderosa e ilimitada, transportado pela tempestade de uma alegria e de uma dor nunca antes experimentada (MACHADO, *Nietzsche e a Polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’*, p.37).

O próprio culto aos dois deuses era absolutamente diferente. No culto dionisíaco não havia nada da calma e da serenidade apolíneas. Ao contrário, êxtase, entusiasmo e frenesi sexual eram suas marcas mais relevantes. A própria tragédia teria derivado, segundo vimos em Aristóteles, do ditrambo. Nietzsche explicitamente concorda com Aristóteles neste ponto. Mas o que era o ditrambo naquela Grécia? O ditrambo era cantado, em honra de Dioniso, nos primeiros dias da primavera por um coro cíclico, ou seja, por cantores-dançarinos que evoluíam em círculo em torno de um altar – como, mais tarde, faria também o coro trágico. Acompanhado por uma flauta dupla, instrumento lendário do sátiro, e por cinquenta pessoas, vestidas de sátiro como o cortejo do deus, o coro se compunha. Dentro deste coro, uma personagem representava Dioniso, e cantava em contraposição ao coro.

Dioniso e seu culto colocam em cena um êxtase paradoxal. Por um lado o delírio, a selvageria, o terror, mas, por outro, encontramos a alegria, a música, a festa. O deus que causa temor pela selvageria que desperta também embala com alegria aqueles

que se colocam no seu seguimento. E ao colocar em cena o maior de seus paradoxos, por meio do qual vida e morte aparecem juntas, Dioniso revela uma visão do mundo que é trágica em sua essência.

Uma das versões do mito que encontramos nos poemas órficos apresenta Dioniso como fruto da união de Zeus e Perséfone. Conta-se que, após o nascimento do deus, Hera, tomada por ciúmes, instiga os Titãs a matarem a criança divina. Desse modo, Dioniso é cortado em pedaços e cozido em um caldeirão. Entretanto, Zeus apanha o coração salvo por Atena da fúria dos Titãs. Sêmele, então, engoliu o coração de Dioniso ou o próprio Zeus teria preparado uma poção do coração e dado a jovem para beber, gerando sua gravidez. Sabe-se que os humanos morriam ao ver Zeus diretamente. Por isso, a própria Hera, disfarçada de ama, instiga Sêmele a pedir a Zeus que aparecesse a ela não como humano, mas como deus. Como Zeus havia concedido à Sêmele um pedido, aparece com seus raios e trovões, fulminando-a. Para salvar o filho, Zeus retira Dioniso do ventre de Sêmele e o coloca em sua própria coxa para finalizar a concepção.

Esta narrativa revela o caráter contraditório deste deus. Ele é o único deus grego que nasce e morre para, depois, tornar a nascer. Este caráter, segundo Kerényi, estabelece uma forte ligação entre Dioniso e os heróis. “Nada dizia respeito a Dioniso tão intimamente quanto o destino do herói que passou, através do sofrimento e da morte, para o culto” (KERÉNYI, *Os heróis gregos*, p. 27). O herói não nasceria da morte como o deus, mas nasceria para ela.

O jogo entre o real e o imaginário, pensado por Vernant ao analisar o início do culto a Dioniso, a transformação do mesmo em outro, enfim, toda ação dos atores, na tragédia, lembra que

se uma das características maiores de Dioniso consiste em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, a fazer surgir bruscamente o além aqui, a nos desprender e nos perder de nós-mesmos, é bem o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo da ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre a cena grega (VERNANT, *Le dieu de la fiction tragique*, p. 24).

O culto a Dioniso, então, representa a desintegração do eu, um esquecimento de si. Há, portanto, uma disputa entre a consciência apolínea e o êxtase dionisíaco que

dirige a construção do pensamento trágico em Nietzsche. Esta oposição de duas forças é um dos elementos do pensamento trágico que permeou a filosofia desde o século XVIII. Com várias nuances diferentes, como vimos de Schiller a Schopenhauer, sempre a luta incessante de duas forças parece ter sido pano de fundo para a construção deste pensamento. Sendo assim, se é verdade que a filosofia de Nietzsche é original em muitos aspectos, e de fato o é, também é, e na mesma medida, verdade que o movimento de ideias presente na Alemanha desde o final do século XVIII vai influenciar e culminar no pensamento nietzschiano.

O Nascimento da Tragédia é, provavelmente, a obra de Nietzsche que mais atesta esta influência. Machado, ao analisá-la, concluirá que, em muitos momentos, ela tenta resolver problemas gerados a partir de Schiller e Schopenhauer, por exemplo. É assim que ele percebe no apolíneo de Nietzsche presença marcante do ingênuo de Schiller a ponto de afirmar: “no fundo, o que *O nascimento da tragédia* faz é explicar o ingênuo pelo apolíneo” (MACHADO, *O Nascimento do Trágico*, p.216). Sabe-se que Schiller considerava Homero um poeta ingênuo e que esta ingenuidade só poderia, verdadeiramente, ser compreendida como uma vitória da ilusão apolínea. No fragmento escrito entre o final de 1870 e 1871, Nietzsche afirma: “Penso interpretar ‘ingênuo’ corretamente por ‘puramente apolíneo’, ‘aparência da aparência’, e ‘sentimental’, em compensação, por ‘nascido da luta do conhecimento trágico e da mística’.” Embora não fale muito sobre o que seja o *sentimental*, o fato é que se percebe que Nietzsche dialoga com a tradição para compreender melhor o trágico.

