

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

REGIANI CRISTINA JACINTO FERREIRA

O UNO PRIMORDIAL E O VIR A SER:
O PODER, A ALEGRIA E A FORÇA DA VIDA QUE IRROMPE DA NATUREZA

UBERLÂNDIA

2016

REGIANI CRISTINA JACINTO FERREIRA

O UNO PRIMORDIAL E O VIR A SER:
O PODER, A ALEGRIA E A FORÇA DA VIDA QUE IRROMPE DA NATUREZA

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

Linha de pesquisa: História, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido.

UBERLÂNDIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F383u Ferreira, Regiani Cristina Jacinto, 1983-
2016 O uno primordial e o vir a ser : o poder, a alegria e a força da vida
que irrompe da natureza / Regiani Cristina Jacinto Ferreira. - 2016.
100 f.

Orientador: Humberto Guido.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia - Teses. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm -1844-1900 -
Teses. 3. Tragédia - Teses. 4. Estética - Teses. 5. Apolo (Deus grego) -
Teses. 6. Dionísio (Divindade grega) - Teses. I. Guido, Humberto, 1963-
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Filosofia. III. Título.

CDU: 1

FOLHA DE APROVAÇÃO

REGIANI CRISTINA JACINTO FERREIRA

O UNO PRIMORDIAL E O VIR A SER:
O PODER, A ALEGRIA E A FORÇA DA VIDA QUE IRROMPE DA NATUREZA

Uberlândia, 16 de Dezembro de 2016

Banca examinadora

Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido
POSFIL/IFILO - Universidade Federal de Uberlândia

Profª. Dra. Juliana Soares Bom-Tempo
Profª do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Márcio Danelon
Prof. do Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia

DEDICATÓRIA

À vida, esta força que impulsiona o caminhar.
Ao meu pai e meu irmão pelo cuidado e apoio.
À minha mãe exemplo de amor, força e luta.
Ao meu marido pelo incentivo, cuidado e apoio.

AGRADECIMENTOS

À vida, esta força criadora que se manifesta em situações, ações e pessoas e nos impulsiona para mirarmos nosso íntimo e reconhecer os nossos sonhos.

À minha família pelo apoio, incentivo e compreensão. Ao meu pai e meu irmão pela força, à minha mãe exemplo de coragem e determinação, ao meu marido por acreditar nos meus sonhos.

Ao professor Humberto Guido pela confiança, dedicação, incentivo, orientação precisa em todas as etapas da realização deste trabalho e pela correção final do mesmo. Serei sempre grata.

Aos professores Márcio Danelon e Juliana Soares Bom-Tempo por aceitarem o convite para compor a banca de avaliação e contribuir para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Filosofia em especial ao professor coordenador Dennys Xavier e à secretária e amiga Andréa, pelo carinho e atenção.

Aos professores que ainda na graduação me ensinaram os primeiros passos da pesquisa, Alexandre Guimarães e Marcos Seneda.

À todos os amigos e colegas da graduação e pós-graduação em especial ao João Paulo, Luciano, Elaine Santana, Roselaine e Jéssica Ferreira que a partir de conhecimentos e experiências compartilhadas contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Muito obrigada!

RESUMO

Esta dissertação é dedicada ao pensamento de Nietzsche e investiga o percurso de redenção do Uno primordial, ou seja, as estratégias de alívio para a dor e a contradição inerentes a suposta natureza humana. A discussão principia com a abordagem das narrativas cosmológicas que revelam os germes da filosofia grega, iniciada pelos pré-socráticos, Heráclito e o devir em especial, pois, ali é encontrada uma concepção de mundo que comporta o eterno conflito da geração e da destruição a partir de forças opostas. Esta realidade, o Uno primordial, é uma realidade apreendida pela intuição e possui uma vitalidade que não permanece sempre oculta, porém, ela não é apreendida facilmente, menos ainda pelo otimismo socrático, que afirmava a possibilidade do conhecer limitado à ciência, somente a atividade teórica poderia redimir a criatura humana da sua condição existencial: dor e contradição. A compreensão da proposição nietzschiana exige o exame do modo como os princípios artísticos naturais atuam e efetivam suas aparições, seja como mundo fenomenal – como arte, ou dito corretamente, como tragédia, é ela a arte da completa redenção. A tragédia é, para Nietzsche, o modo de aparição e a única expressão dotada de vitalidade que comporta a mutabilidade do Uno primordial, pois nela ocorre a dupla atuação dos princípios artísticos naturais, a saber, o dionisíaco e o apolíneo. A análise dessas forças artísticas dá a conhecer a essência da tragédia, neste momento é apresentada a crítica de Nietzsche à estética moderna e ao romantismo em particular, esse esforço conceitual evidenciará também a ruptura com Schopenhauer. Por fim, a compreensão do argumento nietzschiano a favor da arte bárbara grega elucida a sua crítica ao otimismo do racionalismo socrático, cujo triunfo coincidiu com o banimento do dionisíaco na arte. A quebra da harmonia instável do dionisíaco e do apolíneo com a suposta escolha por esse último produziu como resultado a fragilização do impulso figurativo, próprio de Apolo. A filosofia socrática-platônica não tolera a arte trágica, em seu lugar postulam o moralismo pedagógico e sua busca por um conhecimento verdadeiro e imutável, uma ilusão da razão que tiraniza a criatura humana. A arte, por seu turno, faz nascer uma ilusão liberta da ordem moral, esse legado da filosofia de Nietzsche faz irromper a força e a vitalidade do mundo reconquistado e liberto do dualismo.

Palavras-chave

Friedrich Nietzsche, Apolíneo, Dionisíaco, Uno primordial, Tragédia, Estética.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to the Nietzsche's philosophical thinking and aims to investigate the redemption of the One primordial, which means, the strategies of the relief to the pain and the contradiction, which are attached to the alleged human nature. The discussion in question initiates with the approach of the cosmological narratives, which reveals the upcoming of the Greek philosophy, started by the pre- Socratics, Heraclitus and especially, the to be essence. There is found a conception of world which embarks the eternal conflict of the generation as well as the destruction from the opposite forces. This reality, the One primordial, is a reality that is captured by the intuition and it has a vitality which is not always kept hidden. Nevertheless, one is not easily understood, even less by the Socratic optimism that claimed that the possibility of knowing is limited only to the science. In other words, only the theoretical activity may redeem the human creature from their existential condition: pain and contraction. The comprehension of the Nietzschean proposition demands the analyses on how the natural artistic principles are performed and appeared, either as phenomenal world such as the art or properly spoken, such as the tragedy; as this one is the art of full redemption. The tragedy, to Nietzsche, is the appearing mode and the sole expression which is fulfilled with vitality that embraces the changeability from the One primordial. As it is within the tragedy that occurs the double action of the natural artistic principles, as it may know, the Dionysian and the Apollonian. The essence of the tragedy will be known by the analyses of these artistic forces, when Nietzsche's criticism is presented up to the Modern Aesthetics and to the Romanticism, in particular. This conceptual effort will also highlight the rupture with Schopenhauer. Last but not least, the comprehension of the Nietzschean argument in favor of the Barbara Greek Art empathizes his criticism to the optimism related to the Socratic rationalism, whose triumph coincided with the ban of the Dionysian within the Art. The rupture of the unstable harmony from Dionysian and Apollonian over the alleged choice for the last one, produced as result the weakening of the impulse figure, which is Apollo his own. The Socratic- Platonic philosophy does not tolerate the tragic art, but instead, it postulates the pedagogical moralism and its search for a true and unchangeable knowledge, an illusion of the reason that tyrannizes the human creature. The Art, in turn, brings to life a free illusion of the moral order, this legacy from Nietzsche's philosophy interrupts the strength and the vitality of the reconquered and free world of the dualism.

Key words:

Friedrich Nietzsche, Dionysian, Apollonian. One primordial, Tragedy, Aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	15
1. APOLO E DIONISO: UMA MANIFESTAÇÃO DA VIDA PRIMORDIAL	15
1.1. Desdobramento do Uno primordial: o surgimento do mundo fenomênico	17
1.2. Segunda forma de desdobramento: o surgimento da arte	19
1.3. A transfiguração na arte	23
1.4. A poesia lírica e a metafísica de artista: o homem como médium	29
1.5. Nietzsche, Heráclito e o jogo do vir a ser	33
CAPÍTULO II	39
2. A TRAGÉDIA	39
2.1. O coro como expressão da verdade da natureza	39
2.2. A constituição do coro	41
2.3. A tragédia e o vir a ser	45
2.4. A tragédia como jogo: o jogo como movimento cósmico	48
2.5. Manifestação do jogo cósmico no espectador da tragédia (no coro metamorfoseado)	52
2.6. Édipo o herói da passividade e Prometeu o herói da atividade: um apêndice	58
CAPÍTULO III	70
3. O RACIONALISMO SOCRÁTICO E A CONDENAÇÃO DA VIDA PRIMORDIAL	70
3.1. Eurípedes o primeiro poeta sóbrio	70
3.2. O otimismo socrático	79
3.3. O intelecto, a intuição e a verdade	83
3.4. Os limites do otimismo socrático e a intuição	87
3.5. O músico Sócrates e os limites da ciência: a vida que se irrompe	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Nietzsche foi um entusiasta da cultura grega: a arte e a filosofia pré-socrática, essas manifestações mereceram a sua investigação sobre a vitalidade dos gregos. Inigualável entre os outros povos primitivos, os gregos foram capazes de expressar a vida. Este povo, marcado por sofrimentos e vulnerável à dor, criou os seus mitos e sua arte para tornar a vida possível. Os helenos se guiavam por sua capacidade intuitiva, viviam tomados pela natureza e a expressavam em sua totalidade. Sua arte e, mais tarde, seus primeiros filósofos manifestavam toda força e vitalidade desta natureza. Estes gregos não criaram um mundo e uma verdade artificiais, mas apenas viviam conforme a lei que ordena a natureza, lei esta que se manifesta, como no pensamento de Heráclito: o vir a ser. Segundo Nietzsche, Sócrates ao buscar um conhecimento e uma verdade eterna, havia rompido com a lei da natureza ao criar um mundo artificial, um mundo e uma verdade imóvel que é passível de ser conhecida através da dialética e expressa na forma de conceitos.

A busca pela apreensão da origem da vitalidade da natureza e de sua expressão, conduziu Nietzsche e o fez se deter na intuição geradora de uma cosmologia, que assim como a cosmologia de Heráclito, apreende o mundo como um resultado de uma luta harmônica entre polos opostos. Esta luta é harmônica, pois um contrário não prevalece sobre o outro, ela é um embate pelo qual os opostos atuam simultaneamente. O Uno primordial, ou a vida imanente à natureza, busca contemplar-se a si mesmo a partir de um reflexo que apresente toda sua vitalidade, a saber, uma visão extasiante e uma aparência prazerosa que apresente a totalidade de si, de modo que, ao contemplá-la ele atinja a completa redenção de si. Essa realidade marcada por dor e contradição é o princípio gerador da natureza, esta que surge de sua constante atividade da busca pela transfiguração de seus sofrimentos. A visão, ou contemplação, que leva à redenção de sua natureza seria para Nietzsche manifesta na forma de arte, não uma forma de uma arte que visa o belo e com ele a calma, mas apenas uma arte que expressa toda sua dor e mutabilidade seria capaz de espelhar sua natureza. É na arte trágica que, segundo Nietzsche, o Uno primordial contemplaria toda sua vitalidade.

Esta dissertação tem como referência a obra *O nascimento da tragédia*, nossa análise é apresentada em três partes, visa ao estudo do movimento gerador do mundo e da arte, movimento este a partir do qual a vida primordial atinge a transfiguração de sua natureza. Para o entendimento deste movimento cósmico torna-se fundamental a compreensão da atuação dos princípios artísticos naturais que emergem da vida primordial e que permitem sua manifestação. O primeiro capítulo é dedicado ao estudo das formas de redenção da dor

originária do Uno primordial, a saber, seu constante desdobrar-se em mundo fenomênico, e ainda o surgimento da atuação conjunta dos princípios apolíneo e dionisiaco na forma de arte que se dá inicialmente em Homero e Arquíloco. O segundo capítulo é dedicado ao estudo da arte da redenção completa, a saber, a arte trágica e seu movimento que emana da vida primordial e que é expresso pela atuação dos princípios artísticos naturais. O terceiro capítulo é dedicado a uma análise da chamada morte da tragédia causada pelo racionalismo socrático, que fora inicialmente introduzido pelo drama de Eurípedes, este que condenava o dionisiaco como causa de erro e afastamento da verdade. Este trabalho visa a uma análise de um modo de vida e de uma arte que seja capaz não de ocultar o feio e doloroso da vida, como o fez o socratismo, mas, um modo de vida intuitivo e de uma arte que seja capaz de espelhar toda dor e contradição da vida e assim afirma-la em sua totalidade com sua dor e contradição, sua natureza mutável e seu eterno pulsar.

A vida imanente ao mundo, ou o Uno primordial, é marcado por atividade e contradições. Ele é indizível, que não pode ser expresso pela imobilidade de conceitos, ou raciocínios, mas apenas na forma de arte. A arte seria de acordo Nietzsche, uma atividade metafísica que resulta do movimento do Uno primordial e que visa refletir sua essência mutável. A atividade do Uno primordial, sua natureza mutável, é refletida a partir da atuação dos princípios artísticos naturais, o apolíneo e o dionisiaco.

Visando aliviar-se de sua dor e contradição internas, O Uno primordial, ou o impulso vital presente no fundo do mundo deseja contemplar-se a si mesmo, e para isto fragmenta-se engendrando dessa forma, o mundo fenomenal. É no movimento ininterrupto do vir a ser, a saber, fragmentação e destruição da fragmentação, que o Uno primordial busca a contemplação de si. Segundo Nietzsche, este espelhamento de si, sua imagem na forma de aparência só é possível a partir da atuação dos princípios artísticos naturais o apolíneo e o dionisiaco, princípios estes representados pelos deuses Apolo e Dioniso. Apolo deus da harmonia seria o responsável pelo princípio de individuação, Dioniso deus da embriaguez seria o responsável pela aniquilação da individuação. Mas em sua fragmentação que resulta na geração do mundo fenomenal, o Uno primordial não alcança a redenção de seus sofrimentos, uma vez que os seres do mundo fenomenal trazem em si sua natureza.

O mundo fenomênico aparece, desta forma, como uma imagem ilusória, uma imagem que seria uma extensão, ou manifestação da natureza da vida primordial, e como manifestação, essa imagem traz em si a mesma natureza do Uno primordial e oculta a meta final do desdobramento da vida, a saber, a redenção da dor e contradição. Após seu desdobramento em formas finitas, a vida primordial buscará sua redenção, em outra espécie

de aparição, ou espelhamento, de sua natureza, a saber, sua aparição na forma de arte. Para a redenção na forma de arte os impulsos artísticos naturais se manifestam no homem pelos estágios fisiológicos do sonho e da embriaguez

O homem seria a fragmentação, ou ainda a delimitação da vida primordial, que apresenta em si ou expressa de maneira mais intensa e viva a natureza mutável e de dor e contradição do Uno primordial, pois ele é capaz de intuir esta natureza. Isto levará Nietzsche ao entendimento de que o homem seria a expressão máxima do movimento e vitalidade do Uno primordial. A partir da atuação dos princípios artísticos naturais que se dá pelo sonho e pela embriaguez, o homem consegue expressar a vida primordial na forma de arte. Apolo, deus das belas formas que reflete as várias manifestações da vida, representa o princípio de individuação. Ao contemplar suas belas formas, o homem permanece em si e esquece-se da realidade que o circunda. Mas, se durante a contemplação das belas formas, o permanecer em si, a serenidade e o equilíbrio dão lugar à disformidade, ocorre a aniquilação da individuação.

O homem, pelo estado da embriaguez, com sua individualidade aniquilada, é conduzido à vida disforme presente internamente à natureza. O permanecer em si e a aniquilação de si, provocados pelos instintos artísticos naturais, permitem com que o homem possa vivenciar o movimento do vir a ser do Uno primordial. Alheio a si mesmo, seus gestos traduzem a mobilidade e vitalidade da vida primordial, a saber, seu desdobrar-se a fim de aliviar sua dor primordial, e ao refletir a natureza do Uno primordial, segundo Nietzsche, o homem se torna obra de arte, um instrumento vivificado e encarnado através do qual o Uno primordial contempla a si mesmo.

A atuação conjunta dos princípios artísticos naturais se inicia na arte de Homero e Arquíloco, estes autores foram o fundamento da arte da completa redenção do Uno primordial. Esta atuação conjunta dos princípios artísticos naturais se dá por meio do conflito, trata-se de aliança conflituosa. Na arte de Homero triunfa a ilusão apolínea, suas belas imagens visam encontrar alívio para o sofrimento da vida humana, torna-la desejável e bela ao ocultar seu fundo disforme, o elemento dionisíaco. Segundo Nietzsche, ao tentar encobrir os sofrimentos da vida, a arte homérica revela que seus fundamentos repousam na sabedoria dionisíaca.

Por outro lado, a arte de Arquíloco, a saber, a poesia lírica é dionisíaca. Envolvido no mais profundo êxtase e tomado pela música, o lírico tendo sua individualidade aniquilada é conduzido ao Uno primordial e funde-se a ele. No momento da incorporação, o lírico tomado pela música reproduz a natureza da vida primordial na forma de poemas, tragédias e ditirambos. Tomado pela música o artista unido à vida primordial é socorrido por Apolo. Para

que não ocorra sua total aniquilação, Apolo restaura sua individualidade, e sob a influência do princípio apolíneo, o lírico vê a si mesmo unido ao Uno primordial.

Segundo Nietzsche, o surgimento e a aniquilação do mundo que emana da vida primordial, seu movimento e sua natureza, seu constante fluir, assemelha-se à intuição heraclitiana do mundo. Em sua obra *Ecce Homo*, Nietzsche reconhece uma proximidade entre sua cosmologia e a cosmologia heraclitiana. De acordo com Nietzsche, a cosmologia de Heráclito seria uma antecipação da sua intuição do mundo como resultado do movimento da união conflituosa dos princípios artísticos naturais. Segundo Nietzsche, Heráclito ao intuir o movimento da natureza, o eterno devir que resulta da luta entre polos opostos, apreende o mundo com olhos de artista, a saber, apreende a totalidade da vida ao mesmo tempo em que a vivenciar vivencia.

Nietzsche elegeu a tragédia como a arte da completa redenção do Uno primordial, nela os princípios artísticos naturais atuam simultaneamente. Para o surgimento da tragédia ocorre um espelhamento, ou reflexo da vida na forma de música. O coro seria uma imitação artística do fenômeno da possessão dos sátiros. Formado pelos servidores e encantados de Dioniso, o coro era para Nietzsche uma massa de transformados que tomados pela embriaguez tinham suas individualidades aniquiladas e eram fundidos entre si e ao Uno primordial. Não havia diferença entre ator e espectador, mas havia uma massa de transformados. O coro vivia e ao mesmo tempo expressava a realidade primordial através de sua expressão corporal, a saber, através de seu canto, sua dança, seus gritos e gemidos.

A música dionisíaca tinha o poder de levar a massa do coro extasiado a uma completa aniquilação de si. Para protegê-lo da destruição de si, surge o princípio apolíneo na forma de mito trágico, ou herói trágico. Enquanto a música seria uma comunicação direta do Uno primordial, o mito e o herói trágicos seriam uma comunicação indireta que surge, pela atuação do princípio apolíneo como figuras do sonho. O mito e o herói trágicos são símiles animados pelo poder da música que não ocultam a natureza do Uno primordial, não embelezam, mas surgem diretamente do fundo da vida e refletem a sua totalidade.

Na tragédia o jogo entre os princípios artísticos naturais está sempre presente. Este jogo se manifesta na música e também na imagem desta música, na comunicação indireta da vida primordial. A música em sua máxima intensificação apresenta uma dupla natureza, a saber, uma face apolínea e uma face dionisíaca. Enquanto a harmonia revela sua face dionisíaca, o ritmo seria um símbolo externo da vida primordial presente na expressão corporal. O mito como símile que surge diretamente da vida primordial e animado por esta

mesma vida, a partir de sua manifestação na forma de música, surge como uma imagem apolínea que rompe os limites da individuação.

A tragédia seria, portanto, a arte da completa aniquilação, através da luta fraterna entre os princípios artísticos naturais, e sua manifestação no homem, o Uno primordial contempla a imagem apolínea de si mesmo. Mas a tragédia também liberta o homem de seus sofrimentos, pois este ao contemplar e vivenciar os sofrimentos do herói torna-se livre de sua vida de sofrimentos, pois a aniquilação do herói o revela a libertação dos limites de sua individuação e sua unificação com a vida do fundo do mundo. Segundo Nietzsche, a alegria proporcionada pela tragédia provém do sentimento de que com aniquilação da individuação a unidade com a vida primordial seria restabelecida.

Eurípides influenciado pelos preceitos do racionalismo socrático condena o princípio dionisíaco e o expulsa da tragédia e com ele expulsa a música dionisíaca. Com o drama euripídiano a tragédia deixa de refletir o Uno primordial. Em seu drama é retratada a vida cotidiana comum e seu herói representa a vida de pessoas comuns. O espectador euripídiano não contempla a vida primordial, mas contempla o reflexo de si mesmo. Esta arte elaborada de acordo com os princípios da retórica exige que seu espectador seja instruído. A massa, agora instruída passa a valorizar o instante e a fugacidade e superficialidade do cotidiano. Segundo Nietzsche, Eurípides que não fora capaz de intuir o Uno primordial na obra de Ésquilo e Sófocles, considera suas tragédias como irracionais.

No drama euripiano, não ocorre a individuação e a aniquilação da individuação, uma vez que não há a atuação dos princípios artísticos naturais em sua arte. Ao abolir o dionisíaco o apolíneo também é abolido. Em sua arte surge o efeito dramático, a partir de princípios artificiais, princípios que não emergem e não refletem a vida primordial, assim o feito trágico gerado pelo sonho e pela embriaguez, é substituído por pensamentos paradoxais e afetos ardentes.