Mas, certamente, de todos os autores que precederam Nietzsche, Schopenhauer é o que mais influencia o início da sua caminhada filosófica. *O Nascimento da Tragédia* é fortemente marcado pelos conceitos de vontade e de representação formulados por aquele autor em *O Mundo como Vontade e Representação*. As concepções de um originário e aparência estarão, nesta obra de Nietzsche, profundamente impregnadas daqueles conceitos schopenhauerianos.

Embora seja evidente, já em *O Nascimento da Tragédia*, que Nietzsche não poupará críticas à Schopenhauer, como no caso da relação entre arte e vontade, há também muitos pontos de intercessão entre os dois. Assim, Nietzsche se insere na torrente de pensamentos que invadiu a Alemanha em busca de uma maneira de, além de trazer unidade ao país, criar um teatro propriamente alemão. Aparecendo como o filósofo mais intrigante sobre o trágico e o mais renomado deles neste aspecto,

Nietzsche não apenas é devedor deste movimento, mas também o reinterpreta, o supera, traz novos elementos para a discussão acerca do trágico.

3.5.4 – Conciliação dos dois deuses

Desse modo, se por um lado vimos o apolíneo e o dionisíaco como forças que se opõem, por outro Nietzsche tratará de resolver de maneira diferente esta tensão. Na realidade, para ele, o que gera a arte trágica não é simplesmente a disputa entre o deus da sobriedade e da luz e o deus do êxtase e do delírio. Ainda que a Grécia tenha assistido à supremacia do apolíneo em detrimento do dionisíaco e Sócrates tenha determinado uma tradição na qual e a partir da qual o racional suprime o dionisíaco, Nietzsche propõe uma reviravolta no modo de se pensar esta relação.

Em *O Nascimento da Tragédia*, embora Nietzsche deixe clara a disputa entre os dois princípios, aponta também outra situação importante para compreendermos a tragédia sob o olhar inovador do jovem filósofo alemão: a reconciliação entre dionisíaco e apolíneo à qual ele chama “misteriosa união conjugal”. Acontece que, para Nietzsche, houve um momento na história dos gregos que estas forças estiveram em harmonia. Um dos que ajudou a acabar com esta harmonia foi Eurípedes.

Nietzsche sublinha a contribuição de Eurípedes, naquela mesma obra, para que o apolíneo se tornasse mais forte que o dionisíaco. Ao voltar-se para as questões humanas apoiado em uma linguagem clara e sóbria, Eurípedes expulsa “(...) da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente” (NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, §12). O resultado desse procedimento será, justamente, o enfraquecimento da antiga concepção trágica do drama. No lugar de um olhar destemido frente à existência, como bem expressou o *Édipo* de Sófocles, Eurípedes, ao contrário, apresenta o herói do discurso lógico que esclarece todo o jogo do drama, conferindo uma inteligibilidade aos estranhos acontecimentos da vida.

Toda a análise de Eurípedes a respeito dos dramas de Ésquilo e Sófocles acabou por levá-lo para uma estética racionalista, uma estética, portanto, estranha aos gregos que extraíam do mito sua mais profunda significação para a existência. Desta maneira, a cultura grega, com a arte de Eurípedes, acabaria por se afastar de sua mais grandiosa

criação, a tragédia, fruto da notável fraternidade entre Dionísio e Apolo. A esse respeito Luzia Rodrigues apresenta um aspecto muito importante:

A crença de Eurípides na importância da clareza do entendimento era originária de um mundo distante daquele habitado tanto pela estética apolínea quanto pela dionisíaca. Impulsionado por esse credo, Eurípides pretende, por meio do esclarecimento para o espectador do desenrolar do drama, por meio da dissipação daquela, para ele equívoca, obscuridade enigmática permitida por todos os poetas até então, transformar o teatro em veículo para uma 'pedagogia para a consciência' (RODRIGUES, *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*, p. 70).

A metafísica do artista, que para Nietzsche se dava pela justificação estética do mundo, na qual as forças apolíneas e dionisíacas, por meio da tragédia, se reconciliavam, perde, em Eurípides, sua força. A arte de Eurípides, desta maneira, obedece ao impulso racionalista que quer justificar a beleza de modo inteligível e tirar de Apolo e Dioniso todo misterioso enlace.

Esta metafísica, segundo Nietzsche, não pressupõe a beleza da arte apolínea como uma forma de fugir do caráter incompreensível da vida. Por não ser otimista e nem esclarecedora de nada a respeito da existência, ela atravessa o homem como sabedoria dionisíaca e, assim sendo, se serve dos meios apolíneos para se dirigir ao homem. Ao fazer isto, consegue protegê-lo da violência da música. Tal proteção seria um meio de penetrar nas profundezas da existência sem, contudo, perder o prazer de existir. A música, desse modo, elemento fundamental da análise nietzschiana, seria o grande incentivo para o homem persistir na vida sem vislumbrar uma vida previsível. Por meio da música, então, a força dionisíaca se tornaria consciente e traduzível mediante um discurso previsível.

Antes de Eurípides nada era previsível no drama. Na realidade, o herói trágico era colocado em cena para representar o caráter trágico que atravessa a vida. O destino, assim, não poderia ser justificado a não ser pela oblíqua linguagem apolínea presa à sabedoria dionisíaca. Mas Eurípides tratará de tornar essa sabedoria previsível por meio de um esquema que traz uma solução providencial aos conflitos vivenciados por suas personagens. O mito trágico, que antes, erigia-se por meio da música, agora estaria norteado por acontecimentos sucessivos, racionalmente justificados. O clímax das

personagens trágicas, que Nietzsche chamou “consolo metafísico” deu lugar ao *deus ex machina*.³⁹ Eurípedes e Sócrates: os dois pensadores que acabaram com o pensamento verdadeiramente trágico.

Ao retomar o mundo essencialmente trágico da Grécia Antiga, Nietzsche repensa a relação com os gregos formulada pela tradição, sobretudo a partir de Winckelmann. Em sua conferência *O Drama Musical Grego*, proferida em 1870, Nietzsche é categórico ao dizer que “(...) o Ésquilo e o Sófocles que nos são conhecidos, o são somente como poetas de textos, como libretistas; isso quer dizer que eles nos são justamente desconhecidos” (NIETZSCHE, *A Visão Dionisíaca do Mundo*, p. 49).

Segundo Nietzsche, não resta dúvida de que o otimismo socrático ganha proporções consideráveis no palco moderno por meio da ópera, seguidora dos mesmos princípios socráticos. Nela assistimos à fragmentação da arte e à excessiva valorização da palavra e da imagem, em detrimento da música. Na ópera, portanto, explicita-se “o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos” (ibidem, p. 51). A única esperança que Nietzsche via para este momento recai sobre Wagner, seu amigo íntimo. Durante algum tempo ele alimentará o desejo de que a obra produzida por Wagner consiga restaurar a verdadeira tragédia. Nietzsche chegou mesmo a considerar o amigo como a maior expressão da música européia, a própria expressão da música dionisíaca na Modernidade.

Wagner, desse modo, representava a possibilidade de uma mudança radical na cultura europeia. Ambos encontram na arte helena, no período pré-socrático, mais especificamente no gênero artístico trágico, o caminho para se pensar novos paradigmas para a cultura ocidental Moderna. A arte grega trágica aparecia para eles como a dramatização da realidade, muitas vezes contraditória, do cotidiano do povo heleno. Nietzsche, neste momento, deposita toda sua esperança na promessa de que Wagner faria retornar a tragédia por meio de sua arte revolucionária. É por isso que a arte wagneriana aparecia para o jovem filólogo como o caminho Moderno para este renascimento do trágico na cultura alemã de então.

A admiração de Nietzsche por Wagner nesta época era tão significativa que o prefácio de *O nascimento da Tragédia* é dedicado especialmente a ele. Para o jovem

³⁹ Conferir *O Nascimento da Tragédia*, §18.

Nietzsche, a música wagneriana aparecia como o grande renascimento da concepção trágica da arte. O músico alemão aparecia para o jovem filólogo como o artista que revolucionaria a sociedade moderna através da arte, mais especificamente através da música trágica.⁴⁰

Não demora, entretanto, para que Nietzsche e Wagner se separem. A metafísica que vai tomando a obra deste último, por meio da noção de sublime, separa os dois amigos cada vez mais. Wagner veria na arte agora mera sublimidade, não mais beleza; ele foge da beleza, pois a beleza é afirmação estética da vida e o compositor do *Parsifal* via, agora, na arte mera redenção, fuga de uma existência que não mais valeria a pena tentar transformar. Embora pudéssemos estreitar, aqui, a relação entre Nietzsche e Wagner como caminhos que revelam o pensamento nietzschiano, demonstrando como a separação entre os dois se torna cada vez mais radical – ao ponto de se tornar crítica ferrenha nos últimos anos da filosofia de Nietzsche, cabe outra reflexão que, para o momento, se torna mais relevante – a ópera.

Todos os elementos de dessemelhança entre a tragédia e a ópera levaram Nietzsche a denunciar a ópera moderna como fruto de um equívoco, principalmente quando considera a si mesma uma reinvenção da tragédia. Um propósito que ela mesma não consegue sustentar uma vez que a predominância da palavra encobre o principal elemento da tragédia, a música. Enquanto o cortejo dionisíaco e a canção popular incitaram a força estética apolínea a produzir imagens e marcaram o modo grego de relacionar estas forças, na ópera toda a elaboração do “drama” acontece num recinto fechado, analítico e esquemático. Um esforço para levar aos ouvintes a nitidez da palavra sob o canto.

Na ocasião em que escreve *O nascimento da tragédia*, ainda fortemente atraído pela música de Wagner, na qual enxergava a possibilidade de um “consolo metafísico”, Nietzsche, no sentido de reavivar o mito – enfraquecido pela ausência da música dionisíaca, denuncia a superficialidade do espírito científico do homem moderno. Apoiado na “crença surgida pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber” (NIETZSCHE, *ibidem*, §17), o homem moderno, diferente de como fizeram os gregos antes de Sócrates, não teria sensibilidade suficiente para compreender a força simbólica do mito de forma intuitiva e existencial nem, tampouco, sua relação com a música, duas figuras essenciais à tragédia.

40 Cf. LEFRANC, J. Compreender Nietzsche

Essa supervalorização da verdade em contraposição à ilusão, segundo a visão de Nietzsche, conduziu o homem ao “infortúnio” e à insatisfação diante de seus próprios conhecimentos, que não lhes garantem a felicidade. Sem uma concepção trágica da existência, o homem moderno seria uma espécie de Fausto de Goethe, homem que:

Se lança, insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao diabo, e a quem basta, para uma comparação, colocar junto a Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa (ibidem, §17).

3.5.5 – O desafio do Sim à Vida

Desse modo, em *O Nascimento da Tragédia*, o jovem Nietzsche lança mão dos primeiros conceitos que permitirão a ele a elaboração de um pensamento trágico que serão, posteriormente, ampliados. Em face disso, toda sua obra ficará marcada pela busca de uma afirmação da vida trágica, ou, melhor dizendo, a afirmação trágica da vida. Um dos pontos culminantes desta tentativa aparece no fragmento 341 de *A Gaia Ciência* que recebe de Nietzsche o nome: *O mais pesado dos pesos*:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: ‘Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!’ – Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: ‘Tu és um deus, e nunca ouvi nada de mais divino!’ Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta diante de tudo e de cada coisa: ‘Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?’ pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou então, como terias de ficar de bem contigo mesmo e com a vida, para não desejar nada mais do que essa última confirmação e chancela? (NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p.216-17).