Sócrates, que segundo uma lenda, auxiliava Eurípides em seu processo de criação, influenciou o surgimento desta nova tragédia. Sócrates condena o princípio dionisíaco como causa de erro e afastamento da verdade e o expulsa da tragédia, com isso, o sátiro extasiado é substituído pelo sujeito reflexivo, pois o filósofo acredita que este é mais verdadeiro do que o homem dionisíaco. Desta forma, Sócrates condena a natureza mutável da vida como ilusória e cria uma realidade artificial, uma realidade que não condiz com a vida primordial, a saber, uma realidade imutável que é passível de ser conhecida pela razão.

Ao desprezar o vir a ser da vida, sua natureza mutável, Sócrates julga que devia corrigir a existência. Ele acreditava que pelo intelecto seria possível ocultar a natureza

dionisiaca e mutável e ainda purifica-la pelo conhecimento do belo e imutável. Segundo Nietzsche, o otimismo socrático que julga ser possível corrigir a existência desvelaria a fragilidade do pensamento lógico e da própria ciência. Quando o pensamento lógico e a ciência chegam a seus limites a intuição ressurge. Quando o pensamento se torna insuficiente irrompe a sabedoria instintiva, na medida em que o conhecimento chega a seus limites ocorre a intuição do indizível, o Uno primordial existente no fundo da natureza, a vida pulsante que gera e destrói o mundo fenomênico. E quando fixa essa realidade, da própria natureza emerge os princípios artísticos naturais de modo a curar a vista, que agora livre da ilusão da posse de um conhecimento imutável, intui a totalidade da vida.

Em suma, esta dissertação tem o objetivo de analisar o conceito nietzschiano de arte a partir do fenômeno trágico. A partir de uma leitura hermenêutica da obra *O nascimento da tragédia*, este estudo remete ao confronto estabelecido por Nietzsche com a filosofia e com a estética; da primeira Nietzsche criticava o apego historicista que desvia a atenção para o essencial: a vida; da segunda a crítica refutava o formalismo da crítica estética, esse procedimento não se deteve no negativo da crítica, ao contrário, o esforço de Nietzsche chamou a atenção da vitalidade da arte, que não se submete ao regramento lógico e às leis morais. Com isso, este trabalho visa investigar sob a ótica nietzschiana a relação entre filosofia, arte e vida. O Uno primordial, ou ainda a vida, é uma força latente que emerge a todo o momento da natureza e se manifesta gerando a aparência de si, o mundo fenomênico, pois a partir da aparência ela busca contemplar sua natureza. Devido à sua mutabilidade, a vida não pode ser expressa pela rigidez dos conceitos, pois estes tendem a classificar e assim fixar um sentido imutável. A arte não visa à classificação do mundo, mas busca, ou reflete sua expressão, assim a arte, e especialmente a arte trágica, segundo Nietzsche traduz a vida. Esta dissertação intitulada *O Uno primordial e o vir a ser: o poder, a alegria e a força da vida que irrompe da natureza*, busca investigar o poder da vida que se desdobra na multiplicidade de seres finitos, sua alegria que repousa na transfiguração de sua dor e contradição, o que se dá pela contemplação de si na forma de arte, e ainda sua força que irrompe mesmo quando a totalidade da vida é ocultada pela ciência, uma vez que a vida emerge na forma de música quando a razão e o otimismo socrático chega à seus limites. Foi esse legado nietzschiano que exploramos nesta dissertação.

“Mas que este efeito é necessário, aí está algo que, por intuição, cada um o perceberia, contanto que alguma vez, fosse mesmo em sonho, se sentisse transportado a uma existência vetero-helênica: passeando sob altas colunas jônicas, alçando o olhar para um horizonte recostado por linhas puras e nobres, tendo junto a si, em mármore luminoso, reflexos de sua figura transfigurada e, em redor de si, homens marchando solenemente ou movendo-se delicadamente, com vozes soando harmonicamente e com ritmada linguagem gestual - não teria ele, diante dessa ininterrupta afluência de beleza, de levantar as mãos para Apolo, exclamando: ‘Bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dioniso, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!’.

- Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Ésquilo, replicaria: ‘Mas dize também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!’” (NIETZSCHE, 1992 p. 144).

CAPÍTULO I

1. APOLO E DIONISO: UMA MANIFESTAÇÃO DA VIDA PRIMORDIAL

O Uno primordial é o pulsar da natureza, é a vida pulsante em todo vivente. Esse substrato marcado por atividade e contradições internas é vida que engendra e destrói, é o perpétuo vir a ser do mundo, o indizível, ou o verdadeiramente existente “no fundo das coisas” (NIETZSCHE, 1992, p. 45). Uma vez que o conceito e a palavra têm a característica de fixar um determinado sentido, o Uno primordial, devido a sua natureza mutável, somente pode ser traduzido como arte¹, tomada primeiramente como atividade metafísica e produto da natureza contraditória do Uno primordial, que funciona como um refletor da essência do mundo, essência esta que não é passível de ser conhecida diretamente e em si, mas apenas através de seu espelhamento. De acordo com Márcio José Silveira Lima, podemos conhecer apenas sua forma mais geral, ou vontade (LIMA, 2006 p. 46, 47). A arte por sua vez, resulta, para Nietzsche, do conflito eterno entre os princípios artísticos – o apolíneo e o dionisíaco – expresso na contradição do Uno primordial que impulsiona toda a natureza. Para Nietzsche, é a partir da arte que o real existe, tornando-se possível na esfera sensível, cuja abertura permite um aclaramento metafísico de tudo o que existe. A arte é o condutor que permite ao espectador vivenciar uma união com o substrato vital e assim “mergulhar no coração do mundo” (FINK, 1983 p. 18). Segundo Nietzsche, arte torna a vida “possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 1992 p. 29).

O Uno primordial, a coisa em si do mundo, ou a vida imanente à natureza, é o “eterno padecente e pleno de contradição” (NIETZSCHE, 1992 p. 39). Enquanto mundo de contradição e dor, e impulsionado pelos seus tormentos, ele necessita de sua redenção². No processo de transfiguração de sua natureza, ocorre uma espécie de espelhamento do Uno primordial que o torna perceptível e produz o mundo da aparência, onde ele se revela como uma “imagem artística” (LIMA, 2006 p. 42). Sendo a realidade fenomênica uma imagem do

¹ Segundo Dejudin, a arte é uma atividade metafísica que não pode ser reduzida a um fenômeno inteligível e explicável (DEJARDIN, 2008, p. 16, 17). “Dès l’instant où l’art est une activité métaphysique, dans un sens qu’il faudra préciser, il ne peut plus être réduit à un phénomène intelligible et explicable” (DEJARDIN, 2008, p. 16, 17). Essa capacidade do conceito e da palavra em um fixar sentido, o que os torna incapazes de traduzir a vitalidade do Uno primordial, será tratada no capítulo III.

² Segundo Fink o conceito de redenção e justificação refere-se a um processo que é constituinte e que pertence ao mundo. Esse conceito refere-se ao processo de aparição da vida pulsante, como tentativa de encontrar um alívio para dor primordial (FINK, 1983 p. 27). É na contemplação do reflexo da totalidade de sua natureza de dor e contradição na forma de arte que ocorre a transfiguração da mesma.

Uno primordial, esta também apresenta em si tormentos e contradições que serão transfiguradas em um segundo momento na forma de obras de arte.

Para que o processo de transfiguração se torne possível faz-se necessária a atuação dos impulsos artísticos naturais, o dionisíaco e o apolíneo, esses princípios, por sua vez, teriam origem nos deuses gregos Apolo e Dioniso. Apolo deus da harmonia seria o responsável pelo princípio de individuação. Dioniso deus da embriaguez seria o responsável pela aniquilação da individuação. Para aliviar-se de sua dor originária, o Uno primordial realiza um movimento de efetivação na aparência. “[...] o verdadeiramente existente e Uno primordial, enquanto eterno padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa [...]” (NIETZSCHE, 1992 p. 39). A aparência enquanto fenômeno da essência do mundo traz consigo, como princípio originário, o padecimento primordial, cuja redenção consiste na busca interminável da satisfação da vida.

Segundo Nietzsche, é no movimento do vir a ser – construção, destruição; vida, morte – que a vida pulsante busca alívio para seu sofrimento. Sua fragmentação coincide com o processo autodestrutivo, como se a vida fosse movida por engrenagens que moveriam a dor e a contradição para o mundo fenomenal, deixando-o retornar para si mesma, a saber, na contemplação do reflexo de si. Para alcançar o alívio de seu sofrimento na forma de espelhamento de si, o Uno primordial necessita da atuação dos também contraditórios princípios artísticos naturais, o apolíneo e o dionisíaco. Apolo, deus da bela aparência, da música “disciplinada” e “que seduz” (FINK, 1983 p. 23), do sonho, da ordem, da clareza e da razão, condições estas necessárias para o surgimento da arte plástica, representa o princípio de individuação. Segundo Nietzsche, a bela aparência do “mundo onírico” (NIETZSCHE 2010 p. 5) é origem da arte figurativa e de metade da poesia. Para Nietzsche, o entendimento imediato³ da imagem apolínea gera prazer, uma vez que ela apresenta de forma bela toda dor e contradição do mundo⁴. Através das belas imagens, é possível contemplar o agradável, mas também “o grave, o triste, o baço, o sombrio” (NIETZSCHE, 2010 p. 6) são contemplados sob o véu da aparência. Assim, segundo Nietzsche, Apolo é “o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho” (NIETZSCHE, 2010 p. 7). O deus da beleza do

³ Segundo Nietzsche, a imagem oferece uma compreensão imediata, as formas falam por si próprias, não é necessária uma mediação para seu entendimento. “Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil” (NIETZSCHE 1992 p. 28).

⁴ De acordo com Roberto Machado, “para o grego beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação mas também significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade. Segundo o autor, o grego “diviniza o mundo criando a beleza” como um bálsamo para a dor e o sofrimento. Desta forma para o autor não há belo natural e “o mundo da beleza é o mundo da ‘bela aparência’; a beleza é aparência” (MACHADO 2002 p. 18, 19).

mundo onírico é ainda o deus do conhecimento, da razão e da medida, que protege a vista de efeitos patológicos ao impor-lhe uma linha fronteira.

“Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente - quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor.” (NIETZSCHE, 2010 p. 7).

Na contemplação das belas formas o indivíduo permanece em si, permanece sereno. Dioniso, por sua vez, deus da embriaguez, da intuição, da criatividade, “do fluxo borbulhante da vida” (FINK, 1983 p. 23), representa a aniquilação da individuação, o esquecimento de si. Se a atenção é desviada durante a contemplação das belas formas, se a vista ultrapassa sua linha tênue e se do terror que acomete o contemplador surge o êxtase, o homem é invadido pelo dionisiaco, que o leva à ruptura do princípio de individuação. No estado dionisiaco, ocorre a fusão entre os homens embriagados e entre o íntimo da natureza. O homem, “filho perdido”, se reconcilia com a natureza, ele se torna livre e se sente fundido com a harmonia universal (NIETZSCHE, 1992, p. 29,30 e 31). “Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e; reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno primordial.” (NEITZSCHE, 1992 p. 31).

1.1. Desdobramento do Uno primordial: o surgimento do mundo fenomênico

Como foi dito, o Uno primordial, a vida pulsante imanente ao mundo, é “eterno padecente” e “pleno de contradição” (NIETZSCHE, 1992 p. 39). Em sua natureza contraditória, que é a natureza do vir a ser, reside uma dor primordial. Nessa dor e contradição habita o princípio de geração do Uno primordial e o primeiro momento da redenção, a redenção na aparência. Das contradições internas do Uno primordial, de sua luta consigo mesmo, ocorre a sua fragmentação. Ele se multiplica em seres finitos, se fixa em imagens e “produz o mundo das formas individuais” (DIAS, 1994 p. 27, 28). Assim, o mundo fenomênico, ou o mundo empírico seria resultado do desdobramento da vida primordial, esta que contém em si uma força contraditória pulsante. Como resultado da atividade de sua força interna e contraditória, a vida primordial se desdobra em uma diversidade de formas individuais, gerando assim o mundo empírico e os seres finitos.

“O Uno primordial é um ‘ser de natureza emotiva’ que não pode ser pensado como repousando em si mesmo, impassível ou pacífico, mas que traz em si uma guerra sem limites. Vivendo em constante contradição consigo mesmo, em incessante dor, esse ser não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Uma força vinda dele mesmo obriga-o a fragmentar-se; a multiplicar-se em seres finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais da realidade fenomênica” (DIAS, 1994 p. 28).

Segundo Nietzsche, a realidade fenomênica surge, dessa forma, da necessidade da vida pulsante de encontrar alívio para sua dor. Enquanto vir a ser e eterno padecente, o processo de geração da aparição do Uno primordial é ininterrupto, constante, ele se desdobra a todo o momento em formas finitas e temporárias que expressam o vir a ser, mas que posteriormente serão aniquiladas. O mundo empírico seria dessa forma, uma imagem do Uno primordial, que para transfigurar sua dor, buscava “contemplar-se” a si mesmo, ou ainda, contemplar a imagem de si. Mas a completa transfiguração da dor primordial, de acordo com Nietzsche, será possível apenas em um segundo momento, o momento da aniquilação da individuação⁵.

O mundo fenomênico, de acordo com Nietzsche, surge como uma tentativa de redenção da dor e da contradição do Uno primordial. Sua transfiguração na aparência é possível pela atuação conflituosa dos princípios artísticos: o apolíneo e o dionisíaco. Neste primeiro momento, o dionisíaco é vontade⁶, uma forma mais geral de si que tornaria possível o surgimento do mundo fenomênico pela atuação do princípio apolíneo. Pelo princípio apolíneo ocorre o desdobramento da vontade, esta que seria uma aparência geral da dor primordial. Enquanto aparência geral do Uno primordial, a vontade seria uma imagem “do fluxo borbulhante da vida” (FINK, 1983 p. 23), da dor e contradição constituintes da dupla natureza da vida primordial, natureza esta dionisíaca que gera constantemente a aparência de

⁵ Na cosmologia nietzschiana não há um princípio criador de um mundo transcendente e moral. Como crítico arrebatador do socratismo, do platonismo e do cristianismo, uma vez que estes condenam o mundo do vir a ser ao postular a existência de um mundo além e eterno, Nietzsche, contrariamente, afirma a existência de um princípio amoral e imanente ao o mundo do vir a ser, do movimento, do gerar-se a si mesmo. A vida que pulsa gera e destrói a todo o momento o mundo fenomenal a partir de seu desdobramento em imagens e da aniquilação dessas, para o alívio de sua dor primordial.

⁶ Para alguns autores, como Márcio Benchimol (BENCHIMOL, 2003, p. 31, 32) e Márcio José Silveira Lima (LIMA p. 40,41) em *O nascimento da tragédia*, o Uno primordial adquire o mesmo sentido do conceito da vontade schopenhaueriana, a saber, essência do mundo e origem do mundo fenomenal. Dessa forma, tanto para Nietzsche quanto para Schopenhauer, a essência do mundo surge de uma dor primordial. Por outro lado, seria um equívoco identificar, na filosofia de Nietzsche o Uno primordial com a vontade. Na filosofia nietzschiana a vontade é aparência, fenômeno. De acordo com Lima, Entre o mundo apolíneo, mundo da representação, e a coisa-em-si, o Uno primordial, encontra-se a vontade, o dionisíaco, como forma fenomênica mais geral. A vontade seria assim, uma representação, ou uma forma mais geral do Uno primordial. De acordo com Lima, a vontade seria o primeiro caminho para a redenção do Uno primordial a fim de se aliviar de sua dor. (LIMA, p. 47) Assim, para o autor, a vontade, ou a imagem de si, seria a condição de possibilidade para o surgimento das representações, o que seria possível com a atuação do princípio apolíneo. Pelo princípio apolíneo o uno se desdobra em múltiplo e se delimita em unidades. Mas, quanto mais seu desdobramento se delimita e se distancia de seu impulso originário, ocorre um maior enfraquecimento do sentimento de vida, vida como unidade entre os viventes (BENCHIMOL, 2003, p. 58,59).

si, uma vez que necessita dessa aparência para a transfiguração de suas contradições. A partir da atuação do princípio apolíneo a vontade se desdobra em uma infinidade de seres, seres estes que apresentam em si a natureza contraditória da vida originária. Mas, a transfiguração em imagens não é suficiente para a completa redenção, uma vez que ela seria semelhante à “ingenuidade” homérica que “só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea”, assim como na arte homérica a bela aparência oculta a verdade contraditória da vida, no mundo fenomênico, mundo da aparição, a “verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória”. (NIETZSCHE, 1992 p. 38) Segundo Nietzsche, os gregos tinham o desejo de satisfazer a vontade de viver e buscar o alívio de seu sofrimento, para alcançar esse intento, eles contemplavam o mundo onírico como a transfiguração do seu mundo, no qual o Uno primordial abria o caminho para a redenção (NIETZSCHE, 1992 p. 38). Para que isso se torne possível surge o segundo momento da redenção, a destruição do princípio de individuação.

O mundo fenomênico, enquanto imagem do Uno primordial, traz consigo toda sua dor e contradição. Uma vez que a vida pulsante para transfigurar sua dor se desdobra em uma infinidade de formas, estas mesmas formas seriam uma extensão de si. E, como uma extensão, ao surgirem elas não conseguem escapar do padecimento que lhe são intrínsecas. Para escapar do sofrimento refletido durante o processo do desdobramento, o mundo fenomênico, como extensão do Uno primordial, também deseja sua redenção. No segundo momento de redenção, a vida pulsante já desdobrada em formas individuais buscará sua redenção na arte. Esse momento é possível porque o homem percebe a dor e as contradições refletidas nas imagens do Uno primordial.

1.2. Segunda forma de desdobramento: o surgimento da arte

Para a redenção na forma de arte, os impulsos artísticos naturais se manifestam no homem como os estágios fisiológicos do sonho e da embriaguez. Segundo Fink, ao relacionar os princípios naturais com a “antítese ‘fisiológica’ da vida humana”, a saber, o sonho e a embriaguez, Nietzsche passa para a psicologia. O sonho e a embriaguez expressam a antítese entre o apolíneo e o dionisíaco. (FINK, 1983 p. 23).

Por ser uma materialização do Uno primordial, o mundo fenomênico apresenta uma dupla natureza, a saber, seu “estrato superficial individual” e seu “estrato profundo comum e indiferenciado” (BENCHIMOL, 2003 p. 66). A vida primordial imanente ao mundo da multiplicidade, sendo este um resultado do movimento daquela, está presente em todas as formas da natureza. O homem percebe e expressa as contradições do Uno primordial, ele que

também resulta dos desdobramentos da vida primordial, possui uma “delimitação mais clara e precisa dos limites da individualidade ou pela dissolução destes limites e consequente sentimento de identificação com o todo.” (BENCHIMOL 2003 p. 66) O homem seria assim, a delimitação da vida primordial que traz em si e apresenta, ou expressa, de maneira mais intensa e viva a natureza de dor e contradição e o movimento de fragmentação do Uno primordial, este que busca a transfiguração de sua natureza. Segundo Nietzsche, o homem seria a encarnação do movimento e da vitalidade do Uno primordial, e a partir da atuação dos princípios artísticos naturais, que se dá pelo sonho e pela embriaguez, ele consegue expressar esta natureza e este movimento na forma de arte. “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância - e que outra coisa é o homem? - tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse como um véu de beleza a sua própria essência”. (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

Apolo deus das belas formas, “a divindade da luz [...] reina também sobre a aparência do mundo interior da fantasia” (NIETZSCHE, 1992, p. 29). O mundo das artes, manifesta no homem como o estágio do sonho. Segundo Nietzsche, o sonho oferece ao homem uma experiência de prazer e necessidade, suas imagens, as belas e as não belas, ao serem admiradas se tornam fundamentos para uma interpretação da vida através da qual o homem se prepara para a vida (NIETZSCHE, 1992, p. 29). As belas imagens oníricas seguidas da força terapêutica do sonho assemelham-se à capacidade das artes de tornar a vida “possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 1992, p. 29). O homem, ao contemplar as belas formas, que revelam as belas manifestações do devir da vida e também suas manifestações mais tenebrosas e tristonhas (NIETZSCHE, 1992, p. 29), permanece sereno, tal como o barqueiro que sentado e confiante em seu bote permanece sereno diante do mar enfurecido. Na contemplação das formas, que refletem as várias manifestações da realidade fenomênica, o homem permanece calmo, permanece em si, ele se sente transportado da realidade que o cerca (NIETZSCHE, 1992, p. 30). O permanecer em si, através da atuação do princípio apolíneo no homem, é uma busca pela proteção da individualidade, do “núcleo incólume e permanente da unidade subjetiva” (BENCHIMOL, 2003 p. 68), da natureza superficial e individual do homem. Através do sonho, é possível transfigurar o feio, o sombrio, o tenebroso, em suma, é possível transfigurar a realidade humana, e do prazer gerado da contemplação das belas imagens oníricas surge o desejo de prolongamento desse estágio. No estado apolíneo, como vimos, surge o princípio de individuação pelo qual o homem é levado a um mergulho em si. Segundo Fink, o sonho é uma “força humana inconsciente criadora de formas”, que faz surgir um mundo de imagens oníricas. Na contemplação dessas imagens o indivíduo permanece em

si. Além do permanecer em si, o princípio de individuação seria ainda, como vimos, “o fundamento da divisão de tudo o que existe na singularização”, assim as coisas, ou o existente, seriam a separação do que está reunido na unidade, mas essa visão que pensa a separação do existente é “iludida pelo véu de Maia”, pois a separação é ilusória e toda a natureza seria uma manifestação do Uno primordial. Para Nietzsche, o mundo enquanto “coisa em si”, ou ainda o Uno primordial, “não se encontra fragmentado na multiplicidade, ele é vida não diferenciada, maré única”. A multiplicidade é apenas aparição, pois, “na verdade tudo é único” (FINK, 1983, p. 23,24)⁷. Segundo a interpretação psicológica, as belas imagens oníricas criadas pelo princípio apolíneo, conduzem o indivíduo a um permanecer em si, e assim elas permitem um esquecimento da realidade que circunda o homem. Por se manifestar como imagens no plano psicológico, o princípio apolíneo seria o responsável pela ilusão da separação de todas as coisas, que na verdade sempre estão reunidas na unidade. Para Nietzsche não há realidade verdadeira e realidade aparente, “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez? ... Não! Com o mundo verdadeiro abolimos também o aparente.” (Nietzsche, 2014, p. 32). Assim, de acordo com Nietzsche, o mundo ilusório, mundo da aparência, não é o mundo do engano, da falsidade, mas este seria uma manifestação do Uno primordial, dessa forma não há para o filósofo, verdade ou falsidade, engano ou verdade, mas há a vida pulsante presente em toda a natureza e que se manifesta em seu constante desdobrar em imagens e destruir estas mesmas imagens.