Neste fragmento Nietzsche apresenta um dos conceitos mais centrais para sua filosofia: o eterno retorno. Muitas vezes e de diversas formas este conceito foi reinterpretado por filósofos que tentaram compreender o pensamento nietzschiano. Scarlett Marton, em seu artigo *O Eterno Retorno do Mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético?*, apresenta algumas das inúmeras interpretações possíveis sobre a tese do eterno retorno. Uma delas parece nos colocar diante de um dos pontos nevrálgicos da filosofia trágica e o apresenta nos seguintes termos:

Insistindo em focalizar o presente, a doutrina exerceria poderosa influência sobre nossa conduta. Aceita pela fé e não pela prova, expressaria as implicações da afirmação trágica da vida em face do aspecto temporal da experiência humana (MARTON, *O Eterno Retorno do Mesmo*, p.207).

Afirmar a vida em face da temporalidade da experiência humana, este é um dos principais aspectos do trágico, que ultrapassa o niilismo em busca de uma superação. Trata-se de um dionisíaco *dizer sim à vida*. O próprio Nietzsche sentencia: “Minha doutrina diz: a tarefa consiste em viver de tal maneira que devas desejar viver de novo – tu viverás de novo de qualquer modo!” (MARTON apud NIETZSCHE, *ibidem*, p. 209). Para sinalizar este poderoso *dizer sim à vida* Nietzsche cria a mais trágica de suas obras: *Assim Falou Zaratustra*.

Há um momento dela em que Nietzsche se depara com a hipótese aterrorizante de que o que volta, no eterno retorno, é exatamente o mesmo, como se, por exemplo, o homem do niilismo e as forças reativas voltassem exatamente da mesma maneira, sempre. Essa é a razão de Zaratustra, num primeiro momento, se recusar a aceitar a tese do eterno retorno. Esta ideia o adoce e, convalescente, ele precisa aprender a aceitar o verdadeiro eterno retorno. Deleuze, ao pensar sobre isto, destaca o Zaratustra convalescente

[Este] aceita o eterno Retorno e apreende sua alegria [...] Trata-se de uma mudança na compreensão e na significação do próprio Eterno Retorno [...] [Zaratustra compreende que o eterno retorno] não é um ciclo, que não é nem retorno do mesmo nem retorno ao mesmo, [...] nem um triste castigo moral, para uso dos homens. Zaratustra

compreende a identidade ‘Eterno Retorno = Ser seletivo’ [...] O eterno Retorno é a Repetição; mas é a Repetição que selecciona, a Repetição que salva (DELEUZE, *Nietzsche*, p.33).

Compreende-se que, ao mudar a visão que tinha acerca do eterno retorno, Zaratustra comece a caminhar para o sentido de afirmar cada vez mais a vida. Esta afirmação passa, necessariamente, na obra de Nietzsche, pelo eterno retorno como categoria capaz de colocar, diante do homem, o desafio de se afirmar tragicamente o momento. *O Nascimento da Tragédia* aparece em *Ecce Homo*, como um começo notável: “Este começo é notável além de qualquer medida. (...) com isso, fora o primeiro a perceber o maravilhoso fenômeno do dionisíaco.” (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 62). Mas perceba-se: trata-se de um começo. Por ser assim, e acompanhando o raciocínio de Nietzsche, é importante que se admita, então, que há de haver uma continuidade em sua obra. Tanto que ele reafirma isso em *O Crepúsculo dos Ídolos*: “Fui o primeiro que, para a compreensão do antigo instinto helênico, ainda rico e transbordante, tomei a sério aquele fenômeno maravilhoso, que tem o nome de Dioniso: só é explicável por um excesso de força.” (NIETZSCHE, *Crepúsculo dos Ídolos*, p.117)

Desse modo, só por este excesso de força a verdadeira afirmação da vida pode se dar. Mesmo a dor, que poderia ser vista como negação, é tomada por Nietzsche como estimulante. Por isso o grande grito de Zaratustra será o afirmativo *dizer sim à vida*, mesmo diante dos mais duros problemas. E mesmo diante do aniquilamento e da dor, do infortúnio e da desgraça, o sentido do trágico em Nietzsche, na contramão do que fizera Schopenhauer, é um *dizer sim à vida*. É assim que em *O Crepúsculo dos Ídolos* Nietzsche volta seu olhar para *O Nascimento da Tragédia* numa análise que nos dá os elementos mais importantes de sua concepção de trágico:

O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício de seus tipos mais elevados, à própria inesgotabilidade – eis o que eu chamo de dionisíaco, eis o que adivinhei como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendera Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do devir – prazer que encerra em si também a alegria do aniquilamento... E deste modo volto ao lugar de onde uma vez parti – ‘o nascimento da

tragédia' foi a minha primeira transmutação de todos os valores: regresso assim ao solo de que brota o meu querer, o meu poder (können) – eu, último discípulo do filósofo Dioniso, eu, o mestre do eterno retorno [...] (NIETZSCHE, *ibidem*, p.119).

O eterno retorno encerra em si, portanto, a alegria do aniquilamento. A alegria é trágica e move a afirmação da vida. O aniquilamento, por meio da dor e do sofrimento, acaba gerando, ao contrário do que se poderia esperar, mais vontade de vida. Devemos voltar nosso olhar, agora, à reconciliação entre o dionisíaco e o apolíneo, reconciliação que nem mesmo os gregos conseguiram. Para tanto, recorramos mais uma vez ao mito de Sileno, retirando dele alguns elementos importantes para esta reflexão. A sabedoria popular apresentada por meio do mito era bastante pessimista. A tal ponto de, diante dela, constatar-se a falta de sentido da existência contida na ideia de que melhor ao homem seria mesmo *logo morrer*. Ou, numa hipótese ainda mais temerária para Nietzsche, viver em função de uma morte que não é morte e alcançar, assim, a vida eterna. Por outro lado, o mesmo mito possibilita o enfrentamento, a afirmação da vida, o desejo de mais vida.

Se por um lado, como vimos, o apolíneo ajudou os gregos a fugirem da sentença de Sileno, por outro, Dioniso vai se tornar na análise nietzschiana esta outra força que também permite que as palavras de Sileno, no lugar de tornarem o homem pessimista, o façam afirmar a vida. Daí a marcante passagem de *O Crepúsculo dos Ídolos*:

Que é que o heleno garantia para si, com estes mistérios [de Dioniso]? A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro prometido e consagrado no passado; o sim triunfal à vida para além da morte e da mudança; a verdadeira vida como a sobrevivência global mediante a procriação, através dos mistérios da sexualidade. (...) Na doutrina dos mistérios, a dor é sacralizada; as 'dores da parturiente' santificam a dor em geral – todo o devir e crescer, tudo o que garante o futuro tem por condição a dor... Para que exista o prazer de criar, para que se afirme eternamente a vontade de viver, deve também eternamente existir a 'dor da parturiente'... Tudo isto significa a palavra Dioniso (NIETZSCHE, *O Crepúsculo dos Ídolos*, 118).

Se assim age quem encontra o verdadeiro dionisíaco, este acaba por ser um contraponto a todo pensamento que nega a existência em favor de um outro mundo do

qual, para Nietzsche, o cristianismo é o grande exemplo. Desse modo, enquanto o homem trágico afirma a vida, mesmo em seu sofrimento, e dá à vida o máximo de sua força, de sua potência, o homem fraco e ressentido espera uma consolação em outra vida, em outra existência, num futuro distante que serve de parâmetro para tudo o que realiza. Em um fragmento póstumo, Nietzsche se expressa assim: “O homem trágico afirma mesmo o mais duro sofrimento, de tal forma que ele é forte, rico e capaz de divinizar a existência” (NIETZSCHE apud DELEUZE, *Nietzsche*, p. 54.). Estas seriam as características do trágico, do dionisíaco. E continua sua análise apresentando o cristão que “nega até a sorte mais feliz da terra, é pobre, fraco, deserdado ao ponto de sofrer com a vida sob todas as suas formas. O Deus em cruz é uma maldição da vida, uma advertência para se libertar dela” (NIETZSCHE, op. cit, p.54).

Se toda esta análise demonstra a afirmação da vida como resposta a uma tradição que preferiu privilegiar outro mundo em detrimento deste e que, por isso, negava a existência e vivia o ressentimento como marca fundamental, a última frase deste fragmento será o coroamento da ideia de usar da figura de Dioniso como parâmetro para se pensar o eterno retorno afirmativo da existência: “o Dionísio esquartejado é uma promessa de vida, renascerá eternamente e voltará do fundo da decomposição” (ibidem, p.54).

Como já havíamos anunciado, portanto, há entre Apolo e Dioniso, em Nietzsche, uma reconciliação. A verdadeira oposição se daria entre Dioniso e o Cristianismo/Socratismo e não entre aquele e Apolo. Desse modo, Sócrates, Eurípedes e o Cristianismo representam os três momentos em que a tragédia perde seu sentido, em que ela morre. Daí Nietzsche voltar aos gregos para reestabelecer a relação entre Apolo e Dioniso. Ao criar a arte da aparência este povo apoliniza Dioniso. Apolo, deus do sonho, da aparência, salva o mundo grego afastando a verdade dionisíaca bruta, “transforma um fenômeno natural em fenômeno estético”. Seguindo a leitura proposta por Roberto Machado:

se essa transformação do dionisíaco puro, bárbaro, oriental em arte salva a civilização grega é porque integra a experiência dionisíaca ao mundo helênico aliviando-a de sua força destruidora, de seu ‘elemento irracional’, espiritualizando-a. A ilusão apolínea, característica da arte, liberta da opressão e do peso excessivo do dionisíaco, permitindo a emoção de se descarregar em um domínio apolíneo. É esta arte apolíneodionisíaca, reconciliação entre Apolo e Dioniso, que constitui

para Nietzsche o momento mais importante da arte grega (MACHADO *Nietzsche e a Verdade*, p.22).

Desse modo, somente a arte tornaria possível a experiência dionisíaca, enquanto equilíbrio entre a verdade e a ilusão, entre a essência e a aparência. O dionisíaco bruto, bárbaro, levaria, ao contrário, o homem ao aniquilamento. Nessa conciliação do apolíneo e do dionisíaco, dá-se o surgimento da tragédia, como celebração da vida, assumindo inclusive toda dor e sofrimento inerentes à própria vida. A vida humana é também sofrimento, mas é desse sofrer e de uma atitude afirmativa perante ele, que se tem o conteúdo da arte trágica, propriamente da alegria.