Se durante a contemplação das belas formas, a serenidade e o equilíbrio dão lugar à harmonia disforme, se da calmaria surge o espanto, o pavor, o terror, neste momento, ocorre a ruptura do princípio de individuação que se manifesta como o estado fisiológico da embriaguez. O estado de embriaguez surge quando durante a contemplação das imagens a “linha delicada” (NIETZSCHE, 1992, p. 29) que as delimita são ultrapassadas. Neste estado, o homem extasiado é retirado de si e levado ao íntimo mais profundo da natureza. Desprendido de sua individualidade, de suas barreiras corpóreas e sociais, ele é conduzido ao fundo disforme da natureza, de modo análogo ao que ocorria nas festas dionisíacas, onde os adoradores dionisíacos, no momento do êxtase, tinham suas individualidades rompidas devido à fusão estabelecida entre os próprios adoradores e a natureza. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o

⁷ Todos os seres da natureza são uma manifestação da vida primordial. Estes seres refletem sua natureza de dor e contradição. Neles a vitalidade do mundo está presente e é expressa no vir a ser. E é esta natureza e vitalidade presente em todo o mundo que revela a unidade da vida.

homem.” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). No estado dionisiaco o homem é conduzido ao fundo mais íntimo da natureza, e em êxtase, ele se torna livre do mundo humano, livre das “rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou ‘a moda imprudente’ estabeleceram entre os homens” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). Na embriaguez, as barreiras corpóreas, econômicas e culturais que delimitam e classificam o homem são rompidas. Com rompimento dessas barreiras, os homens sentem unidos entre si e ao Uno primordial, seus gestos traduzem a vitalidade do Uno primordial, seu desdobrar-se a fim de transfigurar sua dor e contradição primordiais. Na embriaguez dionisiaca, as imagens, as multiplicidades de seres do mundo fenomenal são aniquiladas. Dessa liberdade do homem, da fusão com o seu próximo e com a natureza, é restabelecido “o evangelho da harmonia universal” (NIETZSCHE, 1992, p. 31), há o retorno ao verdadeiramente existente no fundo da natureza, ao fundo comum e indiferenciado. Como já citado anteriormente, “Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e; reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial.” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). A embriaguez dionisiaca conduz o homem ao “coração do mundo” (NIETZSCHE, 1992, p. 44). Segundo Nietzsche, ao ser conduzido ao fundo do mundo, o homem deixa de ser artista e torna-se obra de arte, isto se dá pela manifestação da vida primordial no homem para a redenção de si.

“Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.” (NIETZSCHE, 1992, p.31).

Na embriaguez há algo de psicológico que posteriormente será transformado em metafísica. Segundo Fink, no sentido psicológico, a embriaguez é encarada primeiramente como algo humano, mas que, em um segundo momento, ganha dimensões cósmicas, pois o homem deixa de ser um ser individualizado e passa a ser expressão da vida presente no fundo da natureza, ele deixa de ser artista e torna-se obra de arte. A embriaguez é uma “torrente cósmica” que destrói toda individualidade e reconduz o indivíduo aniquilado, devido ao rompimento das fronteiras do “finito e individual”, ao seu fundo vital, ao fundo vital da natureza. A embriaguez, segundo Fink, “é o grande ímpeto da vida” (FINK, 1983, p. 25), é o

delírio que despedaça todas as formas, toda a individualidade, reconduzindo-as ao fundo amorfo. Assim, neste processo, Uno primordial contempla, para seu prazer, toda sua vitalidade encarnada na figura do indivíduo aniquilado. No estado de embriaguez, o indivíduo, devido ao rompimento das barreiras de sua individuação, é reconduzido ao Uno primordial, à vida pulsante, à “totalidade da força vital da natureza concebida como um único ser vivo não individualizado” (BENCHIMOL, 2003 p. 32), e vive e expressa a vida em sua totalidade.

Os impulsos artísticos naturais, impulsionados pelo desejo de livramento da dor originária do Uno primordial, tendem para uma “redenção na aparência”. Como vimos, os princípios apolíneo e dionisiaco são fundamentais para a aparição da vida pulsante, visto que eles são o meio pelo qual o Uno primordial se desdobra em seres finitos. No homem, estes princípios se manifestam pelos estágios fisiológicos do sonho e da embriaguez. Para explicar o modo como os princípios artísticos se manifestam simultaneamente no homem pelos estágios fisiológicos, Nietzsche realiza uma análise do momento histórico, que segundo ele, esses princípios antagônicos começam a atuar em conjunto permitindo o surgimento das formas de arte que refletem, em sua completude, a vida pulsante imanente a toda natureza. Segundo Nietzsche, foi na Grécia antiga que esse fenômeno ocorreu, mais precisamente, no momento em que Homero e Arquíloco foram colocados lado a lado. Para Nietzsche, Homero e Arquíloco foram o fundamento da arte da completa redenção do Uno primordial.

1.3. A transfiguração na arte

Nietzsche inicia uma análise sobre o desenvolvimento da cultura grega a partir do momento em que os princípios artísticos iniciam uma atuação conjunta, uma reconciliação. Esta reconciliação se dá não pela concordância, mas pela discordância. Nela, cada princípio artístico atua sem prejuízo à sua natureza. Assim, a atuação conjunta destes princípios opostos se dá pela “inimizade” (FINK, 1983, p. 25), pelo conflito. Da discordância surge a concórdia, pois um princípio não pode existir sem outro. Essa aliança conflituosa entre os princípios artísticos naturais, segundo Nietzsche se inicia com Homero e Arquíloco.

“Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação dos dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma.” (NIETZSCHE, 1992 p. 34).

Homero é o maior expoente do poeta ingênuo, sua arte triunfa com maestria graças à ilusão apolínea. Homero soube, a partir de grandiosas “alucinações”, vencer todo o tormento da vida e toda aptidão para o sofrimento.

“A ‘ingenuidade’ homérica só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea: a ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão frequentemente emprega. A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano.” (NIETZSCHE, 1992 p. 38).

As belas imagens da arte homérica visam encontrar alívio para os tormentos da vida humana, “derrubar um reino de Titãs, matar monstros” (NIETZSCHE, 1992 p. 38). Elas têm como objetivo inverter a sabedoria de Sileno, a melhor coisa para o grego, que contempla a arte da beleza não é morrer logo, mas ao contrário isto lhe seria o pior acontecimento. A arte de Homero torna a vida desejável e bela, seus deuses viviam e sentiam os horrores da existência humana, assim eles “legitimam a vida humana pelo simples fato de eles próprios a viverem” (NIETZSCHE, 1992 p. 37). Os deuses divinizam a vida humana pelo fato de embelezá-la, suas belas imagens encobrem o feio, o terrível e a dor da existência. “Contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza” (MACHADO, 2002 p. 18), ou o mundo da bela aparência. As belas imagens apolíneas da arte homérica ao encobrirem a dor e o sofrimento primordiais, ocultaram de si o elemento dionisíaco.

Nietzsche compara as imagens da arte homérica com aquelas que o Uno primordial, em seu primeiro momento da redenção busca encontrar alívio para sua dor primordial. A arte ingênua de Homero é comparada por Nietzsche com o resultado do desdobramento do Uno primordial em formas finitas, a saber, o processo de surgimento do mundo fenomenal. Assim como a finalidade do desdobramento não são as formas finitas surgidas a partir deste, mas, o alvo visado é a transfiguração da dor primordial, de modo análogo, a verdadeira finalidade da arte apolínea, não são as belas imagens em si, mas transformar o prazer extremo de sua contemplação em um “hino de louvor à vida” (NIETZSCHE, 1992 p. 37).

A arte apolínea surgiu na Grécia antiga para que o homem grego fosse capaz de superar os horrores da existência. Transportado da realidade que o cerca, o homem ao contemplar as belas imagens permanece em si, e, da ilusão oriunda do deleite da contemplação, o Uno primordial realiza seu objetivo, a saber, a transfiguração da dor primordial. Segundo Márcio José Silveira Lima, o “significado maior da poesia homérica é dar acabamento aos mitos gregos, permitindo ao povo heleno transformar o sentimento de

horror diante da vida numa imensa vontade de viver.” (LIMA 2006 p. 59). A arte homérica que é expressão do princípio apolíneo repousa, segundo Nietzsche, nos fundamentos da desmedida dionisíaca. Esta arte, que tinha como objetivo tornar a vida possível ao inverter a sabedoria de Sileno surge desta forma, como necessidade de ocultar a totalidade da vida, a saber, sua dor e contradição, a partir da transfiguração. Assim, ao buscar encobrir os sofrimentos da vida, de modo a tornar possível aos gregos viver, a arte homérica repousa na sabedoria dionisíaca. Pois, o “dionisíaco é a base na qual repousa o mundo luminoso; a montanha mágica do Olimpo tem suas raízes no Tártaro. Atrás do mundo da aparência bela está a gorgona” (FINK, 1983, p. 26). Eis a descrição de Nietzsche (1992 p. 36 e 37):

“Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança entre os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átrias, que obriga Orestes ao matricídio (...). Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso da beleza - como rosas a desabrochar da moita espinhosa.”

Por outro lado, Arquíloco, o servidor das musas, é considerado artista “subjetivo”. Nietzsche inicia aqui uma crítica à estética moderna que considera o artista subjetivo como mau artista. Para o autor, ao desprezar o subjetivo, o “eu”, os estetas modernos, parecem ignorar a existência do poeta “lírico”. Arquíloco com suas paixões e desejos, com o “grito de seu escárnio, pela ébria explosão de seus apetites” causa espanto (NIETZSCHE, 1992 p. 43). Enquanto os estetas modernos o consideram como poeta subjetivo, Nietzsche contrariamente, o considera como o verdadeiro poeta objetivo, assim como também o classificou “o oráculo delfico” (NIETZSCHE, 1992 p. 43). Para explicar o modo como a subjetividade do poeta lírico Arquíloco é, na realidade, uma objetividade, Nietzsche, recorre à descrição de Schiller relativa ao processo de seu poetar.

Schiller relata que a condição preparatória para seu ato de filosofar seria um certo “estado de ânimo musical”, e não uma série de imagens. Inicialmente surge uma disposição musical e somente depois aparece a “ideia poética”. Como vimos, no primeiro momento de redenção do Uno primordial, a redenção na aparência, esta que daria origem a todo o mundo

fenomenal, inicialmente e antes de seu processo do desdobramento em formas finitas, a vontade era como um espelhamento da vida não individualizada. A vontade refletia toda a dor e contradição da vida pulsante e somente após esta primeira contemplação mais geral de si era possível ao Uno primordial que ele se desdobrasse em uma infinidade de formas. A música, para Nietzsche e de acordo com a afirmação de Schiller, desempenharia a mesma função que a vontade no primeiro momento de redenção do Uno primordial. Ela seria um primeiro espelhamento, ou aparição total do indizível, e assim, uma primeira aparição de toda sua dor e contradição. A música seria, assim, o elemento dionisíaco, a participação inaugural do princípio dionisíaco para a transfiguração na forma de arte.

Nietzsche observa que, diferentemente da lírica moderna, em toda a lírica antiga há uma identificação do poeta com o músico. “O poeta lírico é antes de tudo compositor, artista dionisíaco que renuncia à sua subjetividade para se identificar à verdadeira realidade” (DIAS, 1994 p. 42). O lírico, afastado da realidade ao seu redor, embriagado e envolvido no mais profundo êxtase, de modo semelhante ao músico, é a princípio, um artista dionisíaco. Inicialmente, tomado pela música, contempla e vivencia o reflexo indizível da vida pulsante. Neste momento, tendo sua individualidade aniquilada, é conduzido ao fundo primordial do mundo. Rompidas todas as suas barreiras, corpóreas e culturais, o poeta lírico funde-se ao Uno primordial. No momento de incorporação, o lírico reproduz a dor e contradição primordiais refletidas na forma de música⁸. Enquanto reproduz a dor e contradição, a música, reflexo dessa reprodução, aparece-lhe, sob a influência apolínea do sonho, como uma “imagem similiforme do sonho” (NIETZSCHE, 1992 p. 44). O aparente processo de criação do lírico é análogo ao processo de geração do mundo fenomenal pelo Uno primordial. Inicialmente, como vimos, a vontade, ou a imagem de si do Uno primordial seria condição para o surgimento do mundo fenomenal. No caso do poeta lírico, a música, reflexo da dor e

⁸ Nietzsche discorda das considerações de Schopenhauer sobre a poesia lírica, segundo Schopenhauer a poesia lírica expressa a vontade do poeta, vontade individual, ao passo que a poesia épica expressa a “vontade humana geral” (DIAS 1994, p. 42). Segundo Schopenhauer, “É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma” (NIETZSCHE, 1992 p. 46). Segundo Lima, Nietzsche concorda com Schopenhauer em sua consideração sobre a superioridade da música com relação às demais artes (LIMA, 2006 p. 61). Mas, por outro lado, Nietzsche discorda da afirmação de Schopenhauer, segundo a qual “na canção e na disposição líricas andam em maravilhosa e desordenada mistura o querer (o interesse pessoal nos fins) e a pura contemplação da ambivalência oferecida” (NIETZSCHE, 1992 p. 46). Nietzsche discorda da afirmação de Schopenhauer segundo a qual a poesia lírica seria expressão da mistura entre o subjetivo e o objetivo, entre o querer e a pura contemplação. Para Nietzsche, a poesia lírica se origina e expressa a música, esta que expressa de modo geral a vitalidade do Uno primordial em sua completude, uma vez que ela seria, como vimos, uma primeira aparição total do Uno primordial. Assim, o poeta lírico não expressa sua individualidade, mas apenas é um instrumento, um meio para que a vida alcance sua transfiguração. Segundo Nietzsche, “o indivíduo que quer e que promove seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte” (NIETZSCHE, 1992 p. 46).

contradição primordiais seria condição para o surgimento de “poemas líricos”, “tragédias” e “ditirambos dramáticos” (NIETZSCHE, 1992 p. 44). O poeta no processo de embriaguez unido ao “coração do mundo” e para evitar o seu total aniquilamento é finalmente tocado por Apolo com seu laurel. Com a atuação do princípio apolíneo, sua individualidade é restaurada, o poeta extasiado retorna a si, vê a si mesmo unido ao Uno primordial e dessa união entre poeta e a natureza mediante a atuação do apolíneo surgem as imagens do Uno primordial na forma de poemas líricos, tragédias e ditirambos dramáticos. Assim como o Uno primordial tem como princípio de redenção da sua dor e contradição a forma mais geral de si, a vontade, o poeta lírico embriagado e unido ao Uno primordial, tem como princípio do processo de redenção, um espelhamento da dor e contradição, da vida primordial na forma de música. Sob o efeito aniquilador da música, o poeta lírico funde-se ao Uno primordial, os tormentos deste passam a ser os tormentos do lírico, que aqui serão redimidos na forma de poemas⁹. Segundo Nietzsche, “a imagem que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e dor primordiais, juntamente com o prazer primogênito pela aparência” (NIETZSCHE, 1992 p. 44).

O artista plástico está imerso na contemplação das imagens, o “músico dionisíaco está liberto de toda figuração e inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco desta”. (NIETZSCHE, 1992 p. 45). O artista plástico sente prazer na contemplação das imagens, e ao contemplá-las permanece sereno e em si. As imagens funcionam como uma barreira contra a aniquilação do indivíduo ou a completa unificação entre este e o Uno primordial. Uma vez que elas levam à individuação, o artista permanece em si. O gênio lírico, por outro lado, é invadido pelo rompimento das barreiras da individuação, e, através da música, é tomado por um estado de embriaguez que o conduz à “eudade” do verdadeiramente existente. Assim, o “eu” do lírico remete-se, não ao seu “eu” subjetivo, mas ao único “eu” verdadeiramente existente, ao “eu” objetivo. Os outros “eu” seriam um desdobramento do “eu” primordial.

“Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente e eterna, em

⁹ Segundo Fink, o lirismo seria originalmente o elemento musical da arte. Nesse elemento musical da arte, Nietzsche apreende “uma ressonância proveniente da profundidade do mundo e que existe por detrás de toda a aparição”. (FINK, 1983 p. 26) Para Fink, é pela música, e devido ao seu poder de aniquilação da individuação que Nietzsche intui que a arte provém do Uno primordial, e que o homem, neste caso, o poeta lírico, é apenas um instrumento. “Na verdade, a atividade artística humana seria um jogo que se joga, no qual somos apenas figurantes, as figuras pertencentes à aparência.” (FINK, 1983 p. 26).

repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser” (NIETZSCHE, 1992 p. 45).

Devido ao rompimento das barreiras da subjetividade propiciado pela embriaguez, o gênio lírico, ao fundir-se com o Uno primordial torna-se um artista objetivo. Assim, Arquíloco é, segundo Nietzsche, poeta verdadeiramente objetivo, enquanto fundido ao Uno primordial “é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primogênito naquele símile de Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta” (NIETZSCHE, 1992 p. 45). O gênio, o artista enquanto fundido ao Uno primordial, é neste momento um conhecedor da essência da vida, e visa expressar esse conhecimento na forma imagética da arte. No momento em que surge o reflexo da vida primordial em forma de arte, o Uno primordial consegue ver-se, ele agora pode contemplar sua natureza contraditória plena de dor e contradição e assim se transfigurar por completo.

Para Nietzsche, somente no momento em que o artista se converte na criatura livre de sua vontade individual, de seus “escopos egoísticos” (NIETZSCHE, 1992 p. 47), ele conseguirá se fundir ao Uno primordial, assim, ele seria um “médium”, o meio pelo qual o Uno primordial utiliza para sua total redenção transfiguração na aparência.

“O poeta lírico não é o criador do reino da arte, mas um figurante no jogo do querer consigo mesmo; uma imagem, uma projeção artística, um médium através do qual o sujeito que realmente existe ‘festeja sua redenção na aparência’. Por estar em sintonia, fundido com o artista primordial do mundo, Arquíloco é tão somente aquele que conhece alguma coisa sobre a essência da arte e a exprime na música.” (DIAS 1994 p. 43).

Para Nietzsche, a arte não seria algo que surge do próprio “artista”, algo que resulta de seu próprio esforço, ou vontade individual, mas, esta seria resultado da atividade da vida primordial. O artista individual, sequer pode se considerar um sujeito independente, até mesmo em seu processo de criação artística, pois, o Uno primordial é que age e o produto desse agir é uma atribuição da vida pulsante desdobrada em imagens na busca da transfiguração de sua dor originária. O resultado de sua ação, neste caso a arte, emerge da natureza a partir da atuação dos princípios artísticos naturais, o apolíneo e o dionisíaco. O homem é artista apenas no momento em que ele se torna livre de sua vontade individual, e possui conhecimento da arte somente enquanto fundido ao Uno, o que ocorre apenas no processo de criação. Assim seu saber artístico é ilusório, e ele é apenas um instrumento

utilizado para a completa transfiguração do Uno primordial. A função da arte para Nietzsche não seria propiciar um refinamento cultural ou educacional, mas apenas a transfiguração da dor primordial. Para Nietzsche o mundo aparente, a arte, o próprio homem, nada mais são do que uma tentativa do Uno primordial tornar-se aparente a si mesmo com o objetivo de aliviar-se de sua dor primordial.

1.4. A poesia lírica e a metafísica de artista: o homem como médium

Arquíloco ao introduzir a canção popular na literatura apresenta pela primeira vez a união entre o apolíneo e o dionisiaco na arte. O elemento dionisiaco resgatado por Arquíloco, não seria o dionisiaco puro, ou bárbaro. Como vimos, este poderia levar à completa aniquilação do indivíduo. A união entre os princípios artísticos naturais na poesia de Arquíloco seria resultado de um conflito onde não há o predomínio de um ou outro princípio, mas, nela eles se apresentam em oposição.

Na arte homérica, por outro lado, o elemento dionisiaco foi ocultado pelo predomínio das imagens apolíneas. Nesta arte, houve a valorização da bela aparência e sua sobreposição ao feio e doloroso o que levou à impossibilidade da transfiguração total da vida primordial, uma vez que a arte homérica não foi capaz de refletir em sua totalidade a vida no fundo das coisas. Ao introduzir a canção popular na literatura, Arquíloco resgata o elemento dionisiaco, mas agora, este estará unido e em constante oposição com o elemento apolíneo. Para Nietzsche, a canção popular seria o *perpetuum vetigium* da união dos princípios artísticos naturais, apolíneo e dionisiaco (NIETZSCHE, 1992 p. 49). Ela seria como um “espelho musical do mundo” (NIETZSCHE, 1992 p. 48), uma melodia que busca uma aparência e a exprime na poesia. Como espelho musical do mundo, a canção popular reflete em sua totalidade o Uno primordial, a vida no fundo das coisas, e o faz a partir de uma aparência onírica, uma imagem apolínea na forma de poesia. A canção popular, surge inicialmente da melodia, de um certo estado de ânimo musical, como diria Schiller.