O grande problema de *O Nascimento da Tragédia*, e a aporia que encerra este problema, é justamente tentar inscrever numa teoria o que não cabe em teorias. O pensamento trágico é essencialmente artístico. Tenha-se em vista, aqui, a crítica ao cientificismo feita por Nietzsche. A vontade de verdade que leva a colocar, no lugar de Deus, a ciência como verdade última e absoluta, é tão absurda quanto a busca de um consolo em outro mundo. Por isso as obras que seguem *O Nascimento da Tragédia* caminham cada vez mais para a forma aforismática até encontrar *Assim Falou Zaratustra*, no qual o pensamento nietzschiano é apresentado de forma dramática, musical, rítmica e poética. Zaratustra é a personagem que encarna todas as características da luta trágica. Roberto Machado percebe esta tentativa de Nietzsche em criar uma linguagem capaz de revelar o pensamento trágico. Para ele, Nietzsche “está apontando uma dificuldade para toda filosofia que, como a sua, reivindica uma postura trágica, e, portanto, precisa se expressar numa linguagem adequada a essa visão do mundo: uma linguagem artística e não científica, figurada e não conceitual” (MACHADO. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, p. 17-18.)

Cabe, por fim, acrescentarmos um último elemento do saber trágico: o *amor fati*, um tipo de amor que acompanhará aqueles que afirmam a vida e que são capazes de verdadeiramente compreender o eterno retorno. Por isso, na abertura do quarto livro de *A Gaia Ciência*, sob o título “Para o Ano Novo” Nietzsche assim define o *amor fati*:

Amor fati: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo

somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!
(Nietzsche, *A gaia ciência*, § 276.)

De início é importante que se perceba que este parágrafo ocupa uma posição sugestiva na obra de Nietzsche: está curiosamente localizado entre o anúncio da constatação da “morte de Deus” (livro III, nas seções 108 e 125) e o desafio do eterno retorno (livro IV, seção 341). Em seu pedido para “o ano novo”, ele almeja nada menos do que ser talhado pelo *amor fati*. Ou seja, quer ser “algum dia, apenas alguém que diz Sim!” Em *Ecce Homo* ele complementa a definição que dera em *A Gaia Ciência* da seguinte forma:

Minha fórmula para a grandeza no homem é amor fati: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo (...) mas amá-lo... (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, §10)

O esclarecimento acerca do *amor fati* em 1888 permite compreender que este conceito possui uma relação íntima com o pensamento do eterno retorno. Se se admite, e com facilidade o fazemos, que o eterno retorno é um dos fundamentos para a concepção do pensamento trágico de Nietzsche, o mesmo se dará com a noção de *amor fati*. Isso porque, ainda que este conceito tenha aparecido tardiamente na obra composta por este autor, ele já se apresentava de forma indireta muito antes de ser formulado formalmente. Se o móvel de Zarathustra, por exemplo, é o pensamento do eterno retorno, o que Nietzsche pretende com sua personagem não é somente anunciar este pensamento, mas, isto sim, submetê-la ao que ele chama “pensamento abissal”. Tanto assim que, na época de conclusão da terceira parte de *Assim falava Zarathustra*, o filósofo escreve em suas anotações: “Zarathustra anuncia a doutrina do retorno – que é agora suportável, por ele próprio pela primeira vez!” (idem, *Além do bem e do mal*, p. 616) O “declínio” de Zarathustra, anunciado no final do último parágrafo do quarto livro da *Gaia Ciência*, consiste, portanto, em enfrentar e superar o “pensamento abissal” contido no pensamento do eterno retorno. Ora, buscar a afirmação da vontade diante do mais problemático da existência justamente a força do *amor fati*. Por essa razão, na terceira parte de *Assim Falava Zarathustra*, muito antes que sua personagem possa vir a

ter clareza sobre o que é o “pensamento abissal”, que forma ele tomaria ou como se materializaria enquanto desafio, Nietzsche lança mão da seguinte passagem:

Há uma coisa, em mim, à qual chamo coragem; e ela, até agora, sempre matou em mim todo desânimo (...) A coragem mata, também, a vertigem ante os abismos; e onde o homem não estaria ante abismos? O próprio ver – não é ver abismos? A coragem é o melhor matador: a coragem mata, ainda, a compaixão. Mas a compaixão é o abismo mais profundo: quando mais fundo olha o homem dentro da vida, tanto mais fundo olha, também, dentro do sofrimento. Mas a coragem é o melhor matador, a coragem que acomete; mata, ainda, a morte, porque diz: “Era isso, a vida? Pois muito bem! Outra vez!” (idem, Assim Falava Zaratustra, III, §1)

Querer a vida outra vez, mesmo percebendo nela o sofrimento: esta, além da noção de eterno retorno, já anuncia a ideia de *amor fati* – amor ao destino.

Em *Ecce Homo*, no último parágrafo destinado à análise de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche propõe uma reflexão que, certamente, serve para que concluamos este capítulo acerca de seu pensamento, ou melhor, do pensamento trágico:

Lancemos um olhar um século adiante, suponhamos que meu atentado contra dois milênios de anti-natureza e violação do homem tenha êxito. Aquele novo partido da vida, que toma em mãos a maior das tarefas, o cultivo superior da humanidade, incluindo a destruição implacável de todos os degenerados e parasitários, tornará novamente possível aquela vida *em demasia* sobre a terra, da qual a condição dionisíaca novamente surgirá. Eu prometo essa era *trágica*: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras porém necessárias guerras, *sem sofrer com isso[...]* (NIETZSCHE. *Ecce Homo*, p. 64-65).

Epílogo

Perspectivas

“Tragédia e trágico são termos que recobrem uma pluralidade de sentidos que remetem à tradição cultural do Ocidente” (ALVES JÚNIOR, *Os Destinos do Trágico*, p. 9). Como vimos, o primeiro termo designa um fenômeno artístico e, porque não dizer, religioso e político. Ao nascer na Grécia do século V a.C., este fenômeno, que teve em Aristóteles seu autor mais influente, tomou conta da Europa e se fez sentir no mundo todo. Por outro lado o trágico, a partir de uma longa tradição que sempre se voltou à Grécia como modelo privilegiado, remete à definição do próprio homem e da tensão que acontece entre finitude e transcendência.