A melodia, ou o estado de ânimo musical, seria um primeiro espelhamento, ou manifestação do Uno primordial, manifestação esta da natureza da vida primordial em sua totalidade, sendo assim, a “melodia é dionisiaca por ser a primeira expressão artística dessa força originária” (LIMA, 2006, p. 63). Sendo ela o que há de primeiro e mais universal e o que suporta múltiplas objetivações, podemos compará-la com a vontade, o elemento dionisiaco presente no primeiro momento de transfiguração do Uno primordial. A melodia, assim como a vontade, seria como o primeiro contemplar-se da vida primordial em seu

momento de transfiguração que deseja mergulhar mais internamente. Sob o efeito extático da melodia, o poeta é levado ao fundo mais íntimo do Uno primordial, sua individualidade é aniquilada e, unido à vida primordial, ele se torna um *médium* pelo qual o gênio¹⁰ consegue transfigurar sua dor ao contemplar a imagem de si refletida na forma de arte. Mas, para que seja possível contemplar o reflexo geral de si, o artista necessita da atuação do princípio apolíneo.

Sem a interferência do princípio apolíneo, o poeta embriagado seria levado a uma total aniquilação de si, e assim, o Uno primordial jamais chegaria a seu alvo, a saber, a transfiguração de sua dor e contradição. Pelo princípio apolíneo, o poeta traduz a melodia em poesia. “De si mesma, a melodia dá luz à poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer (...)” (NIETZSCHE, 1992 p. 48). Segundo Nietzsche, a melodia dá luz à poesia e volta a fazê-lo sempre de novo, ela lança à sua volta “centelhas de imagens” variadas e variantes que revelam uma força totalmente estranha à aparência épica da arte homérica (NIETZSCHE, 1992 p. 50).

Na arte homérica, como vimos, as belas imagens emergiam unicamente do sonho apolíneo, estas desconsideravam o feio, o doloroso da existência, pois queriam encobrir o dionisíaco. As imagens da arte homérica ocultavam a verdadeira essência da realidade a dor e contradição existentes no fundo do mundo. Por outro lado, na canção popular, as imagens apolíneas surgem como reflexo da própria dor primordial. Na canção popular, as belas imagens surgem para refletir a dor e contradição primordiais e não para transfigurá-las. “Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música.” (NIETZSCHE, 1992 p. 49). Na canção popular, o elemento apolíneo surge não para transfigurar a vida primordial, como ocorria na poesia de Homero, ao contrário, a canção popular, como “espelho musical do mundo, como melodia primigênia” que procura uma imagem apolínea (NIETZSCHE, 1992 p. 48) tem como única forma de traduzir a vida em sua totalidade, a interferência, ou ainda, a influência dionisíaca na palavra que agora musicalmente traduz o dionisíaco. “Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música: daí começar com Arquíloco um novo

¹⁰ Segundo Fink, o conceito de gênio de Nietzsche refere-se ao “homem definido por qualquer coisa de sobre-humano, investido de uma missão cósmica, o homem destino” (FINK, 1983 p. 36). Dessa forma, este conceito estaria relacionado ao homem que, tomado pela embriaguez do impulso dionisíaco, é fundido ao Uno primordial, e assim, seria o instrumento do Uno primordial, pelo qual este contempla o reflexo de sua natureza. O gênio seria o médium e como tal, a saber, enquanto unido ao Uno primordial, e apenas neste momento, o homem sabe algo da essência da arte, e assim, segundo Nietzsche, ele “assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar a si mesma” (NIETZSCHE, 1992 p. 47, 48).

universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda.” (NIETZSCHE, 1992 p. 49).

A partir do princípio dionisiaco que se manifesta como embriaguez, o homem é conduzido à vida primordial, em seguida pelo princípio apolíneo, que se manifesta como sonho, a individualidade do homem é restaurada, e assim, ele que consegue, neste momento, ver-se a si mesmo como gênio, como médio, e pela atuação de Apolo, traduz esta música que o corporifica na forma de poesia lírica, esta que seria uma imagem apolínea da melodia, imagem esta que não é puramente apolínea, pois ela, ao mesmo tempo que traduz o fundo dionisiaco é influenciada por ele.

“A canção popular surge, portanto, num segundo instante, a partir de um ‘desenvolvimento’ da melodia primeira. Se o impulso dionisiaco irrompe dos seres, e esses captam a essência do mundo traduzindo-o nas melodias, logo brota também nos homens a força do mundo apolíneo. Junto da música primeva, tal como descreveu Schiller, os homens sentem a necessidade de traduzir em conceitos e palavras o que antes era tão só música. Eis como surgem as canções populares.” (LIMA 2006 p. 63).

Segundo Nietzsche, para exprimir a aparência na imagem, o poeta – unido na dor e contradição primordiais, na paixão e delírio, sob o efeito destes, unido e consciente dessa união – compreende a natureza toda e a si mesmo, unindo-se a ela como “eterno querente” (NIETZSCHE, 1992 p. 50), como o Uno primordial. E, na medida em que interpreta a música, ele já se encontra sob o efeito da calma do sonho apolíneo, mesmo diante do movimento arrebatador da música. Sob o efeito do sonho ele ao mesmo tempo em que interpreta a música em linguagens a contempla. Quando ele se vê, sob a influência da música, a sua própria imagem lhe aparece como símile, o “seu próprio querer, anelar, gemer, exultar é para ele como um símile com o qual interpreta para si a música. O fenômeno do lírico consiste na objetivação da canção através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar.” (NIETZSCHE, 1992, p. 51). Sob a influência do sonho, o lírico se vê como vontade, suas paixões são contempladas como símiles, ou reflexos das paixões do Uno primordial, mas sob a influência da embriaguez, da música, ele é puramente dor e contradição primordiais, e não mais reflexo desta. Assim, sob a influência da aparência onírica, o poeta se vê como vontade, um reflexo, ou imagem geral da vida pulsante, mas sob a influência da música, ele funde-se ao Uno primordial.

A lírica traduz o delírio dionisíaco em música objetivada, mas, a música primordial não precisa da lírica, a música apenas a “tolera”, como tolera também a linguagem e o conceito junto de si (NIETZSCHE, 1992 p. 51), uma vez que eles expressam, a partir de uma imagem, ou um reflexo o que já estava contido totalmente na música, pois, “embora a linguagem desdobre-se em tentativas, mal consegue manter-se em contato mínimo com a música, nunca sendo possível atingir o sentido mais profundo desta” (BURNETT 2012 p. 37). Assim, segundo Nietzsche, a música possui um “simbolismo universal” que é impossível ser expresso integralmente pela linguagem. Uma vez que a música refere-se “simbolicamente à contradição e dor primordiais no coração do Uno-primigênio”, (NIETZSCHE, 1992, p. 51) ela simboliza uma esfera viva, dinâmica e anterior a toda aparência. Diante da música toda a aparência é símile, imagem, e assim, a linguagem, “como órgão e símbolo das aparências” (NIETZSCHE, 1992 p. 51) jamais poderia refletir a vitalidade do Uno primordial.

Os princípios artísticos naturais, apolíneo e dionisíaco agem conjuntamente para a aparição do Uno primordial na forma de arte. Da luta conjunta entre destes princípios que emergem do fundo da natureza, e de sua atuação no homem surge a poesia lírica. Nesta arte, aparece pela primeira vez uma luta fraterna entre os princípios artísticos. Na luta fraterna não há o predomínio de um ou outro princípio, mas um complementa e auxilia o outro. Devido a atuação dos princípios, a poesia lírica reflete como um espelho musical a natureza mutável e de dor e contradição da vida no fundo das coisas. Pelo estágio fisiológico da embriaguez, o princípio dionisíaco conduz o homem aniquilado para a natureza no fundo do mundo, antes de sua total destruição, surge o princípio apolíneo que se manifesta como o estágio fisiológico do sonho e assim o homem resgata sua individualidade, pois pela contemplação do mundo do sonho, contemplação de aparências, ele permanece em si.

A figuração tem como objetivo uma tradução do Uno primordial de modo a materializar sua vitalidade, sua dor e contradição na forma de arte. Assim, para que a natureza seja simbolizada, ou materializada na arte, é necessário que o homem sirva de médium. Segundo Rosa Maria Dias, na poesia lírica, o poeta fundido à embriaguez dionisíaca, gera imagens a partir de “sua condição metafísica de unidade e de renúncia de si próprio. Por isso, pode dizer eu. Contudo, essa individualidade não é a do homem desperto, mas a única individualidade verdadeiramente existente e eterna, que jaz no âmago de todas as coisas” (DIAS, 1994 p. 44). Na poesia lírica, o poeta é artista objetivo, uma vez que as paixões e desejos que ele expressa são uma tradução da dor e contradição primordiais. Nesta tradução de si, o Uno primordial contempla a imagem de si, a imagem de sua natureza, e ao contemplá-la ocorre a transfiguração de seus sofrimentos.

1.5. Nietzsche, Heráclito e o jogo do vir a ser

O Uno primordial é o eterno-padecente, pois através de seu constante desdobramento em formas finitas, ele gera e destrói a aparência do mundo fenomênico. Esse princípio gerador de aparências é a vida repleta de dor e contradição presente no fundo da natureza. Imanente a toda natureza, o Uno primordial age sobre ela, de modo a transfigurar sua dor e contradição. Sua atuação é redentora não apenas para sua essência, pois, partir de seu desdobramento, o homem também transfigura sua vida de sofrimentos. Através de sua manifestação, o homem se une a ele, esta união se dá pela atuação dos princípios artísticos naturais, estes que se manifestam no homem pelos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez, o homem e a vida no fundo do mundo se fundem.

O princípio apolíneo que faz surgir no homem as imagens do sonho e o leva a um permanecer em si, gera a individuação da natureza, espelhando-a como mundo aparente. De modo análogo, a embriaguez que produz no homem o êxtase, o que leva à destruição da individuação, o conduz ao íntimo da natureza, à vida pulsante. Os instintos naturais que atuam, a todo o momento, no homem e no mundo, são manifestações do Uno primordial. Sua atuação contraditória engendra imagens e também as destrói, esse processo artístico dá a oportunidade da permanência em si que promove a original saída de si. Essas situações antagônicas refletem a própria natureza contraditória do Uno primordial. Do jogo entre Apolo e Dioniso, a vida, esse fluxo contraditório, que está presente no fundo da natureza, se torna aparente, perceptível.

A bela aparência, emanção do Uno primordial, configura-se no eterno fluir e assemelha-se à compreensão heraclitiana do mundo. Em sua obra autobiográfica, *Ecce homo*, Nietzsche reconhece a proximidade entre seu pensamento e a filosofia de Heráclito:

“Permaneço-me uma dúvida com relação a Heráclito, em cuja vizinhança sinto-me mais cálido e bem disposto do que em qualquer outro lugar. A afirmação do fluir e do destruir, o decisivo numa filosofia dionisiaca, 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.” (NIETZSCHE, 2004, p. 64).

De acordo com Scarlett Marton, Nietzsche considera Heráclito o precursor de sua teoria, pois, para ele, o pensamento heraclitiano se torna inovador na medida em que o vir-a-ser possui dimensões cósmicas. A autora acredita que Nietzsche interpreta Heráclito

“perseguindo o objetivo de dar embasamento científico à suas teses cosmológicas” (MARTON, 1993 p. 41 e 42). Heráclito e Nietzsche veem o mundo pela ótica do devir, o movimento que é regulado por uma luta entre forças opostas, no caso de Heráclito a luta dos contrários, dia-noite, calor-frio, vida-morte, no caso de Nietzsche esta luta é expressa pelos opostos apolíneo e dionisíaco.

Em sua obra *A filosofia na época trágica dos gregos*, Nietzsche analisa as teorias dos pensadores pré-socráticos, tomaremos aqui o comentário sobre a teoria heraclitiana. A tese de Heráclito concebe o mundo como o lugar que comporta a eterna luta entre forças opostas, essa compreensão do mundo deriva de uma capacidade de representação intuitiva.

“O dom real de Heráclito é a sua faculdade sublime de representação intuitiva; ao passo que se mostra frio, insensato e hostil para com o outro modo de representação que se efetiva em conceitos e combinações lógicas, portanto, para a razão, e parece ter prazer em poder contradizê-la com alguma verdade alcançada por intuição; fã-lo com uma insolência tal em frases como: ‘Todas as coisas, em todos os tempos, têm em si os contrários’ (...).” (NIETZSCHE, 2009, p. 38).

Heráclito havia chegado à conclusão de que a realidade é devir, sendo desnecessário empregar conceitos ou princípios lógicos, trava-se para ele de considerar a natureza e o mundo, sem intermediários, detendo-se tão somente no eterno fluxo, ou seja, o próprio movimento do devir, o que lhe permitiu chegar à representação intuitiva. Ao excluir de suas investigações o conceito, Heráclito, segundo Nietzsche, priorizou a dialética da natureza para apreender o mundo com os olhos do artista. De acordo com Nietzsche, Tales e Anaximandro também chegaram a conclusão do devir e da unidade de tudo o que existe, mas para traduzir suas percepções, utilizaram do pensamento dialético e das hipóteses físicas. O pensamento lógico conceitual, para Nietzsche, apresenta a característica da “fixidez”, ele resulta de um “fixar na memória” os traços “gerais e abstratos das representações intuitivas” (BENCHIMOL, p. 46), e assim, a partir desse fixar na memória, o pensamento lógico leva à conclusão da existência de um ser, ou uma realidade imóvel.

Segundo Nietzsche, Heráclito não fundamenta seu saber valendo-se da argumentação científica. Heráclito não era partidário da dualidade dos mundos, não há um ser eterno transcendente criador e detentor de uma verdade eterna. “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo em medidas e apagando-se em medidas” (HERÁCLITO, 2005, p. 90 (DK 30)). Assim, o que existe verdadeiramente é o devir do mundo que resulta de uma luta eterna entre

polos contrários. Esses polos presentes em toda a natureza não se encontram separados, mas unidos pelo eterno conflito. O que possibilita a Heráclito essa compreensão do devir é a sua capacidade de representação intuitiva. Dessa forma, para Benchimol, Nietzsche vê em Heráclito a incompatibilidade entre o pensamento científico-conceitual e o conhecimento filosófico intuitivo. E, a partir daí, conclui ser por esta razão que o filósofo grego não fundamentou seu saber através da argumentação científica (BENCHIMOL, 2003 p. 47).

O mundo é o resultado da luta eterna de forças opostas. “Todo o devir nasce do conflito dos contrários; as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade afora.” (NIETZSCHE, 2009, p. 40). Para Heráclito era impossível considerar os pares separadamente, pois a única justiça, a única lei, é o eterno fluir. “A própria luta dos seres múltiplos é a pura justiça! E, de resto, o uno é o múltiplo” (NIETZSCHE, 2009, p. 43). Se a justiça é a luta eterna, Heráclito não promoveu a bipartição do mundo entre inteligível e sensível, ou verdadeiro e simulacro. Não há uma verdade, ou um princípio criador e regulador que transcende o mundo, mas, este mundo do vir a ser, do múltiplo é ele próprio a única medida e a única justiça. O mundo é um fogo vivo que se acende e se apaga em medidas. O um, ou os contrários em oposição, é imanente ao múltiplo, ou à natureza, pois, ela é aquilo que permanece, é o verdadeiramente existente e eterno, é o que garante a medida e a regularidade no mundo. Para Nietzsche, o vir a ser, enquanto princípio regulador do mundo, “converte-se em princípio cósmico” (MARTON, 1993 p. 41).

Na cosmologia nietzschiana, assim como em Heráclito, o mundo também resulta da luta eterna de forças opostas, o Uno primordial com sua natureza de dor e contradição, engendra o mundo fenomênico e se manifesta nele a partir da oposição entre os princípios artísticos, princípios que geram a individuação e a aniquilação da individuação. Segundo Guervós, Nietzsche que reconhece os filósofos pré-socráticos, e mais especificamente Heráclito, como seus precursores, por considerar o mundo como jogo, e por proporcionar um fundamento adequado onde se possam assentar seus próprios princípios, a saber, “o vir a ser como autêntica dimensão da realidade ou o pensamento da luta eterna entre os contrários que teriam antecipado a dialética Apolo-Dioniso, assim como a imagem do jogo como metáfora da unidade que pode ser ao mesmo tempo o múltiplo” (GUERVÓS, 2011 p. 60). A luta fraterna entre os princípios artísticos naturais, desempenharia a mesma função que a luta entre os opostos na cosmologia heraclitiana. Nas duas teorias o par de opostos em luta, seria uma manifestação da vitalidade imanente ao mundo, vitalidade esta responsável pela geração do mundo e de sua mutabilidade.

O fogo está presente no mundo, que é uno e múltiplo, e no próprio devir. Ele é imanente ao devir em suas diversas formas, mas inicialmente em três estados principais, “o quente, o úmido e o sólido.” (NIETZSCHE, 2009, p. 45)¹¹. Heráclito acreditava em uma “conflagração cósmica”, um colapso do mundo que se repete periodicamente. O fogo aniquila o mundo e da combustão aniquiladora surge um novo mundo. Heráclito caracteriza o momento da “desintegração” pelo fogo, ou sua “consumação”, como um “desejo e uma necessidade”, e a “consumação pelo fogo como a saciedade” (NIETZSCHE, 2009, p. 46). O devir é, então, resultado de um capricho de Zeus, ou do fogo (NIETZSCHE, 2009, p. 52). O momento da “conflagração cósmica” assemelha-se à embriaguez dionisíaca, o momento da aniquilação da individualidade e recondução ao fundo primordial da vida, mas, também podemos compará-lo ao momento do desdobramento do Uno primordial em seres finitos, que é o momento apolíneo, e ao o momento de sua redenção pela aparência na forma de arte que garante a saciedade da contemplação de si mesmo.

A ideia heraclitiana da combustão cósmica é análoga à cosmologia nietzschiana. Em ambas há a mesma ideia do combate entre os opostos que se manifesta no mundo, e ainda a ideia de saciedade desse combate, seja pela autocontemplação do Uno primordial a partir de sua manifestação, seja na natureza, ou na obra de arte, seja, então, pela desintegração e consumação do mundo pelo devir, ou pelo capricho de Zeus, ou do fogo.

A compreensão heraclitiana do mundo como devir é acessível ao homem que vê as coisas em seu conjunto, aquele que possui uma capacidade intuitiva. O homem que, assim como Heráclito, apreende a totalidade do devir, se assemelha ao deus, ao artista, ao Uno primordial. Mas, para aquele que vê as coisas separadas, esse mundo é lugar da culpa e do sofrimento. Essa comparação triunfa graças à analogia entre jogo de Zeus e o jogo do artista, que constrói e destrói, e à inocência da criança que conhece um devir e uma morte, construindo e destruindo segundo seu capricho. O fogo brinca assim como o artista e a criança, construindo e destruindo com toda a inocência. No jogo não há perversidade, mas apenas desejo, sua saciedade, seu instinto é que age. A concepção de Heráclito não era um juízo moral, não apresenta normas para o agir, nela nos é apresentado o universo e seu devir. Esse mundo não é bom nem ruim, mas é um jogo do fogo.

“Será que este mundo está cheio de culpa, de injustiça, de contradição e de sofrimento? Sim, grita Heráclito, mas só para o homem limitado que vê as coisas separadas umas das outras e não no seu conjunto (...). Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um

¹¹ “O mundo é o jogo de Zeus ou, em termos físicos, o jogo do fogo consigo mesmo, o uno só neste sentido é simultaneamente o múltiplo.” (NIETZSCHE, 2009, p. 44).

construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual.” (NIETZSCHE, 2009, p. 47).

Heráclito descreve o jogo deixando à margem qualquer implicação moral e descreve o mundo com o mesmo prazer contemplativo com que o artista vê sua obra. Para Guervós, Heráclito entende a existência “a partir de um instinto de jogo, isto é, faz da existência um fenômeno estético, não um fenômeno moral ou religioso” (GUERVÓS, 2011 p. 61). Para o autor, essa forma heraclitiana de entender a existência reside no fato de que o vir a ser é um fenômeno artístico e não moral. Dessa forma, o mundo é justificado apenas na medida em que é interpretado como “jogo do artista e da criança”, ou seja, o mundo só é justificado “através de uma interpretação estética que exclua qualquer princípio moral ou finalista.” (GUERVÓS, 2011 p. 61).

Segundo Nietzsche, para Heráclito não é possível compreender racionalmente o mundo e seu eterno construir e destruir que se dá sem nenhuma razão, ou uma lógica de ser tal como é, uma vez que seu modo de ser se deve ao capricho. O fogo, o artista, e a criança brincam com toda a inocência, sem uma razão para tal, mas apenas pelo impulso de jogar.

“E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência - e esse jogo joga-o o Eão consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beira mar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar. Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outro mundo à vida. As vezes, a criança lança fora o brinquedo: mas depressa recomeça a brincar com uma disposição inocente. Mas, logo que constrói, liga e junta as formas segundo uma lei e em conformidade com uma ordem intrínseca.” (NIETZSCHE, 2009 p. 47, 48).

Este mundo gerado e movido pelo capricho e pelo impulso do jogar, a saber, o construir e o destruir inocentemente, o homem não o pode compreender racionalmente, mas apenas o “homem estético” consegue ter esta visão de conjunto, pois ele apreende a multiplicidade, e tem “em si uma lei e um direito” (NIETZSCHE, 2009 p. 48). O homem estético apreende intuitivamente, e não pela racionalidade, o jogo do mundo, o apreende porque o vivencia, ou tem em si esse jogo, ele assim como a criança e devido à sua inocência, compreende porque está em harmonia e apenas vivencia o jogo; se os homens estéticos vivem “conscientemente no logos e em conformidade com o olho do Artista que tudo domina, é porque as suas almas são úmidas e porque os olhos, os ouvidos e, sobretudo, o intelecto dos

homens são más testemunhas” (NIETZSCHE, 2009 p. 48). Segundo Nietzsche, o homem para Heráclito, além de ser irracional, não ocupa uma posição privilegiada na natureza, pois a “manifestação máxima” (NIETZSCHE, 2009 p. 49) da natureza “é o fogo” (NIETZSCHE, 2009 p. 49), essa força cósmica que se acende com medida e com medida se apaga, e não o “homem tolo” (NIETZSCHE, 2009 p. 49). O jogo se manifesta no fogo e não no homem. Mas, na medida em que o homem participa do fogo, neste caso, ele se torna “um pouco mais racional” e em seu ser se cumpre a “lei da Razão soberana” (NIETZSCHE, 2008 p. 55).

A questão sobre o porquê da água e da terra, é a constatação de um problema mais sério do que saber por que o homem é estúpido, irracional, ou mal, pois para o filósofo grego, intuir a lei que rege o cosmos é mais importante do que conhecer o homem e suas particularidades, e assim, para a intuição desta lei, Heráclito se afasta do convívio dos homens. Segundo Nietzsche, Heráclito “não precisava dos homens, nem sequer para seu conhecimento; todas as informações que deles se podiam obter ao interrogá-los e tudo o que os outros sábios antes dele tinham tentado pesquisar não lhe interessavam” (NIETZSCHE, 2009 p. 52). Heráclito apenas se limitava a descrever o mundo e o considerava com a mesma satisfação com que o artista contempla sua obra no momento de sua realização. “Foi a mim mesmo que procurei e que tentei interpretar” (NIETZSCHE, 2009 p. 53). Sendo o homem um fragmento da natureza, do cosmos, a investigação sobre o mesmo deve partir do conhecimento do substrato do mundo, o eterno fluir.

De acordo com Nietzsche, com sua doutrina da lei no devir e do jogo, Heráclito “levantou a cortina desse espetáculo sublime” (NIETZSCHE, 2009 p. 53), a saber, ele desvela o vir a ser, a lei imanente ao mundo, e assim, Nietzsche reconhece na filosofia de Heráclito uma antecipação da sua intuição do mundo como resultado da união conflituosa dos opostos e da afirmação do devir como a verdadeira dimensão da realidade (FINK, 1983, p. 42).

CAPÍTULO II

2. A TRAGÉDIA

2.1. O coro como expressão da verdade da natureza.

A tragédia guarda em si os princípios artísticos tratados no capítulo anterior. Primeiramente Nietzsche afirma que a tradição antiga relata explicitamente que a tragédia surgiu do coro trágico e que ela era apenas coro. Para o filósofo, essa afirmação nos impossibilita de contentar com outras “frases retóricas” (NIETZSCHE 1992, p. 52) sobre o coro, tais como a afirmação de Schlegel segundo a qual o coro é o espectador ideal, ou ainda aquelas que relatam que o coro deve representar o povo diante da “região principesca da cena” (NIETZSCHE 1992, p. 52). Com relação a esta última, Nietzsche remete várias críticas, para ele, essa afirmação soa bem para alguns políticos cujos desregramentos e excessos eram vistos com paixão pelos cidadãos atenienses, estes que representavam a “imutável lei moral” e compunham o coro.

A função do coro, dizia Nietzsche, só poderá ser entendida quando se considera a forma clássica das tragédias de Ésquilo e de Sófocles. Em sua origem era impossível que o coro fosse representado pelos democráticos cidadãos atenienses, uma vez que ele surge de uma época em que ainda havia reinados, regiões principescas, e não um sistema democrático. “As antigas constituições políticas não sabem *in praxi* de uma representação popular constitucional e é de se esperar que jamais as tenham ‘pressentido’ tampouco em suas tragédias” (NIETZSCHE 1992, p. 52). Desse modo, Nietzsche compreende a descrição política do coro como uma asserção retórica, mas em relação à afirmação de Schlegel, o filósofo a reconhece, em seguida, como uma brilhante conclusão.

A afirmação de Schlegel apresenta-se célebre, ao sugerir encarar o coro, em certa medida, como o extrato da multidão de espectadores, ou ainda, como “espectador ideal”. Este espectador, diferentemente do público teatral contemporâneo a Nietzsche, tinha a consciência de estar diante de uma realidade empírica, e não diante de uma obra de arte. O coro trágico reconhecia as figuras do palco como existências vivas, consideravam o personagem encarnado, presente e real. A afirmação de Schlegel deixa transparecer que o espectador ideal não encara a obra de arte como arte, mas “deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo” (NIETZSCHE 1992, p. 53). Mas a concepção da tradição que afirma a existência de um coro sem palco e a concepção de Schlegel segundo a qual o

mundo da cena com seus personagens são encarnados pelo espectador, trazem consigo uma questão que seria absurda, a ideia de espectador sem espetáculo. Visto que a ideia de espectador traz consigo a ideia de espetáculo, não é possível que haja um espectador sem um espetáculo. O espectador, mesmo estando ele encarnado pelo personagem, a saber, vivenciando a cena, necessita da imagem desta, uma vez que ela funcionaria como uma proteção para que o espectador encarnado não se perdesse totalmente de si. Nietzsche acredita que a origem da tragédia não possa ser explicada por nenhuma dessas concepções.

O filósofo recorda da concepção do coro de Schiller em seu prefácio à Noiva de Messina, no qual o “coro é visto como uma muralha viva a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (NIETZSCHE 1992, p. 53). O coro protege o mundo aparentemente artificial da arte e toda sua liberdade contra o mundo aparentemente real, o mundo civilizado que na verdade é artificial pelo fato de encobrir a vida, isto é, esconder sua natureza construtora e destruidora ao criar a cultura e a moral. O coro como “muralha viva” seria uma separação de duas realidades, a saber, o mundo da arte e o mundo humano que é artificial, embelezado e protegido pela cultura e pela moral, em suma, o mundo civilizado grego. Em sua origem este coro era basicamente o coro dos sátiros, os seguidores extasiados de Dioniso que viviam e celebravam sua união com o substrato da natureza. Embriagados e livres de todo o mundo artificial humano, os coreutas esqueciam de seu passado e sua posição social, despiam de sua civilização como quem se despoja de uma caricatura mentirosa (DIAS, 1994, p. 52), aniquilados e fundidos entre si contemplavam e vivenciavam a vida primordial. Ao contemplar e vivenciar o substrato vital do mundo, os coreutas livres de sua civilização e unidos ao coração da natureza tornavam-se unicamente seres da própria natureza: “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte” (NIETZSCHE 1992, p. 54). Ao expor um mundo ideal, fictício, cercado pelas muralhas do coro, a tragédia não se vê obrigada a retratar de modo servil a realidade, a saber, a realidade do mundo humano civilizado. Mas, as muralhas serviam como uma demarcação de um local no qual os coreutas embriagados e despidos dos preceitos da cultura poderiam, sob o efeito da embriaguez e com sua individualidade aniquilada, ter um contato com o substrato do mundo e exprimir essa realidade. Segundo Nietzsche, a tragédia retrata um mundo não inserido em uma fantasia, mas dotado de mesma credibilidade que o mito possuía para os helenos, embora estes visassem tornar a vida bela, escondendo sua natureza vital.

O mundo retratado na tragédia chega aos olhos como o espelhamento, ou um reflexo do próprio mundo, com toda sua dor e contradição. Assim o sátiro, coreuta dionisiaco, que

vivia sob a sanção do mito e do culto daria ao homem helênico a sensação de estarem suspensos diante de si, livres de toda cultura, eles revelavam a sabedoria trágica através de seus gestos. Essa sabedoria, ou o consolo metafísico que a tragédia deixa “de que a vida no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE 1992, p. 55) aparece corporificada no coro satírico que “cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares.” (NIETZSCHE 1992, p. 31).

A embriaguez dos coreutas torna impossível o mascaramento da realidade com o Véu de Maia, mas, tendo sua individualidade aniquilada expressa-a com toda sua força em seus gestos. O coro, a tragédia salva o heleno da “negação budista do querer”, e “através da arte salva-se nele - a vida” (NIETZSCHE 1992, p. 55). O êxtase provocado pelo estado dionisíaco, com a aniquilação das barreiras e limites da existência conduz o indivíduo a uma imersão ao passado, à realidade primordial existente no fundo de cada ser. Os homens fundidos entre si e ao Uno primordial, à força vital imanente ao mundo, tornam-se incapazes de negar esta realidade criadora e destruidora da mundo, mas embriagados diante desta visão apenas vivencia e exprime essa contradição. Mas quando a realidade cotidiana retorna à consciência ela é sentida com rejeição. De modo que, a arte, e somente ela tem o poder de transformar os pensamentos sobre o absurdo da existência em “representações com as quais é possível viver” (NIETZSCHE 1992, p. 55).

2.2. A constituição do coro

Visto que para Nietzsche a tragédia surge do coro e este expressa a sabedoria trágica, a saber, a vida com toda sua dor e contradição, o filósofo inicia uma análise sobre o surgimento e a constituição do coro. Segundo Nietzsche, o coro, inicialmente era o coro dos sátiros que viviam e celebravam sua união com o substrato da natureza cantando e dançando¹². O sátiro que se extasiava diante da proximidade de Dioniso, tornava-se compadecente, vivenciava e refletia os tormentos do deus. Ele vivenciava os tormentos de Dioniso enquanto embriagado pelo poder da música e anunciava a sabedoria presente internamente à natureza através de seus gestos, de sua dança. Os adoradores de Dioniso representavam para o grego a expressão

¹² Segundo Rosa Maria Dias, Nietzsche ao pensar a tragédia como obra de arte apolíneo-dionisíaca retoma o argumento dado para a canção popular, para essas duas formas de arte, a música, manifestação do princípio dionisíaco, como geradora de tais artes seria o elemento primário e o diálogo, manifestação do princípio apolíneo, seria o elemento secundário. (DIAS, 1994 p. 51).

de suas fortes e contraditórias emoções primordiais, estas que eram vistas pelo mesmo grego com assombro. Extasiados diante da presença do deus, eles eram conduzidos ao fundo primordial da natureza e expressavam com seu canto e seus gestos essa sabedoria tornando-se neste momento não apenas um reflexo da realidade primordial, mas, tomados pelo deus, e enquanto encarnados no deus, seus gestos e palavras eram expressões do próprio deus¹³.

O canto e a dança dos sátiros “aboliam de si o eu humano” (DIAS, 1994 p. 52), tomados pela música, eles esqueciam seu passado e sua civilização e unidos à natureza expressavam a própria natureza, neste momento, eles se tornavam seres da natureza¹⁴. Ao criar um mundo belo e artificial, um mundo que pretende ocultar a verdade da natureza, o homem afasta-se da vida pulsante imanente ao mundo, e ao afastar-se dessa natureza, afasta de sua natureza que lhe é mais interna, e deste modo, ele afasta-se de si mesmo. De acordo com Nietzsche, a poesia lírica, assim como a tragédia, não pretende criar um mundo belo, ao contrário, elas querem exprimir a verdade presente no fundo das coisas, mas para isso é necessário que o homem tenha sua individualidade e sua realidade cultural aniquiladas.

A criação de um mundo artificial, o mundo humano da cultura, assemelha-se, como vimos, à tentativa do Uno primordial de esquivar-se de sua dor. Ao desdobrar-se gerando assim a aparição de si, o mundo fenomenal, o Uno primordial não atinge seu êxito visto que o mundo, ou a aparição da força vital, traz em si trazem em si a dor e o sofrimento primordial, mas como o Véu de Maia, esta aparência oculta a dor e o sofrimento do fundo do mundo. Assim, a transfiguração do sofrimento primordial não pode ser atingida ao se esquivar da dor e da contradição, mas, como vimos no primeiro capítulo para alcançar o alívio faz-se necessária a contemplação de si. A disponibilidade dos sátiros tomados pelo poder da música em incorporar e refletir a vida pulsante assemelha-se ao primeiro espelhamento do Uno

¹³ De acordo com Nietzsche, Dioniso “experimenta em si os padecimentos da individuação”, esta que é a fonte e a causa de todo o seu sofrer. Este deus despedaçado apresenta uma dupla natureza a “de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NIETZSCHE, 1992 p. 70). Percebemos uma semelhança entre a dor da individuação de Dioniso e sua dupla natureza com a dor e contradição da vida primordial. Esta que busca em sua individuação, em seu desdobramento em seres finitos, a transfiguração para sua natureza, também caracterizada pela dor e contradição, possui uma natureza análoga a Dioniso. Segundo Lima, os sofrimentos vividos por Dioniso “oferece a Nietzsche o simbolismo que revela aquela necessidade antes postulada de o Uno primordial gerar-se a fim de buscar a transfiguração da dor e contradição primordiais”, de acordo com Lima, o deus tendo sua vida marcada pela dor torna-se “símbolo da geração do Uno primordial” (LIMA, 2006 p. 49)

¹⁴ Neste ponto, Nietzsche confirma novamente a afirmação de Schiller, segundo a qual, “o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante” (NIETZSCHE, 1992, p. 57) O coro como “muralha viva” vive e reflete a dor e contradição primordiais, ao passo que o homem civilizado, seja ele o helênico ou o moderno, pretende ocultá-las a partir da criação de um mundo aparente, um mundo embelezado capaz de tornar a vida possível ou desejável, um mundo capaz de inverter a sabedoria de Sileno.

primordial em seu processo de transfiguração¹⁵. Vimos que para esse processo surge inicialmente um espelhamento da vida pulsante imanente ao mundo.

Do mesmo modo que a vontade é considerada o espelhamento que daria origem ao mundo fenomenal, a música, então, vem a ser o espelhamento que daria origem à poesia lírica. O sátiro, que reflete a realidade primordial através de seu canto e sua dança, ou seja, também influenciado pela música, seria o espelhamento da dor e contradição que daria origem à tragédia. Ao expressar em seus gestos a realidade primordial, o sátiro representava a “protoimagem do homem”, a saber, a realidade mais interna e íntima comum a toda a natureza, aquela que não é influenciada pela cultura ou nenhum elemento do mundo humano (NIETZSCHE 1992, p. 57). Enquanto reflexo da vida pulsante, ele era visto pelo homem dionisíaco como um ser divino. Livre das barreiras da cultura, ele se revelava como o verdadeiro homem, o homem com toda sua dor e contradição, o homem como reflexo da vida primordial.

A figura do sátiro que extasiado reflete a verdade imanente ao mundo através de seu canto e de sua dança, revela que o coro e posteriormente, a própria tragédia surgem da música embriagada cantada sob a influência e em louvor à Dioniso. Tomado pelo poder da música, o grego dionisíaco que deseja a verdade e a natureza em sua máxima força e sob o efeito desse querer, se vê encantado em sátiro. O poder do canto, e da dança do sátiro, o transforma diante de si mesmo e envolvido pela embriaguez, vê a si mesmo como se fosse gênio da natureza encarnado como sátiro¹⁶. Segundo Nietzsche, o coro da tragédia surge assim, como “imitação artística desse fenômeno natural” (NIETZSCHE, 1992 p. 58), a saber, a transformação, ou incorporação gerada pela embriaguez proveniente do canto em louvor a Dioniso. No coro estão presentes os servidores encantados de Dioniso e os espectadores de Dioniso. Apesar desta divisão, na verdade o público da tragédia ática, que embriagado via a si mesmo como parte do coro, era na realidade uma só massa de transformados. Havia, na verdade, apenas um só coro de sátiros embriagados, ou daqueles que, em transe, se representavam como sátiros. Segundo Nietzsche, a sentença de Schlegel na qual o coro é o “espectador ideal” apresenta aqui um sentido profundo, uma vez que o coro é único que vivencia o mundo da cena.

¹⁵ De acordo com Benchimol, a produção de “representações imagéticas a partir da excitação musical é um fenômeno absolutamente análogo à geração dos indivíduos a partir do Uno primordial”, para o autor na analogia entre a produção de imagens a partir da música e o surgimento do mundo fenomenal a partir do Uno primordial aparecem pontos semelhantes como “a ideia romântica da unidade da vida” e também a questão estética vigente na época de Nietzsche, a saber o “estabelecimento da natureza não representativa da música” (BENCHIMOL, 2003, p. 90).

¹⁶ Segundo Rosa Maria Dias, o fenômeno da possessão provocado pela música é a condição prévia de toda arte dramática (DIAS, 1994, p. 52).

O coro na medida em que contempla a verdade, experimenta simultaneamente a força contraditória da vida e permanece embriagado. Seu estado de embriaguez é transmitido ao espectador, que assim também embriagado, é fundido ao coro, de modo que, na tragédia grega não havia diferença entre coro, ator e espectador, mas havia apenas unicamente um coro de embriagados servidores de Dioniso. Esse coro de transformados contemplava toda a vivacidade do Uno primordial e se contagiava dela. Assim, para Nietzsche, poeta é aquele que vê diante de si figuras vivas que pairam à sua frente, é aquele que penetra com seu olhar suas realidades mais íntimas e anuncia essa visão a partir de uma “imagem substitutiva” ou uma metáfora. Segundo Nietzsche, Homero descreve as coisas de maneira mais visual do que os outros poetas, pois ele “as visualiza tanto mais” (NIETZSCHE 1992, p. 59). Ele se prende em suas belas imagens apolíneas, de modo que não é possível haver o rompimento das barreiras da individuação, permanecendo em si.

Enquanto o artista que na contemplação das belas imagens oníricas permanece em si, é um poeta; o dramaturgo, por outro lado, é aquele que tem sua individualidade aniquilada devido à excitação dionisíaca, vê-se cercado de “espíritos”, existências vivas que o incorporam, e através de sua excitação, a multidão também torna-se embriagada e fundida a ele. Este processo é para Nietzsche, o profenômeno dramático. O processo do aniquilamento de si e de incorporação em outro personagem propiciado pela embriaguez é o início do desenvolvimento do drama. Diferentemente do rapsodo que contempla suas belas imagens, sendo que durante a contemplação ele as vê separadas de si, no drama há o processo de aniquilação e de incorporação, contemplando a imagem do coro, a multidão também extasiada funde-se a ele. Assim,

“o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (...) uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmutados.” (NIETZSCHE 1992, p. 60).

O encantamento é o pressuposto de toda arte dramática, no qual, tomado pela embriaguez, “o entusiasta dionisíaco vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus (...)” (NIETZSCHE 1992, p. 60). Em seu processo de transformação, o sátiro consegue contemplar-se a si mesmo, ele vê fora de si a imagem apolínea de seu estado de transmutação, a imagem de sua união com a verdade primordial, com essa visão da transformação de si o drama torna-se completo. Essa imagem apolínea não gera a individuação, ou a redenção apolínea na aparência, mas ela revela aqui a aniquilação da

indivíduoação, dos integrantes do coro, e sua união com o Uno primordial, a força vital imanente ao mundo e geradora do devir. A tragédia grega seria o coro dionisiaco, que livre do mundo aparente, a saber, do mundo da moral, contempla a dor e contradição da natureza, e que durante o estado de êxtase, contempla a imagem apolínea de si mesmo transformado e fundido com a realidade primordial. Essa imagem não reflete a visão de si, a visão de si de um indivíduo, uma vez que, sob o efeito da embriaguez os integrantes do coro já tinham suas individualidades rompidas, mas revela a visão de unidade com o todo, a saber, a visão de sua união com o substrato contraditório existente no fundo do mundo. A manifestação do coro é a origem do diálogo de todo o mundo cênico. Do coro surge todo o encantamento, ele é a fonte da embriaguez que conduzirá à realização total do drama.

O coro vê e ao mesmo tempo vive e expressa a realidade primordial, seus gritos e gemidos de dor expressam a dor e contradição existentes no fundo do mundo. A expressão dessa visão se revela “com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra” (NIETZSCHE 1992, p. 61). Ao contemplar a imagem da vida que engendra e destrói, a saber, a vida imanente ao mundo e representada na figura de Dioniso, seu mestre e senhor, o coro torna-se servo, o deus age sobre ele e todos os seus atos se tornam na verdade manifestações de Dioniso, o que o torna “a mais alta expressão da natureza” (NIETZSCHE 1992, p. 61). Sob a atuação de seu deus, o coro vê e expressa a verdade existente no mundo. No momento em que se torna um servo do deus, torna-se sábio, um conhecedor da verdade imanente à natureza e como “músico, poeta, dançarino, visionário, em uma só pessoa” (NIETZSCHE 1992, p. 62) reflete essa verdade.

2.3. A tragédia e o vir a ser

Como vimos, a tragédia surge com os helenos, este povo frágil que vivia todos os tormentos da existência, marcado por “uma sensibilidade exacerbada para o sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística que caracteriza os gregos e que se explica pela força de seus instintos” (MACHADO, 2002, p. 17). Sua vida repleta de dor poderia leva-lo ao pessimismo da sabedoria de Sileno, esta que consiste em desejar a morte em detrimento de uma vida penosa, mas, devido à sua extrema sensibilidade, desse mesmo povo surge a arte e esta torna-se o antídoto contra a negação da vida. A arte surge, assim, para embelezar a vida, para torná-la “possível ou desejável” (MACHADO, 2002, p. 18), ela seria uma afirmação da vida. Dessa forma surgem os mitos e a arte homérica, mas, como estes eram essencialmente uma arte apolínea, arte da beleza, e visto que eles queriam como um Véu de Maia, mascarar,

ou ocultar a realidade brutal da vida, uma vez que eles desconsideraram a realidade pulsante, a vida e seu vir a ser, e assim, criaram um mundo belo, aparente e, portanto, não verdadeiro.

Posteriormente, da embriaguez musical jorram os cultos a Dioniso, o deus estrangeiro, que fez nascer a tragédia. Esta arte que surgia e se desenvolvia a partir da atuação conjunta dos princípios apolíneo e dionisíaco, era capaz de, a partir da aniquilação da aparência do mundo, refletir através de simbolismos e de imagens, sua natureza mais íntima. Na tragédia “a verdade é agora simbolizada, ela se serve da aparência e precisa por isso também usar as artes da aparência”. Na arte trágica, a aparência será gozada, não como aparência, e sim como “símbolo, ou signo da verdade.” (NIETZSCHE, 2010, p. 31). A tragédia, a partir do canto e da dança do coro, conduz seu espectador a mergulhar no fundo do mundo, conhecer a realidade contraditória da vida, a saber, a vida do vir a ser, e representar essa visão. Esta arte em que aparecem acoplados os princípios artísticos naturais torna-se capaz de “transformar o sentimento de desgosto causado pelo horror e absurdo da existência, numa força capaz de tornar a vida possível e digna de ser vivida” (DIAS, 1994, p. 59). O consolo metafísico presente na tragédia revela o poder e alegria da vida, apesar das mudanças do mundo fenomenal. Esse consolo leva o heleno a consolar-se ou transfigurar seus sofrimentos.