Se por um lado a tradição preferiu privilegiar a forma da tragédia, por outro, foi possível, sobretudo pela contribuição dos autores alemães do século XVIII, a abertura de uma nova perspectiva: o pensamento trágico. Aristóteles, com a força de sua obra, tornou-se o grande marco no que se refere ao modo como as tragédias deveriam ser compostas. É esta força que se faz sentir na Europa até o século XVII. Com uma análise estrutural bastante sofisticada, o pensamento aristotélico invade os círculos de discussão franceses e italianos demonstrando que, embora novos elementos sejam acrescentados, este tipo de análise consegue permanecer atual e, mais do que isso, tornar-se um cânone de produção artística.

Se a crítica a este sistema aparece não é pela fragilidade de sua fundamentação, mas pela busca de alternativas que consigam, para os pensadores alemães do século XVIII, permitir a construção de uma identidade que rompa com a tradição. Provavelmente, é a necessidade de se criar uma identidade propriamente alemã que permite que autores como Nietzsche apareçam no cenário filosófico como grande nome

do pensamento trágico. Não fosse assim, é bastante possível que a análise poetológica permanecesse por muito mais tempo, ainda, como referência fundamental.

Desse modo, o pensamento de Nietzsche, que culmina uma longa tradição que tenta definir o pensamento trágico, longe de ser o último, abre caminho para uma nova maneira de se encarar a vida. Desta vez, sem que se recorra, ao pensar o trágico, à nenhuma análise ou classificação poética. Da indústria cultural à psicanálise, da literatura às ciências sociais, o pensamento trágico que aflora em Nietzsche ganha, na contemporaneidade, novos elementos.

Estamos vivendo a celebração orgiástica de um retorno às origens trágicas da cultura, como quer uma certa leitura pós-moderna? Ou assistiríamos à limitação da experiência do trágico pelas artimanhas da indústria cultural, se pensarmos com Adorno? Precisamos de uma sabedoria trágica para viver, na acepção aberta por Nietzsche? (ibidem, p.10).

Esta série de perguntas nos lança diante da atualidade da temática que se apresenta nesta tese. A discussão, longe de ter fim, ganha, com a contribuição de cada autor que se coloca diante deste tema, novas nuances, novos desafios e a tendência de inquietar ainda muitos pensadores. A própria história da cultura ocidental, a partir das considerações de Lukács, passa a ser objeto do pensamento trágico.

Desse modo, a originalidade de Nietzsche se encontra na proposição de um projeto cultural a partir de elementos e categorias elaboradas por ele mesmo em vista de uma problemática iniciada por Winckelmann e que tem na Grécia Antiga uma espécie de modelo privilegiado. Na realidade, orienta o jovem Nietzsche a pergunta: Qual o sentido existencial da tragédia para os Gregos e, por conseguinte, para a humanidade? Pergunta que continua aberta para a contemporaneidade. Se este autor usa Apolo e Dioniso como figuras a partir das quais todos os esforços feitos para dar sentido à presença dos homens no mundo ganharam significado, esta presença ainda intriga e mantém vivos os pensamentos que permitem entender e ampliar o fenômeno trágico.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche lança uma intrigante hipótese a favor de um renascimento da tragédia – leia-se, aqui, a favor de uma reconciliação entre

Apolo e Dioniso, perdida por causa do otimismo socrático ou do cristianismo que, em linhas gerais pode ser assim definida:

se sabemos, desde Kant, que o conhecimento tem limites constitutivos, e que o acesso ao absoluto lhe é vedado – postando-nos contra Sócrates, portanto -, e se, além disso, sabemos, com Schopenhauer, da possibilidade de alcançar intuitivamente o âmbito da vontade, instância fundamental e originária do mundo, pode ser que estejamos experimentado uma volta ao trágico em obras como Tristão e Isolda, que renovariam o esquema da combinação entre o apolíneo e o dionisíaco, alcançando, por força de seu *pathos* musical, o uno primordial que sustenta o mundo (ibidem, p.69)

A proposta de Nietzsche está em consonância com aquilo que seu pensamento enfrenta e com o modo que ele enxerga os gregos. Primeiro, a condenação pessimista a que se refere Sileno à qual se sucede a celebração olímpica da existência como resposta, inspirada no impulso apolíneo. Depois, uma nova desconfiança com relação ao valor da vida, motivada, principalmente, pela dissolução inerente ao dionisíaco. Então a integração destes dois impulsos como resposta dos gregos, por meio da arte, na tragédia Ática. Sucede a isso o desequilíbrio provocado pelo otimismo teórico de Sócrates e pelo desejo de outro mundo do cristianismo. As conjecturas de Nietzsche em face de tudo isso é a proposta de um renascimento da tragédia.

Na releitura que ele faz de sua própria obra, aparecem, várias vezes, opiniões bastante severas com relação ao *Nascimento da Tragédia*. Nela, o filósofo revê a montagem do problema, que ainda era fortemente marcada por Hegel e Schopenhauer, mas percebe a validade de suas reflexões. “A colocação em causa da razão socrática seria já a ponta de um promissor fio de meada, percorrido em toda a sua extensão pelos escritos posteriores” (ibidem, pp. 69 -70). Mais importante ainda, é que Nietzsche percebe que já ali, em sua primeira obra, a aliança entre racionalidade e a moral produzida em função do declínio dos instintos afirmadores da vida e a pergunta pelo dionisíaco como possibilidade de superação desta aliança já estariam anunciados.