Da “linguagem imediata da vontade” (NIETZSCHE, 1992, p. 101), a saber, da música que em sua máxima intensificação reflete como um espelho a imagem geral do mundo, o seu vir a ser, surge a tragédia. Do êxtase proveniente da música entoada em louvor a Dioniso, o espectador já unido ao coro é conduzido para o mais íntimo do ser, para as “Mães do ser” (NIETZSCHE, 1992, p. 97), ou fundo primordial da vida. Assim, a música como refletor da realidade contraditória do mundo seria o veículo, ou condutor que levaria seu ouvinte embriagado à realidade primordial. Ela seria o meio que o Uno primordial utiliza para levar o homem até o seu íntimo e fazer com que ele vivencie e expresse sua natureza. Mas, a música dionisíaca, devido ao seu poder arrebatador de posseção poderia levar o seu ouvinte a uma total aniquilação de si, assim para protegê-lo da música arrebatadora, surge o princípio apolíneo.

“Nietzsche descreve o poder da música como algo cheio de perigo, capaz de acarretar a destruição do indivíduo. Para que o homem possa ouvir a música - sinfonia da afirmação eterna - e sentir-se tocado pelo seu poder sem aniquilar-se, Apolo vem em seu socorro, restaurando sua individualidade quase aniquilada.” (DIAS, 1994 p. 61).

A força dos princípios apolíneo e dionisíaco – dispostas no sonho e na embriaguez – reconciliam o homem com o Uno primordial, a saber, o conduzem e permitem que ele vivencie o impulso vital que constitui o fundo do mundo. No palco grego esse encontro

conduzia o espectador a contemplar, vivenciar e refletir, ou expressar a dor primordial na forma de arte, que de modo semelhante à sua natureza, deve ser trágica¹⁷. A música é um elemento necessário, para o surgimento e desenvolvimento da tragédia, mas para que o drama se torne completo, ou seja, para que o Uno primordial atinja sua meta, a saber, para que ele contemple a si mesmo a partir da arte, faz-se necessária a presença do elemento apolíneo¹⁸.

O mito trágico, segundo Fink, surge da contradição “de Apolo e Dioniso, da coisa em si e da aparência, da embriaguez e do sonho” (FINK, 1983 p. 31), desse modo, o mito trágico seria compreendido como o objetivo, ou a meta atingida pelo Uno primordial resultante de todas as etapas de seu movimento, de todas as suas tentativas de transfiguração e de autocontemplação, o mito trágico surgiria assim do vir-a-ser do mundo, ou ainda do movimento contraditório da vida, de modo a refletir, ou traduzir em palavras, as dores e contradições da vida primordial.

Somente na tragédia o Uno primordial encontra-se, ou contempla-se a si próprio como uma imagem, uma vez que ela seria a arte que reflete integralmente o seu ser. Segundo Fink, o efeito trágico consiste em querer ver além da visão e ouvir além da dissonância musical, consiste na aniquilação de si ao mergulhar no fundo das coisas. No mito trágico e na dissonância musical é possível reconhecer o fenômeno dionisiaco, este que coincide com o jogo do artista primordial, o qual na construção e destruição da individuação conduz a um prazer primitivo. O existente, o real, a vida pulsante, o Uno primordial é um jogo que cria e destrói. Em sua aparição como mundo fenomenal ou como arte, a vida primordial é apresentada como um reflexo geral de si no qual está presente o jogo do artista primordial, a

¹⁷ Segundo Fink, “o trágico é compreendido como um princípio cósmico”, uma vez que o movimento do trágico possui a mesma natureza do próprio movimento de construção e destruição do mundo. De acordo com o autor, a teoria nietzschiana estética da tragédia desvela “a essência do existente em geral”, para Fink, no “acontecimento artístico” do nascimento da tragédia gerada a partir da música é refletido o nascimento, a partir de um “fundo caótico primordial de um mundo ajustado ao humano, decomposto numa multiplicidade de formas” (FINK, 1983 p. 22). Em seu artigo A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche, Guervós diz que é possível compreender o trágico no movimento do jogo no qual “se enraíza a autoafirmação dionisiaca do vir-a-ser”. Para o autor, o jogo implica transformação e também uma transformação de si. Dioniso, “o deus que joga, o deus amorfo que joga com suas máscaras”. Estas máscaras que refletem o vir-a-ser e o jogo, esse deus que tem o poder de deslocar, ou transfigurar o eu, permite que o sujeito enquanto joga adquira uma aparência “metamorfoseada”. O autor que identifica, ou considera as semelhanças entre a natureza de Dioniso e a natureza do Uno primordial, considera a “ideia do jogo artístico” um exemplo positivo para a compreensão da “essência do trágico e o efeito da tragédia”, uma vez que estes conduzirão a uma aceitação da vida mesmo em seus aspectos mais terríveis (GERVÓS, 2011 p. 55, 56).

¹⁸ Como vimos no primeiro capítulo, o verdadeiro criador do mundo da arte é o Uno primordial, e o homem seria apenas o meio pelo qual aquele atinge seus objetivos. Segundo Benchimol, a contemplação da eternidade do vir-a-ser, este conhecimento da sabedoria dionisiaca, “produz a percepção de que o indivíduo é apenas um meio que a vida utiliza momentaneamente para alcançar seus próprios objetivos”. Segundo esta concepção do autor, pela sabedoria dionisiaca o artista individual enquanto envolvido pela música dionisiaca, tem a consciência, neste momento, de que ele é apenas um instrumento que o Uno primordial utiliza para sua transfiguração (BENCHIMOL, 1992 p. 94).

saber, o vir a ser. Neste jogo, a vida primordial joga consigo “na eterna profusão de seu prazer” (FINK, 1983 p. 31). Vontade e representação, coisa em si e aparência são interpretadas como um movimento, um processo de criação, uma manifestação de si. A atividade do artista individual, o artista humano, o seu processo de criação é como um reflexo, uma “fraca repetição da poiesis original da vida cósmica” (FINK, 1983 p. 31), uma imitação do movimento do desdobramento do mundo, seu processo de criação e destruição de si. De modo que ao seguir o fio condutor da arte apreende-se “o ato, a vida viva do ser” (FINK, 1983 p. 32), o próprio vir a ser. O processo de criação da arte trágica é análogo ao processo do vir a ser do mundo, ou o movimento constante do desdobramento do Uno primordial. “No jogo trágico manifesta-se o jogo universal do ser” (FINK, 1983 p. 32), que ao desdobrar-se em seres finitos, na individuação e aniquilação desta, na construção e destruição, revela-se o jogo trágico da vida primordial. A tragédia reflete o vir a ser do mundo, o Uno primordial.

A arte da bela aparência por si só não pode exprimir o trágico¹⁹, mas apenas pelo poder da música é que compreendemos a alegria do aniquilamento do indivíduo, a alegria de ser conduzido e unificado à verdade primordial. Segundo Nietzsche, apenas nos “exemplos individuais de tal aniquilamento” (NIETZSCHE, 1992, p. 101) é que fica claro o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a saber, o revelar a vontade, ou a vida eterna em sua onipotência manifesta no vir a ser do mundo fenomenal, este que é a vida imanente a toda aparência. A “alegria metafísica” proporcionada pelo trágico é alcançada pela transposição, ou tradução, da “sabedoria dionisíaca inconsciente” (NIETZSCHE, 1992, p. 101) por meio da linguagem das imagens. Na contemplação da imagem do herói e de seu destino emerge o consolo metafísico.

2.4. A tragédia como jogo: o jogo como movimento cósmico

A tragédia representa o movimento de retorno à vida primordial propiciado pela ação da música e seguido da aparição do herói. Nela se revela o jogo ininterrupto e contraditório entre o apolíneo e o dionisíaco presente e constituinte da tragédia. Desse jogo entre os

¹⁹ Segundo Nietzsche, a arte da bela aparência enuncia o “resplandecente que é agradável” ocultando a verdadeira essência da coisa. O belo provoca prazer com sua bela aparência, mas nada exprime sobre a “essência”. “Uma bela pintura significa somente: a representação que temos de uma pintura”. Mas para a arte ser “boa” ela deve corresponder à “essência” da determinação. Assim “denominamos ‘boa’ uma pintura” quando “designamos nossa representação de uma pintura corresponde à essência da pintura”. Segundo Nietzsche, a tragédia não apresenta apenas o belo, mas nela é “suficiente” a aparência do verdadeiro. Na tragédia “o objeto apresentado deve ser apreendido o mais possível sensível e vivamente; ele deve atuar como verdade: uma exigência cujo oposto é reivindicado em toda obra da bela aparência” (NIETZSCHE, 2010 VDM p. 34, 35).

princípios artísticos naturais surge a imagem apolínea de Dioniso, representada na figura do herói, revelando que na tragédia o dionisíaco e o apolíneo agem simultaneamente. Segundo Nietzsche, o jogo, ou a luta fraterna, entre os princípios artísticos naturais na tragédia se manifesta como música e na tradução desta, seja na forma de mito trágico, ou ainda, na forma de herói trágico. A tragédia, para Nietzsche, é a arte que traduz e reflete o vir a ser, justamente porque ela, de modo semelhante ao mundo fenomenal, surge e assim como o fundo do mundo se constitui da contradição ou da luta entre os princípios artísticos naturais. Na tragédia os princípios artísticos naturais se manifestam como música, dança, palavra e imagem.

Como já foi dito, há uma diferença crucial entre as artes plásticas e a música, que segundo Nietzsche, Schopenhauer também havia detectado, apesar de não se atentar para o “guia do simbolismo dos deuses helênicos” (NIETZSCHE 1992, p. 97), a saber, Apolo e Dioniso. Mas a pesar de não se atentar ao dionisíaco e ao apolíneo, segundo Nietzsche, Schopenhauer “reconheceu à música um caráter e uma origem diversa de todas as demais artes” (NIETZSCHE 1992, p. 97). Assim, para Nietzsche, Schopenhauer considerava a música em contraste às demais artes, a manifestação dionisíaca, isto é, “um reflexo imediato da vontade mesma”, uma vez que ela não reflete o fenômeno, mas “representa para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si” (NIETZSCHE 1992, p. 97). Desta forma, a vontade para Schopenhauer, refere-se à coisa em si. Segundo Nietzsche,

“Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento podem ser expressos através de um cem número de melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre unicamente segundo o em si (...)”. (NIETZSCHE 1992, p. 97).

De acordo com Nietzsche, as considerações de Schopenhauer sobre a música, a saber, música como mãe de todas as artes e reflexo da vontade, juntamente com a afirmação, ou ainda, a contribuição de Richard Wagner que em seu Beethoven “estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza” (NIETZSCHE 1992, p. 98), despertaram seu desejo de uma aproximação da essência da tragédia e de uma “profunda revelação do gênio helênico” (NIETZSCHE 1992, p. 98). Nietzsche admite a afirmação de seu mestre segundo a qual a música é a linguagem imediata da vontade, mas diferentemente de Schopenhauer, e conforme vimos no capítulo I, para Nietzsche, a vontade não se confunde com o verdadeiramente existente – o Uno primordial, o impulso vital no fundo do mundo –,

pois ela é representação, ou uma forma mais geral. Assim, para Nietzsche, a música é a linguagem imediata da vida primordial, e não a comunicação de um reflexo da vida, mas uma comunicação direta da vida. Deste modo, enquanto comunicação imediata do Uno primordial, da vida no fundo do mundo, a música não estaria subordinada às categorias de beleza, uma vez que ela visa comunicar toda a completude e o movimento da vida, a saber, ela visa comunicar toda dor e contradição da vida primordial.

Assim, a música dionisiaca seria para Nietzsche não um reflexo imediato da vontade, como pretendia Schopenhauer e sim, no sentido schopenhauriano a “autêntica Ideia do mundo” (NIETZSCHE 1992, p. 128), a saber, uma manifestação invisível, porém “tão vivamente” movimentada do fundo do mundo (NIETZSCHE 1992, p. 101). Como comunicação, ou linguagem imediata, a música é a expressão direta sem mediação do Uno primordial. E, enquanto linguagem, ou manifestação imediata da vida primordial, ela traz em si toda a força aniquiladora capaz de romper as barreiras da individualidade, além de comunicar os tormentos e contradições do mundo diretamente e conforme sua própria natureza. A violência arrebatadora da música dionisiaca é capaz de comunicar integralmente o vir a ser da vida. E ao comunicar e assim representar a vida, a música não é unicamente dionisiaca, pois enquanto comunica ou representa o apolíneo também atua.

Em *A visão dionisiaca do mundo*, Nietzsche apresenta uma distinção entre a manifestação da vida primordial e do símbolo da vida na música dionisiaca. Para o filósofo, a harmonia e a rítmica apresentam “as coisas em torno de Dioniso, que no mundo apolíneo jaziam veladas artificialmente” (NIETZSCHE 2010 p. 23), uma vez que a música apolínea, música da medida e da beleza, era incapaz de comunicar a vivacidade do mundo. Na música dionisiaca, a música em sua máxima intensificação, a harmonia em seu movimento, “leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato”, ou seja, a harmonia comunica imediatamente a vida primordial. A rítmica, por sua vez, permite o movimentar-se “no mais elementar ziguezague” que liberta os “membros para a dança bacante” (NIETZSCHE 2010 p. 23), e desta forma o ritmo seria um símbolo externo da vida primordial revelado na dança. Segundo Rosa Maria Dias, a harmonia enquanto símbolo da essência pura da vida primordial, “guarda em sua textura e espessura sonora a essência do querer” (DIAS, 1994 p. 34), e assim, ela seria o “elemento específico da música” (DIAS, 1994 p. 34), e o ritmo, por sua vez, enquanto símbolo externo da vida, é apresentado como “fator de ilusão - véu apolíneo jogado sobre o inebriante mundo sonoro”²⁰ (DIAS, 1994 p. 34).

²⁰ Segundo Rosa Maria Dias, a música dionisiaca enquanto manifestação imediata da vida primordial, “traduz o querer”, uma vez que para Nietzsche esta música tem como objeto a vontade, a saber, um reflexo geral, ou ainda

Enquanto a música comunica diretamente o Uno primordial, a figura do herói, e o mito trágico, comunicam indiretamente o vir a ser da vida, a saber, o comunicam a partir de imagens. Essa comunicação, para Nietzsche, ou ainda, essa tradução apolínea da vida é vivificada na tragédia, pois traz em si toda a intensidade da música. Assim, o mito e o herói trágico não visam o embelezamento da vida, como pretendia a arte puramente apolínea, mas eles traduzem a vida em sua totalidade. “Agora se infiltram, entre a nossa mais alta excitação musical e aquela música, o mito trágico e o herói trágico, no fundo apenas como símiles dos fatos mais universais, de que só a música pode falar por via indireta.” (NIETZSCHE 1992, p. 126). Estes símiles, segundo Nietzsche, apresentam uma função protetora contra a força aniquiladora da música, pois ao mirar a imagem similiforme do vir a ser, esta protege a vista da contemplação direta do fundo do mundo que poderia levar à total aniquilação do indivíduo. Enquanto imagem similiforme, o mito trágico e o herói trágico são apenas aparência “onde não há nenhum ponto que conduza à verdadeira realidade, ao coração do mundo.” (NIETZSCHE 1992, p. 129).

A bela aparência difere “dos graus mais fracos da arte apolínea” (NIETZSCHE 1992, p. 139), como, por exemplo, os mitos homéricos. Na tragédia o mito e o herói trágico se tornam compreensíveis e visíveis de dentro para fora, a saber, o mito e o herói são iluminados pela vivacidade do fundo do mundo através da música dionisiaca. Desta forma, o espectador não entregava-se no “tranquilo deleite do mundo da individuatio”, mas contemplava uma imagem similiforme da vida. (NIETZSCHE 1992, p. 139). A imagem similiforme do mito e do herói, segundo Nietzsche, queria ocultar e ao mesmo tempo revelar o vir a ser da vida:

“A claríssima nitidez da imagem não nos bastava: pois esta parecia tanto revelar algo como encobri-lo; e enquanto, com sua revelação similiforme, ela parecia convidar a rasgar o véu, ao desvelamento do fundo misterioso, precisamente aquela transluminosa onivisibilidade mantinha outra vez o olho enfeitado e o impedia de penetrar mais fundo.” (NIETZSCHE 1992, p. 139).

uma comunicação da vida. Para a autora, a música não origina da vontade, sua origem está na vida no fundo do mundo que “engendra sob a forma de vontade um mundo de visões”, a saber, a música dionisiaca se origina, não de uma imagem mais geral da vida, mas sua origem está “situada além da individuação”, no próprio Uno primordial. Assim, como a música dionisiaca manifesta e comunica diretamente a vida primordial, ela segundo a autora, seria assim “a única via de acesso à vontade”, a saber, ela - seria a expressão da vida e o veículo que conduz à vontade e à vida. (DIAS, 1994 p. 33) Assim, ao expressar e comunicar a vida, a música seria uma representação desta. E, ao representar, mesmo a música dionisiaca, não seria unicamente dionisiaca, pois o princípio apolíneo, enquanto ela representa, estaria presente. Segundo a autora, “a dialética entre o apolíneo e o dionisiaco estaria presente em todas as formas e em todos os aspectos da arte trágica.” (DIAS, 1994 p. 33).

Assim, o mito trágico não visa o embelezamento da vida, a partir do ocultamento do feio e desarmonico, ao contrário, sendo este mito intensificado pela música dionisiaca, ele não é puramente apolíneo, entretanto ele é ao mesmo tempo apolíneo e dionisiaco, e devido à sua dupla natureza, ele gera o mesmo prazer que a dissonância da música dionisiaca. “O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa na música”. (NIETZSCHE 1992, p. 139).

2.5. Manifestação do jogo cósmico no espectador da tragédia (no coro metamorfoseado)

A tragédia interpõe entre a música e o ouvinte dionisiaco, “um símile sublime” (NIETZSCHE 1992, p. 125), o mito que é vivificado pela música. O mito protege o ouvinte dionisiaco do poder da música, e a música confere ao mito uma “significatividade metafísica tão impressionante e convincente” (NIETZSCHE 1992, p. 125), que jamais seria atingido pela palavra e pela imagem. A música conduz o espectador à aniquilação de sua individualidade de modo que ele tenha o pressentimento de ouvir, não a narrativa do mito ou fala do herói, mas o abismo mais íntimo da natureza.

A música traz em si de modo a refletir e permitir que o espectador vivencie, toda dor e contradição do Uno primordial. Ela conduz seu espectador a uma união com a vida primordial de modo que este, com sua individualidade já aniquilada pela manifestação da música, funde-se à vida. No momento da fusão, o espectador torna-se música e seus gestos corporais, sua dança, tornam-se reflexos da eterna contradição da vida. Sua dança e seus gestos, enquanto exprimem a música, são a manifestação apolínea da ação da vida no homem. Envolvido pela embriaguez do estado dionisiaco da música, o espectador aniquilado e conduzido ao fundo do mundo, seria neste instante uma aparição do Uno primordial que poderia perder-se totalmente de sua individualidade e fundir-se completamente com o Uno primordial, a vida no fundo do mundo. Segundo Nietzsche, a música dionisiaca como reflexo da totalidade da vida primordial, com a ausência do mito trágico e do herói trágico, poderia levar o espectador à sua completa aniquilação, à sua total destruição. Assim, para que este espectador não se perca em si, considerando que este ‘si’ refere-se não a ele próprio, mas ao Uno primordial, à vida pulsante e seu vir a ser, uma vez que tendo sua individualidade aniquilada ele funde-se ao Uno primordial, e desta forma para que ele não se sucumba, surge o mito trágico e o herói trágico para restaurar sua individualidade:

“A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca ao seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o seu dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a este mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com a mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias.” (NIETZSCHE 1992, p. 124, 125).

Em êxtase, e envolvido pelo poder da música o espectador aniquilado pela embriaguez dionisíaca provocada por esta mesma música é incitado a “enformar” (NIETZSCHE 1992, p. 101), dar forma ou ainda traduzir a música que o corporifica. Através da dança o espectador exterioriza, ou exprime a música que o envolve, a dança torna aparente a música pelo qual ele é tomado. Neste momento, ele se torna “a mais alta expressão da natureza” (NIETZSCHE 1992, p. 61), uma imagem da música que o corporifica, e torna-se ainda um sábio um conhecedor da expressão da natureza na qual ele é fundido. Mas este conhecimento imediato da natureza poderia leva-lo à sua destruição.

No primeiro capítulo, dizíamos que da atuação do princípio apolíneo, no momento do desdobramento do Uno primordial em seres finitos, surge o mundo fenomenal, e, na tragédia, a partir deste princípio surgem também, além da expressão corporal da dança, as imagens oníricas, que por ser aparência, produzem um estado de prazer superior, uma vez que elas têm a função de proteção contra uma contemplação direta da vida, pois elas encobrem como um véu o desarmônico. Neste momento, o momento da aparição de imagens na tragédia, surge um segundo espelhamento da vida primordial, mas este reflete uma imagem, que por ser imagem não traduz completamente a totalidade da vitalidade do fundo primordial como o faz a música. Mas a presença do coro com seu canto e sua dança complementam e completam a tradução do Uno primordial em imagens. Segundo Nietzsche, essa dupla presença dos princípios artísticos que ocorre simultaneamente garante a completude da cena trágica.

Dessa forma, a música dionisíaca exerce dois poderes sobre a “faculdade artística apolínea” (NIETZSCHE 1992, p. 101), ou a faculdade de sonhar, faculdade esta que seria a responsável pela criação de conceitos e de imagens. Primeiramente a música estimula a visão para dentro da universalidade dionisíaca, conduzindo seu ouvinte para o fundo do mundo, e em seguida permite que emerja a imagem similitude desta visão, surgindo assim a imagem apolínea. É devido a este movimento, a saber, o movimento de imersão na realidade primordial e reprodução da visão da universalidade dionisíaca, que da própria música surge o mito trágico. Este que segundo Nietzsche “fala em símiles” (NIETZSCHE 1992, p. 101), ou

em analogia, acerca do dionisiaco. A música “em sua suprema intensificação”, a saber, a música não como “arquitetura dórica de sons” (NIETZSCHE 1992, p. 34), não a música bela, apolínea, mas aquela “comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo incomparável da harmonia”²¹ (NIETZSCHE 1992, p. 34), capaz de promover a aniquilação de si, conduz seu ouvinte ao fundo primordial do mundo. Esta mesma música que é reflexo da vontade, e portanto, do Uno primordial, necessita também do auxílio da imagem, não para redimir-se, mas para realizar sua finalidade, a saber, ser o condutor para que a vida pulsante consiga contemplar-se a si mesma.

O Uno primordial, portanto, para transfigurar seus tormentos necessita autocontemplar-se, necessita de sua bela aparência, que para sua total transfiguração, deverá ser refletida na forma de arte. A música, como reflexo do fundo do mundo e como meio para esta transfiguração necessita também da bela aparência que será gerada pelo elemento apolíneo na forma de mito trágico, ou herói trágico. O mito trágico, ou a imagem do herói que surge como expressão da vida primordial, é o responsável por proteger o espectador para que este, enquanto embriagado, não seja totalmente aniquilado pela visão da verdade, a saber, a visão do impulso vital imanente ao mundo, uma vez que, o poder da música, sua força dionisiaca que conduz o homem à vida primordial a partir da aniquilação de sua individualidade, é capaz provocar a total destruição do indivíduo. Assim, para que seja possível ouvir a música em sua máxima intensificação, Apolo surge de modo a restaurar a “individualidade quase aniquilada” do homem. O deus, que traduz a música em imagens, permite ao homem ouvir a “sinfonia da afirmação eterna” (DIAS, 1994 p. 61) da vida, afirmação da vida em sua totalidade, em todas as suas manifestações sejam elas belas ou dolorosas. Segundo Nietzsche, é na arte trágica que a música exprime simbolicamente, a partir do elemento apolíneo, sua sabedoria dionisiaca.

A figura do herói e o mito trágico garantem a permanência da subjetividade do espectador que os contempla. Seu destino, ou a totalidade do drama “garante uma identidade mínima da consciência contemplante durante todo transcurso da obra” (BENCHIMOL 2002 p. 97). Deste modo, na figura do herói, ou no mito trágico, irrompe a força apolínea para restaurar o indivíduo quase totalmente despedaçado. Desta forma, antes mesmo da completa

²¹ Corbier em seu artigo Harmonia e música dionisiaca: do drama musical grego ao Nascimento da tragédia, afirma que Nietzsche reconhece que a música grega era essencialmente vocal, a “música absoluta”, música livre da poesia, não existia, os gregos fruíaam do texto e da música (CORBIER, 2014 p. 71). Segundo Rosa Maria Dias, “a principal característica da poesia grega era estar associada à música”, de acordo com a autora até o final do século V a.C., a música independente da poesia, ou música pura, não existia, mas afirma que para Nietzsche a palavra que sempre segue a música deve sempre estar subordinada à música (DIAS, 1994 p. 45 e 46). Desse modo, concluímos que a música da tragédia, a comovedora violência do som, correspondia não a uma música pura, mas esta se referia à música, ao canto e à dança do coro.

aniquilação diante da verdade desvelada surge a figura do herói, este que seria uma proteção para o momento da contemplação da vida primordial. Seu destino trágico espelha o destino trágico do mundo da individuação, a saber, o nascer e o perecer, seus tormentos refletem como um espelho os tormentos do mundo, de modo que sua imagem apolínea apresente uma função protetora para que o olhar do espectador não contemple diretamente o fundo do mundo, mas o contemple a partir da aparição do herói:

“Graças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino de sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele somente o destino de Tristão e Isolda, feito a mais delicada e expressiva matéria, fosse cunhado e enformado.” (NIETZSCHE 1992, p. 127).

A imagem do herói traduz pelo princípio apolíneo o jogo eterno da vida primordial. Nesta tradução o vir-a-ser, a eterna contradição do Uno primordial, aparece de forma clara como “uma imagem luminosa lançada sobre uma parede escura, isto é, aparência de ponta a ponta”, para Nietzsche, a figura do herói, ou o “apolíneo da máscara”, é necessário para que o olhar consiga mirar o “há de mais íntimo e horroroso na natureza”, pois sua luminosidade é capaz de “curar a vista ferida pela noite medonha” (NIETZSCHE 1992, p. 63). Dessa forma, a clareza da imagem apolínea da figura do herói reflete como um espelho a imagem da vida pulsante e seu vir a ser, seu eterno aparecer e sucumbir em sua totalidade. Essa clareza apolínea protege a vista para que ela não mire diretamente a vida primordial. Assim, para Nietzsche, a tragédia não seria uma forma artística que surge na aparência e permanece, ou se perde nela, mas seria a “formulação paradoxal - a representação apolínea do próprio dionisíaco” (FINK, 1983 p. 27) a partir da figura do herói.

Os tormentos do herói trágico seriam os mesmos tormentos vividos por Dioniso, mais ainda, os sofrimentos do herói representam os sofrimentos de Dioniso que “quando criança foi despedaçado pelos Titãs” (NIETZSCHE 1992, p. 70). O sofrimento vivido pelo herói seria uma imagem, ou o reflexo, do vir a ser, da dor e contradição do Uno primordial, da mesma forma que os sofrimentos de Dioniso também traduzem o movimento da vida primordial. A morte e o renascimento de Dioniso refletem a individuação, ou o desdobramento da vida primordial em seres finitos, e ainda, a aniquilação, ou o retorno desses seres à vida primordial. O destino doloroso do herói faz com que o espectador aceite “o sofrimento como parte integrante da vida” (MACHADO, 2002 p. 25) permitindo assim que ele aceite a vida em sua

totalidade. Segundo Nietzsche, o herói “como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo inteiro e nos alivia dele” (NIETZSCHE 1992, p. 124).

Nietzsche enfatiza o poder libertador da tragédia, esse aspecto é destacado por Roberto Machado, como a “ilusão apolínea, característica da arte, liberta da opressão e do peso excessivo do dionisíaco, permitindo à emoção se descarregar em um domínio apolíneo” (MACHADO, 2002 p. 23). Assim, a ilusão apolínea da imagem do herói expressa a vida do vir a ser sob a proteção da aparência, e, pela contemplação da imagem da vida expressa na figura do herói, o espectador contempla e vive essa realidade “sem perda de lucidez” (MACHADO, 2002 p. 24). Ao contemplar a imagem do herói e seus sofrimentos, o espectador permanece em si e sente alegria, pois consegue libertar de seus sofrimentos ao contemplar, sob a proteção apolínea o vir a ser da vida primordial. Dessa forma, ao contemplar e vivenciar os tormentos do herói, o homem é liberto do desejo de sua vida de sofrimentos, pois a figura do herói trágico despedaçado o lembra de um prazer superior para o qual o herói se prepara com a sua derrota, a saber, a libertação dos limites de sua individuação e sua unificação com a vida do fundo do mundo.

Diferentemente dos mitos homéricos a tragédia não mascara a realidade, nem a torna bela, mas busca refletir a vida em sua totalidade. Dessa forma, o espectador da tragédia diante da aniquilação do herói sente prazer, uma vez que vislumbra o movimento dionisíaco do vir a ser da vida primordial sob a proteção da imagem apolínea. Segundo Nietzsche, a aniquilação do herói gera prazer, pois ele é aparência, um reflexo da vida primordial e como reflexo, a vida não é tocada pelo aniquilamento (NIETZSCHE 1992, p. 50). Assim, o herói como uma “manifestação suprema da vontade é negado para nosso prazer porque é manifestação e porque o seu aniquilamento em nada afeta a vida eterna da vontade” (MACHADO, 2002 p. 25), além de não afetar a vida primordial, seu aniquilamento não oferece riscos ao espectador. Dessa forma, o sofrimento do herói como reflexo do Uno primordial conduziria o espectador para a aniquilação da individuação, isto é, para o fundo do mundo. Em transe, tendo a figura do herói diante de si, ou a personificação do fundo da vida, o espectador não se compadecia dos sofrimentos deste, mas sentia um imenso prazer. Segundo Nietzsche, a alegria proporcionada pela tragédia provém do sentimento de que com aniquilação da individuação a unidade com a vida primordial seria restabelecida. O espectador diante dos sofrimentos do herói, ao mesmo tempo em que vive os sofrimentos deste, a saber, ao mesmo tempo em que vive a aniquilação do herói, é também, neste momento, reconduzido ao Uno primordial.

“Nos pontos de vista aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.” (NIETZSCHE 1992, p. 70).

No momento em que ocorre a aniquilação do herói, o espectador ao contemplar a vida eterna sente-se fundido, ou reconduzido à verdade, à vida primordial, à vida não fragmentada. Segundo Roberto Machado, a “alegria que proporciona a tragédia é o sentimento de que o limite da individualidade será abolido e a unidade originária restaurada” (MACHADO, 2002 p. 26). Ao se libertar dos preceitos do mundo humano e da própria individuação, o espectador da tragédia é conduzido à vida primordial, vive seus tormentos e os expressa a partir de seu transe e sua expressão corporal. Neste momento, o espectador torna-se assim, um reflexo, uma imagem do Uno primordial. E, a partir deste reflexo de si, o Uno primordial contempla a imagem apolínea, ou ainda, a bela imagem de si, de modo que esta transfigure sua dor ao intensificar a vida em sua totalidade e, deste modo, transfigurar seus sofrimentos.

A música incita e atua de modo a levar a tragédia a traduzir e reproduzir o movimento do vir a ser da vida primordial. Para Guervós, o trágico só pode ser compreendido “no movimento significativo do jogo”, a saber, o jogo do vir a ser, ou no movimento contraditório do Uno primordial, a saber, o movimento de criação e destruição da aparência com o objetivo de encontrar alívio para o eterno sofrer da vida no fundo do mundo, o que se dá a partir da ação dos princípios artísticos naturais. Para o autor, no jogo se “enraíza a autoafirmação dionisíaca do vir a ser, dissolvendo e renovando perpetuamente a ilusão do ser” (GERVÓS, 2011 p. 55).

O ato de construir e destruir a aparência, como por exemplo, o surgimento e destruição dos seres individuais do mundo fenomenal como no caso da primeira tentativa de redenção, está presente também na tragédia. O mito trágico e o herói trágico surgem como aparência da música e de sua dissonância. E esta aparência quer refletir a música em sua totalidade e para tal, na tragédia não ocorre o embelezamento ou a bela aparência da vida. A imagem apolínea não embelezada da música, o herói e o mito trágico, são dor e contradição, assim como a vida expressa na música, e tendem a se sucumbir, a ceder espaço para o princípio dionisíaco. Segundo Nietzsche, no “efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ele se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea.” (NIETZSCHE 1992, p. 129). Com o aniquilamento do herói, ou aniquilamento da vida do

herói em função de seu de seu destino trágico, ressurge o dionisiaco, nos lembrando da perenidade da vida apesar da fragilidade da existência da imagem:

“E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisiaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisiaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea.” (NIETZSCHE 1992, p. 129).

Esse jogo entre os princípios naturais na tragédia é simbolizado não como disputa, mas como uma “aliança fraterna” (NIETZSCHE 1992, p. 129). Na tragédia o jogo refere-se a uma união e não a uma luta. Os princípios naturais se manifestam harmonicamente e simultaneamente. Não há a vitória de um princípio artístico natural sobre o outro, mas assim como no vir a ser, ou como no movimento da vida primordial, eles se apresentam e agem simultaneamente. “Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dioniso: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.” (NIETZSCHE 1992, p. 130) É nesta eterna dança fraternal materializada na tragédia que o Uno primordial consegue contemplar sua natureza contraditória, e assim se redimir de sua dor:

“Por isso distinguimos na tragédia uma radical contradição estilística: linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisiaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. As aparências apolíneas, nas quais Dioniso se objetiva, não são mais ‘um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente’, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dioniso pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dioniso não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero.” (NIETZSCHE 1992, p. 62, 63).

2.6. Édipo o herói da passividade e Prometeu o herói da atividade: um apêndice²²

Na composição trágica, o diálogo torna a parte apolínea da tragédia simples, ele reflete o dionisiaco, a dança, mas protege o espectador do arrebatamento, tornando-se um reflexo

²² Este tópico é dedicado a uma análise das tragédias de Sófocles, Édipo Rei, e de Ésquilo, Prometeu acorrentado, a partir da concepção de tragédia expressa em Nietzsche e que foi até agora examinada. Esta análise que busca evidenciar, nas tragédias supracitadas, os elementos da arte trágica e sua expressão como reflexo do movimento do Uno primordial, a saber, o movimento do vir a ser da vida. Para tal, este exame é realizado com base nos comentários de Nietzsche sobre estas tragédias em *O nascimento da tragédia* e ainda na obra de Bertrand Dejudin *L'art et la vie: Étique et esthétique chez Nietzsche*.

apolíneo da embriaguez. Para Nietzsche, o diálogo do herói, e especialmente, o diálogo do herói sofocliano, apresenta uma precisão e clareza que faz parecer o caminho até o fundo de seu ser curto. Essa precisão e clareza revelam sua tendência apolínea, de acordo com Nietzsche, o herói sofocliano reflete o dionisíaco a partir de traços apolíneos. Este herói que aparece como “uma imagem luminosa sob uma parede escura” (NIETZSCHE 1992, p. 63) da superfície até o caráter, é revelado, ao se adentrar mais profundamente no mito que projeta seu espelhamento, como o apolíneo da máscara. Essa imagem luminosa que surge da visão escura e tenebrosa, segundo Nietzsche, é necessária para curar a vista da terrificante revelação da vida no fundo da natureza:

“Quando numa tentativa enérgica de fitar de frente ao Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha.” (NIETZSCHE 1992, p. 63).

A imagem luminosa do herói sofocliano, de acordo com Nietzsche, protege ou cura a vista da terrível visão da verdade primordial, esta imagem protetora explica a serenojovialidade dos gregos capaz de inverter a sabedoria de Sileno, uma vez que seus heróis aparecem como a bela imagem apolínea capaz de transfigurar todo o terror que emana do fundo da vida, tornando-a possível e desejável. O apolíneo da máscara representado pela figura do herói protege o espectador embriagado diante da revelação da verdade para que este não se sucumba.

Édipo, assim como todos os heróis da tragédia sofocliana, se apresenta como uma figura luminosa, a saber, uma imagem luminosa apolínea em um fundo escuro, um fundo trágico repleto de sofrimentos. Desde sua superfície até seu caráter, o herói apresenta-se claramente bom e ingênuo. Assim como todo poeta, Sófocles não tem a última palavra, ele, assim como Édipo é ingênuo, pois é a natureza artista que fala através dele²³.

O ingênuo rei Édipo, por desconhecer a causa do terror que invade a cidade de Tebas inicia uma investigação sobre o assassino de Laios e justamente ele, o sábio que desvendou o enigma da esfinge, cego por sua ingenuidade, ataca o adivinho cego Tirésias, por este ter lhe revelado a causa da desgraça que assombra a cidade. O herói em sua ingenuidade não acredita na revelação feita pelo o velho adivinho que o acusa de ter matado o rei Laios, e então o

²³ Sophocle pourrait être dupe d' une ruse de la nature artiste. Le poète est inconscient, possédé par une dialectique qu'il ne mesure pas vraiment. (DEJARDIN 2008 p. 46).

insulta, e, diante de seus súditos, ele continua a busca pelo culpado e responsável pela onda de sofrimento que invade a cidade revelando assim sua compaixão por Tebas. A busca pelo assassino de Laios resulta, assim, não do desejo do herói em conhecer a causa da onda de sofrimento que paira sobre Tebas, tampouco do esforço do artista Sófocles em elaborar o desenvolvimento de sua obra. Segundo Nietzsche, todo desenrolar da trama é resultado da atuação da vida primordial que através dos princípios artísticos naturais busca a transfiguração de sua dor e contradição através da contemplação de seu espelhamento na arte trágica.

Édipo, a mais dolorosa figura do palco grego, é uma criatura nobre e sábia, e que, apesar de suas qualidades, está destinada ao erro e à miséria. Édipo não cometeu os crimes conscientemente, mas sua vida amaldiçoada deveria ser interrompida. Este herói cujo destino é repleto de dor e sofrimento não busca conscientemente o sofrimento com suas ações, mas por sua ingenuidade e devido ao não interrompimento de sua vida ele que buscava fugir do destino o encontra e surge assim a cadeia de sofrimentos pelo cumprimento da profecia.

“ (...) Com quem mais poderei eu, neste transe,
Abrir as arcas do meu coração?
Escuta!
Meu pai é o rei Políbio, de Corinto;
e minha mãe é Mérope, de Dória.
Eu desfrutava o mais alto prestígio,
até se dar o caso, tão estranho
que nem devia preocupar-me tanto:
num banquete um conviva, embriagado,
lançou-me em rosto, ao levantar um brinde,
que eu não de filho de meus pais...
Eu custei a aguentar aquele dia,
depois interpelei o pai e a mãe:
os dois se enfureceram contra o homem que deixara escapar aquela afronta,
e a reação dos dois me aliviou,
mas no meu íntimo ficou aquilo
a se alastrar em mim cada vez mais...
E eu, sem nada dizer ao pai e à mãe,
fui a Delfos. Lá, sem me responder,
o deus me disse uma porção de coisas
cheia de dor, de tragédia e de luto:
disse que eu estava destinado a ir para a cama com minha mãe,
que teria uma prole abominável,
e que seria o assassino daquele
que me gerou. Eu, quando escutei isso,
decidi ir para longe de Corinto,
seguindo sempre o rumo das estrelas
em minha fuga para algum lugar
onde jamais pudesse ver cumpridas
as infâmias que me eram sugeridas...”

Mas o caminho levou-me a esse local
 onde dizes que o rei Laios foi morto.
 Senhora, eu te direi toda verdade:
 quando eu ia chegando ao cruzamento
 das três estradas, topei pela frente
 um arauto e, sobre uma viatura
 puxada por dois potros, um varão
 como o que descreveste. O que ia à frente
 e o próprio velho queriam por força
 que eu me arredasse: eu, tomado de raiva,
 ataquei o que estava me empurrando,
 o guia... O homem de cima do carro
 esperou o momento em que eu passava
 e me deu na cabeça uma pancada
 com todo o peso do aguilhão dobrado.
 Foi pago em dobro: um golpe de cajado,
 com esta mão, e ele rolou por terra,
 de costas ... Matei-os todos! (...).” (SÓFOCLES, 1976 p.100, 101).

O herói ingênuo, ao final, na tentativa de fugir ao destino se depara com ele, ao lhe ser revelado que ele era o assassino de seu pai e que sua esposa Jocasta era sua mãe, seus atos, e segundo Nietzsche, mesmo após sua morte, exerce um poder abençoado.

“A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado.” (NIETZSCHE 1992, p. 64).

O andamento da tragédia *Édipo Rei* se dá pelo “desatamento dialético”, é pelo diálogo com os personagens que a verdade é revelada, “o juiz lentamente, laço por laço, desfaz sua perdição” (NIETZSCHE 1992, p. 64). No desenvolvimento da tragédia há ainda uma dialética entre o apolíneo e o dionisíaco, entre imagem e palavra e embriaguez e música, e esta desperta no homem helênico uma alegria. Mas é pelo diálogo com os personagens, que o esclarecimento da verdade, a saber, o conhecimento do destino de sofrimento de Édipo é revelado. Essa revelação desperta uma imensa alegria capaz de aparar “por toda a parte todas as pontas dos horríveis pressupostos daquele processo”, Édipo é um sofredor, sobre sua vida foi traçado um destino horripilante. Este herói é passivo, o terror que atinge toda a cidade surge de sua vida amaldiçoada, porém esta maldição não surge de suas ações, Édipo foi vítima do descaso de seus pais diante da profecia, a partir de então, o herói lançado à sorte do destino se transforma em um puro sofredor.

A imensa alegria que emerge após a revelação deste sofredor, ou ainda a serenojovialidade, é capaz de transfigurar, em toda a obra, o terrível e doloroso, “o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança a sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade” (NIETZSCHE 1992, p. 64). A passividade do herói sofocliano alcança sua suprema atividade, atividade esta além de sua vida. Do próprio desenrolar dos fatos, a partir da “contraparte da dialética” (NIETZSCHE 1992, p. 64), surge a visão do abismo, esta que é transfigurada pela imagem luminosa do herói ingênuo. A passividade do herói oculta a atividade da vida primordial, mas pelo desenrolar dos fatos irrompe a vida no fundo da natureza, esta que age e que faz do poeta e do herói instrumentos para a sua redenção. Segundo Dejardin a nobreza de Édipo é maior na sua ruína do que na majestade do seu poder²⁴.

Nietzsche associa a tragédia sofocliana à expressão de um mito persa segundo a qual “um sábio mago só podia nascer do incesto” (NIETZSCHE 1992, p. 64), com esta associação, Nietzsche afirma que para se chegar a conhecer o encanto, a verdade da natureza, é necessário ir pelo anti-natural, por exemplo, o incesto. Édipo, o herói ingênuo, segue sua investigação pelo lado natural, pela dialética, e assim cego, ele decifra o enigma da esfinge, mata o pai e casa com a mãe, mas a partir da revelação da verdade o herói regressa à natureza, tornando-se assim sábio.

“(…) lá onde, por meio de forças divinatórias e mágicas, foi quebrado o sortilégio do presente e do futuro, a rígida lei da individuação e mesmo o encanto próprio da natureza, lá deve ter-se antecipado como causa primordial uma monstruosa transgressão da natureza - como ali era o incesto; pois como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural?” (NIETZSCHE 1992, p. 64).