Desse modo, mesmo que a “metafísica de artista” tenha sido ultrapassada nas obras posteriores de Nietzsche a afirmação dionisíaca da vida permanece incólume em seu trabalho subsequente. A contribuição mais importante da análise promovida por ele e que sobrevive na contemporaneidade talvez seja, mesmo, uma desconfiança com

relação às verdades incondicionais e absolutas ou, ainda, a possibilidade de se abrir novas perspectivas com relação à verdade.

As noções de *amor fati* e *eterno retorno* permitiram que a filosofia tomasse a vida em suas mãos tal qual ela é. Abre-se, assim, a perspectiva de uma moral diferente, que seja capaz de transfigurar a dor em estimulante para a ação. A noção de trágico invadirá, a partir de Nietzsche, a filosofia e a literatura, de Freud a Adorno, e os efeitos de um tal pensamento se farão sentir, ainda que muitas vezes distorcido, na política, na moral, no modo como o homem contemporâneo ainda luta para encontrar sentido para a vida e para o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (Org). (2007). *Os Destinos do Trágico: Arte, Vida, Pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. 1965.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- Anuário de Literatura 3, 1994, pp. 171-179 Tradução de Marcelo da Veiga Greuel, professor de literatura alemã, UFSC
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3, p. 212-214
- Carta de 23 de agosto de 1794. *GOETHE E SCHILLER. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt, Insel, 1977, p. 34. Ver: *Companheiros de Viagem*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 24
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos à Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- CORNEILLE, Pierre. *Ouvres Completes*, Paris, Seuil, 1963.
- DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994
- _____. *Palestra proferida a estudantes de cinema no ano de 1987*. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais. Trad. de José Marcos Macedo.
- DETIENE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. Episteme, Porto Alegre, n. 16, p. 23-44, jan./jun. 2003. Page 21 43
- SHELLING, F. *Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo*, in *Escritos Filosóficos*. (São Paulo, Abril Cultural, 1973, p.184
- ELIAS, Norbet. *O Processo Civilizador vol.I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- FREIRE, Antônio. *O Teatro Grego*. Alemanha, Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1985.
- FINLEY, M. I. "Myth, Memory and History". In: *History and Theory*. Vol. 4, No 3 (1965).

GOETHE. W. *Winckelmann*. In: *Vermischte Schriften*, Sechster Band, p. 275. Ver também: GOETHE. *Essays on art and literature*, v. 3.

_____. *Winckelmann*. In: STAIGER, Emil (Herausg.). *Vermischte Schriften*.

_____. *Anuário de Literatura 3, Imitação Simples da Natureza, Maneira e Estilo*. 1994, pp.171-179 Frankfurt: Insel, 1965. Sechster Band.

GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de Viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24

HARTMANN, N. *La filosofía del idealismo aleman*. Tradução de Hernán Zucchi. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

HEGEL, G.W.F.: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1827). Hamburg: Meiner . Vol. 2, pp. 557s.

HEGEL, G.W.F. *Estética*, Lisboa, Guimarães, 1993: tradução publicada no Brasil pela Martins Fontes, 1996

JASPERS, Karl. *Introdução ao Pensamento Filosófico*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1965.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

KERÉYI, Karl. *Os heróis gregos*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1998

LE FRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003

LESSING, G. E. *De Teatro e Literatura*. São Paulo, EPU, 1992.

_____. *Emília Galotti; Minna Von Barnhelm ou a felicidade do soldado*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999

_____. *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart: Reclam, 1986.

_____. *Laocoonte*. Buenos Aires, El Ateneo, 1946

_____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Roberto. (org.). *Nietzsche e a Polêmica sobre “O Nascimento da Tragédia”*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005

_____. *Nietzsche e a Verdade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. *O Nascimento do Trágico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

_____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

MANN, Thomas. *Ensaio*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 61.

_____. *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller*. Frankfurt, Fischer, 1982, p. 68.

MARTON, Scarlett. *O Eterno Retorno do Mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético*. In NOVAES, Adauto. (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. In *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Col. Os Pensadores, XXXII), p.216-17

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *El Anticristo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

_____. *Fragments Posthumes (Été 1882 – Printemps 1884)*. Éditions Gallimard, Paris, 1997.

_____. *Fragments Posthumes (Printemps – Automne 1884)*. Éditions Gallimard, Paris, 1982.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*, São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *Le Gai Savoir et Fragments Posthumes (Été 1881 – été 1882)*. Éditions Gallimard, Paris, 1982.

_____. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Introdução*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo, EPU, 1991, pp. 7-26.

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

SCHELLING, Friedrich von, *Le système de l'idéalisme transcendantal*, Louvain, Peeters, 1978

_____. *Filosofia da Arte*. São Paulo, Edusp, 2001

SCHOPENHAUER, Artur. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo: UNESP, 2005

SHILLER, Friedrich, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997

SPEIER, Hans. *Para uma Sociologia da Intelligentsia Burguesa na Alemanha*. In: Barrento, J. (orgs.). *Literatura e Sociedade Burguesa na Alemanha (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Apaginastantas, 1983.

SÜSSEKIND, P. *Kriterion: Revista de Filosofia vol.49 n°117, A Grécia de Winckelman*. Belo Horizonte, n° 117, Jun./2008, p. 67-77.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TAMINIAUX, Jacques. *Le Théâtre des Philosophes*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995

VERNANT, J-P. *Le dieu de la fiction tragique* in : J.P.VERNANT e P.VIDAL-NAQUET. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris: La Découverte, 2001, p.17-24.

WINCKELMANN. *History of the art of Antiquity*. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

_____. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon (Orne): Aubier, 1990. (Coleção bilíngüe)