O herói ao resistir à natureza, isto é, ao não acreditar na revelação do velho adivinho cego Tirésias, ao prosseguir sua busca pelo assassino de Laios através da dialética, permanece cego por acreditar em sua sabedoria. E assim, resistindo ao natural, irrompe a natureza, a sabedoria dionisiaca que é um “horror antinatural” (NIETZSCHE 1992, p. 64). No momento em que irrompe a sabedoria dionisiaca, Dioniso fala pela boca do herói e adverte contra os

²⁴ “[...] la noblesse d’Edipe, plus grande dans la ruine que dans la majesté du pouvoir” (DEJARDIN 2008 p. 46).

ideais da razão apolínea, revelando assim o gozo coletivo dos sátiros diante do destino apavorante do sábio antinatural Édipo²⁵ (DEJARDIN 2008 p. 48).

Segundo Nietzsche, “aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza”. (NIETZSCHE 1992, p. 64) Assim, Édipo possuidor da verdade de si é levado à aniquilação do conhecimento natural de si, a saber, de sua essência ingênua, com a aniquilação, o herói é conduzido aos mais duros sofrimentos. O herói que conhece o fundo dionisiaco da natureza, extasiado, vive e reflete essa realidade, seus atos, suas palavras, assim como os atos e palavras do coro, resultam da atividade dessa sabedoria.

“Horror! Horror! Horror!
Tudo verdade!
Luz do dia, eu não quero mais te ver!
Filho maldito... marido maldito...
Maldito assassino do próprio pai!” (SÓFOCLES, 1976 p.125).

Enquanto enxergava a luz do dia, a saber, enquanto resistia à natureza, o herói ingênuo acreditava em seu conhecimento. Ao desvendar o enigma da esfinge o herói que acreditava ter salvado a cidade de seus infortúnios, é reconhecido por sua sabedoria, sabedoria esta antinatural. De acordo com Nietzsche, Sófocles que se torna então repleto de uma sabedoria consciente, e assim antinatural, não reconhece na esfinge a voz da sabedoria natural. Segundo Dejardin, Édipo é na realidade o herói da passividade e não aquele da ação libertadora. Ele é como a estátua apolínea, uma imagem da sabedoria, mas uma imagem inerte, sem vida, paralisada pela eternidade por sua inconsequência. Ele, que não sabe o que fez, ele que matou seu pai, casou com sua mãe, sem saber que estes seu pai e sua mãe, e ainda destruiu um monstro sem compreender que impedindo o acesso à Tebas, o ser híbrido anunciava que uma cidade não pode ser regida por princípios racionais negando a vida pulsional²⁶ (DEJARDIN 2008 p. 47, 48).

²⁵ “La tragédie apparaît alors, non plus comme une oeuvre de l’esprit, mais comme l’avertissement de Dionysos contre les idéaux de la raison apollinienne et comme la jouissance collective des satyres face au destin du sauveur de l’humanité, du premier Saint” (DEJARDIN 2008 p. 48).

²⁶ “Selon Nietzsche, Sophocle ne consacre pas l’idée contre le dogme, la clarté de l’esprit contre la confusion des symboles. Edipe est en réalité le héros de la “passivité” et non celui de l’action libératrice. Il est, comme la statue apollinienne, une image de la sagesse, de l’esprit, mais une image inerte, sans vie comme figée pour l’éternité dans son inconsequence. Il est celui qui ne sait pas ce qu’il fait: il tue son père, couche avec sa mère sans le savoir et il anéantit un monstre sans comprendre qu’en interdisant l’accès à Thèbes, l’être hybride rappelait qu’une Cité ne peut être régie par des principes rationnels niant la vie pulsionnelle.” (DEJARDIN 2008 p. 47, 48).

O Prometeu de Ésquilo revela, segundo Nietzsche, ao contrário do herói sofocliano, a glória da atividade. O destemido herói, devido ao seu amor pelos mortais indefesos rouba de seu pai o fogo para presentear os homens. Segundo Prometeu, o novo rei dos deuses após dura batalha pelo poder, distribui a estes diferentes privilégios, mas excluiu os homens, uma vez que a divindade reinante tinha como objetivo extinguir a raça humana. Assim, Prometeu se opõe ao desprezo de Zeus pelos homens e movido por amor a estes decide salvá-los presenteando-os com o fogo, pois segundo o herói, com o fogo, eles aprenderiam a praticar as artes²⁷.

“Em certa ocasião apanhei e guardei
na cavidade de uma árvore a semente
do fogo roubado por mim para entregar
à estirpe humana, a fim de servir-lhe de mestre
das artes numerosas, dos meios capazes
de fazê-la chegar a elevados fins.” (ÉSQUILO 1999, p. 21).

Tendo posse do fogo, segundo o herói os homens frágeis e indefesos, tornaram-se seres lúcidos capazes de praticar as diversas artes. O herói Prometeu, além de dar aos homens a semente do fogo, mãe de todas as ciências, ainda ensina aos homens a praticar as diversas artes:

“Falar-vos-ei agora das misérias todas
dos sofridos mortais e em que circunstâncias
fiz das crianças que eles eram seres lúcidos,
dotados de razão, capazes de pensar.
Farei meu relato, não para humilhar
os seres indefesos chamados humanos,
mas para vos mostrar a bondade infinita
de que são testemunhas numerosas dádivas.
Em seus primórdios tinham olhos mas não viam,
tinham os seus ouvidos mas não escutavam,
e como imagens dessas que vemos em sonhos
viviam ao acaso em plena confusão.
Eles desconheciam as casas bem feitas
com tijolos endurecidos pelo sol,

²⁷ Segundo Jean-Pierre Vernant, o fogo dado por Prometeu aos homens é a marca da cultura humana. Segundo o autor, durante o reinado de Crono “o fogo estava à disposição dos homens na copa dos Freixos, os cereais cresciam sozinhos, não era preciso lavrar a terra” (VERNANT, 2008 p. 66). O homem não precisava cultivar seus alimentos e não era submetido ao esforço e ao cansaço, mas Zeus esconde o trigo, retira o fogo da copa dos Freixos e esconde-o dos homens. Prometeu então rouba a semente do fogo divino e com ele presenteia os homens. Segundo Vernant, o fogo prometéico é um fogo “técnico”, a saber, um fogo não divino, mas um fogo que demanda de um processo intelectual para que este não seja exaurido. Este fogo, ao contrário do fogo divino que estava na copa dos Freixos, precisa alimentar-se para sobreviver, o que revela seu aspecto animal selvagem que pode queimar o alimento, mas também as casas e cidades. Assim, segundo o autor, o homem que tinha o fogo e os cereais sem esforços terá agora que cultivar os grãos e servir ao fogo alimentando-o além de vigiar sua força que pode ser destruidora (VERNANT, 2008 p.65-68).

e não tinham noção do uso da madeira;
 como formigas ágeis levavam a vida
 no fundo de cavernas onde a luz do sol
 jamais chegava, e não faziam distinção
 entre o inverno e a florida primavera
 e o verão fértil; não usavam a razão
 em circunstância alguma até a pouco tempo,
 quando lhes ensinei a básica ciência
 da elevação e do crepúsculo dos astros.
 Depois chegou a vez da ciência dos números,
 De todas a mais importante, que criei
 para seu benefício, e continuando,
 a da reunião das letras, a memória
 de todos os conhecimentos nesta vida,
 labor do qual decorrem as diversas artes.
 Fui também o primeiro a subjugar um dia
 as bestas dóceis aos arreios e aos senhores,
 para livrar os homens dos trabalhos árduos;
 em seguida atrelei aos carros os cavalos
 submissos desde então às rédeas, ornamento
 da opulência. Eu mesmo, e mais ninguém,
 inventei os veículos de asas de pano
 que permitem aos nautas percorrer os mares.” (ÉSQUILO 1999, p. 35).

O herói esquiliano inventa e conhece as artes, mas sua sabedoria não se limita apenas às artes, ele conhece o destino, a Moira que reina com “eterna justiça sobre deuses e homens”. (NIETZSCHE 1992, p. 66) Assim, tendo posse do conhecimento e movido pelo desejo de justiça para com os homens Prometeu torna-se o herói da atividade. Ao passo que Édipo, por sua falta de conhecimento torna-se o herói da passividade.

“O artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico ‘poder’ do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do artista, eis o conteúdo e a alma da poesia esquiliana, enquanto Sófocles, em seu Édipo, entoa qual um prelúdio, o hino triunfal do santo.” (NIETZSCHE 1992, p. 66).

O titã Prometeu apresenta como virtude sua atividade, o pecado ativo. Prometeu é conhecedor, não apenas das ciências, mas, ele conhece a fúria e o destino de Zeus, e destemidamente, buscando a justiça para os homens indefesos, o herói alça-se ao titânico. E devido a seu sentimento de justiça que o levará a enganar Zeus, Prometeu pagará por seus atos. Segundo Nietzsche, o herói na tentativa de interferir no fluxo da vida e no destino pretendendo assim tornar-se senhor da vida, peca, isto é, altera o fluxo natural da vida e devido a sua atitude ele pagará por seus pecados. O ato de Prometeu que visava à justiça para

com os homens, a saber, o roubo da semente do fogo, desperta a fúria de seu pai, o impiedoso Zeus, entretanto mesmo sabendo que seu futuro será repleto de sofrimento o herói não se abate, nem mesmo durante seu castigo.

“Deveis ouvir, então, meu juramento:
o dia há de chegar, sem qualquer dúvida,
em que apesar de eu estar humilhado
nestes grilhões brutais, o novo rei
dos mortais terá necessidade
de minha ajuda, se quiser saber
a sorte obscura que o despojará
de suas honrarias e seu cetro;
então, juro que nem os sortilégios
de uma eloquência feita inteiramente
de palavras de mel, conseguirão
dobrar-me graças a encantamentos,
nem o terror de rudes ameaças
me fará revelar-lhe meu segredo,
a não ser que ele mesmo já tivesse
desfeito as amarras impiedosas
e consentido em me pagar o preço
devido justamente pelo ultraje.” (ÉSQUILO 1999, p. 23, 24).

O titã conhece o destino que é governado pelas “três Parcas” e pelas “três Fúrias” (ÉSQUILO 1999, p. 37), este destino que nem mesmo o poderoso Zeus pode alterar, segundo o herói apenas ele tem a ciência e assim, apenas ele tem o poder de evitar a consumação de seu pai (ÉSQUILO 1999, p. 56). Movido por seu conhecimento, Prometeu alça-se ao titânico, conquista sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele. Segundo Nietzsche, Prometeu está situado entre os homens e Zeus, ele que soube ajudar os homens pode ajudar Zeus. Mas, “sobre deuses e homens”, há a Moira “tronando com eterna justiça” (NIETZSCHE 1992 p. 66). Segundo Dejudin, na estética nietzschiana, a arte dionisíaca não considera a existência de deuses, assim ela supõe a morte dos mesmos e afirma a formação de uma comunidade ímpia ligada por uma convicção segundo a qual a justiça eterna está além, ou ainda não depende, dos homens e deuses, quer dizer é independente de toda forma de individualidade ideal e de vontade seja ela heroica ou divina²⁸ (DEJARDIN 2008 p. 50).

Prometeu compõe a comunidade ímpia, o herói que conhece destino, o curso dionisíaco da vida e possui a mesma natureza desta. Sua audácia mesmo diante de Zeus revela

²⁸ “La mort des dieux, dans l’esthétique de Nietzsche, ne correspond pas au moment où ils quittent la forme idéale, la statue apollinienne, pour retrouver l’invisible intériorité de l’esprit; au contraire, leur disparition est inaugurale: l’art dionysiaque suppose la formation d’une communauté impie, liée par une conviction selon laquelle ‘la justice éternelle (est) au-dessus des dieux et des hommes’ c’est-à-dire au-dessus de toute forme d’individualité idéale et de volonté, fut-elle héroïque ou divine.” (DEJARDIN 2008 p. 50).

sua natureza que não se abate mesmo diante dos mais duros sofrimentos, pois ele sabe que acima do poder dos deuses há uma realidade independente e eterna, que nem mesmo os deuses podem alterar. A Moira que reina entre homens e deuses determina o curso da vida e decide o dia da morte dos homens. Ela submete os homens e os deuses à mesma lei impenetrável, à sua lei, levando-os à reconciliação, à “união metafísica” (NIETZSCHE 1992 p. 66) e assim os coloca lado a lado no mesmo patamar, pois estes não são senhores nem do mundo, nem de seu destino. A Moira esquiliana corresponde à vida pulsante do fundo do mundo, à justiça eterna que gera o movimento do vir a ser, ao Uno primordial que em suas tentativas de transfiguração de sua dor se desdobra em seres finitos gerando assim o mundo fenomenal e seu movimento eterno, o movimento de construção e destruição, de individuação e aniquilação. Prometeu, o ímpio que conhece o destino, a Moira que reina com justiça os deuses e homens, a vida primordial, sua dor e contradição eternas, ele que conhece o fundo da vida, possui a mesma natureza da vida pulsante, a saber, natureza dionisíaca, mas devido à sua audácia, e movido pelo sentimento de justiça para com os homens o herói, ele que já havia sido tomado pela realidade primordial ao vivenciar e refletir sua natureza, cai em desgraça. Ao interferir no curso da vida e ao querer mudar o destino, o herói rompe com a justiça da Moira. Prometeu que não teme Zeus despreza a soberania da Moira que determina o curso da vida. Segundo Nietzsche, seu conhecimento não lhe permitia esta atitude audaciosa. “Na heroica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre” (NIETZSCHE 1992, p. 68). Prometeu, o herói dionisíaco, o homem pulsional, tendo sua individualidade aniquilada, e, ao pretender se tornar o senhor do destino alterando-o, torna-se a essência do mundo. Ele vê, vive e reflete esta essência de dor e contradição e ao mesmo tempo sofre por seus atos, a ira de Zeus recai sobre o herói. Segundo Dejudin, o sofrimento de Prometeu é a prova viva de que nenhuma síntese estável e definitiva entre o justo e o verdadeiro é possível - uma vez que o verdadeiro, a vida primordial é amoral e pulsional - e que a história trágica da luta entre o destino e a vontade é eterna²⁹ (DEJARDIN 2008 p. 50). Na tragédia de Ésquilo, o herói Prometeu parece refletir a vida primordial tendendo apenas ao dionisíaco, o apolíneo é ofuscado pela coragem audaciosa do herói, seus atos, suas palavras, seu destemor em relação à Zeus parecem não serem abrandados pelo princípio apolíneo, assim o herói parece refletir

²⁹ “(...) le supplice de Prométhée est la preuve vivante qu’aucune synthèse stable et définitive entre le juste et le vrai n’est possible et que l’histoire tragique de la lutte entre le destin et la volonté est éternelle” (DEJARDIN 2008 p. 50).

todo o sofrimento primordial. Mas segundo Nietzsche, o “Prometeu esquiliano é, nesta consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça” (NIETZSCHE 1992, p. 69).

Assim, enquanto máscara dionisíaca Prometeu no momento em que reflete o dionisíaco, no momento em que é tomado pela vida primordial, seus limites corpóreos expressam toda dor e contradição primordiais através de gestos, palavras e gritos. Enquanto tomado pelo deus, o herói revela sua imagem apolínea que é ao mesmo tempo dionisíaca. E, ainda, de sua audácia que surge pelo seu desejo de justiça para com os homens e, de suas ações para satisfazê-lo, o herói afronta Zeus, e seus atos revelam, desta forma, sua face dionisíaca que sobrepõe à apolínea, a saber, seu desejo de justiça. Assim, segundo Nietzsche, Prometeu apresenta uma “dupla essência”, que é “a um só tempo dionisíaca e apolínea” (NIETZSCHE 1992, p. 69).

Ésquilo revela a audácia de Prometeu que desafia Zeus:

“Não és uma criança ainda mais ingênua
que qualquer delas se tens alguma esperança
de ouvir de mim respostas às perguntas dele?
Não há ultraje nem astúcia pelos quais
Zeus possa convencer-me ainda a revelar
o que ele quer saber, antes de me livrar
destes grilhões adamantinos humilhantes!
Já que ele quis assim, deixe sobre meu corpo
as labaredas deste sol destruidor!
Confunda Zeus o universo e o transtorne
cobrindo-o todo com a neve de asas brancas
ao som de trovões e de estrondos subterrâneos!
Nada, força nenhuma pode constranger-me
a revelar-lhe o nome de quem deverá
destruí-lo de seus poderes tirânicos!” (ÉSKULO 1999, p. 60, 61).

O indivíduo que aspira ao titânico necessita de sacrilégio, esta concepção ressalta o não apolíneo, a saber, a tendência dionisíaca de Prometeu, pois Apolo conduz à tranquilidade, ao permanecer em si a partir da individuação, exige autoconhecimento e comedimento. O dionisíaco, por outro lado, desfaz todos os círculos em que a vontade apolínea “procura constranger a helenidade” (NIETZSCHE 1992, p. 68). O dionisíaco representa o desregramento, a intensidade de emoções que levam ao rompimento da individuação. Prometeu o herói da atividade, da audácia é “uma máscara dionisíaca” (NIETZSCHE 1992, p. 68), mas esta máscara também possui uma tendência apolínea camuflada perante a falta de

temor do herói. A tendência apolínea de Prometeu é expressa por seu pendor para a justiça, pelo seu sentimento de justiça para com os homens.

A audácia e o prazer de seu herói revelam que “o prazer de vir a ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza” (NIETZSCHE 1992, p. 66, 67). Segundo Nietzsche, o artista revela sua natureza dionisiaca, ele assim como seu herói Prometeu, conhece o fundo da vida e desafia o deus revelando assim, seu destemor. A alegria do artista no momento de sua criação, assim como a alegria do herói que desafia a divindade refletem apolinicamente o dionisiaco e revelam como uma imagem luminosa sobre o fundo dionisiaco. Segundo Nietzsche, “a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisiaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: ‘Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado’” (NIETZSCHE 1992, p. 69).

Segundo Dejudin, a tragédia de Ésquilo contesta a ordem apolínea, a saber, a individualidade, uma vez que, pelo princípio apolíneo, o indivíduo altera a ordem das coisas ao instaurar uma instância artificial à desmesura da natureza caótica, dionisiaca, e a conduz, deste modo forçosamente à justiça, a saber, pela ordem apolínea o indivíduo altera a natureza dionisiaca, conferindo-lhe medida. Para o autor, o Prometeu de Ésquilo, contrariamente, porta a máscara de Dioniso, por mostrar ao coro que o homem verdadeiro, o homem que conhece e reflete o Uno primordial, não pode e não deve tornar-se um indivíduo heroico, ou seja, ele não deve buscar a justiça, a medida apolínea, mas ele deve permanecer no coro dos sátiros. Assim, Prometeu não é apolíneo, mas é ao mesmo tempo apolíneo e dionisiaco, ele reflete o dionisiaco pela máscara do apolíneo, a saber, enquanto máscara de Dioniso. Para o autor, o Prometeu revela a medida, o apolíneo, através da embriaguez.

O herói revela que não se pode pretender alterar o destino, e assim, ele apresenta uma medida que é ao mesmo tempo apolínea e dionisiaca. Neste sentido, para o autor, o suplicio de Prometeu é a prova viva de que nenhuma síntese estável e definitiva entre o justo e o verdadeiro é possível e que a história trágica entre o destino e a vontade é revelada pela harmônica luta eterna entre os princípios artísticos. Assim, para o autor, roubar o fogo de Zeus para salvar o homem é ao mesmo tempo heroico e sacrílego, generoso, mas inconsequente³⁰.

³⁰ “C’est en effet l’ordre apollinien que la tragédie conteste d’emblée, c’est-à-dire l’individualité (...) L’individu trouble l’ordre des choses; il instaure une instance artificielle à la desmesure de laquelle la nature chaotique et la destinée rendront justice. (...) Prométhée porte le masque de Dionysos pour montrer au chœur ce que l’homme

CAPÍTULO III

3. O RACIONALISMO SOCRÁTICO E A CONDENAÇÃO DA VIDA PRIMORDIAL

3.1. Eurípedes o primeiro poeta sóbrio

A tragédia, dizia Nietzsche, morreu de morte trágica, por suicídio, e assim, surge um vazio após sua morte. A tragédia com sua música dionisiaca levou o mito “ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva” (NIETZSCHE 1992 p. 72), mas quando o princípio dionisiaco passa a ser desprezado, a música cessa e assim acaba a poesia, e, consequentemente, o mito. Com a morte da tragédia surge um novo gênero que apresentava seus traços agonizantes, a saber, a nova comédia ática. Mas, antes de sua morte, segundo Nietzsche, Eurípedes força o mito a lhe prestar serviço, e, ao expulsar a poesia e a música da tragédia, morre o gênio da música, e, assim a tragédia agoniza.

Eurípedes, influenciado pelos preceitos do racionalismo socrático, condena e expulsa o princípio dionisiaco da arte. Em seu drama, Eurípedes buscava tratar temas do cotidiano de modo a esclarecê-los e desta forma levava à cena discussões filosóficas e políticas de seu tempo. (RODRIGUES 1998 p. 70) Na nova tragédia de Eurípedes, Dioniso deixa de ser o único herói e surge assim um novo herói que deixa de refletir a vida primordial, seu eterno movimento e passa a refletir “com extrema fidelidade, as imagens da vida comum: familiar e cotidiana” (DIAS 1994 p. 65). Com Eurípedes, Dioniso é expulso da tragédia e o espectador é levado à cena, agora, o herói representa a vida de pessoas comuns. Desta forma, surge a diferença entre cena e espectador, a máscara fiel da realidade na cena. Ao levar à cena o espectador, Eurípedes “humaniza o teatro de Atenas” (DIAS 1994 p. 65), uma vez que ele passa a considerar a vida e o destino dos homens.

“Com Eurípedes o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar. O traje de gala tornava-se de certa maneira mais transparente, a máscara tornava-se meia-máscara: as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência. Aquela autêntica imagem típica do heleno, a figura de Odisseu,

vrai ne doit et ne peut devenir: um individu héroïque; l'être humain doit demeurer dans la chorale des satyres. Il ne peut prétendre à la distinction d'Apollon et renverser le destin; le supplice de Prométhée est la preuve vivante qu'aucune synthèse stable et définitive entre le juste et le vrai n'est possible et que l'histoire tragique de la lutte entre le destin et la volonté est éternelle; dérober aux dieux le feu pour sauver l'homme est à la fois héroïque et sacrilège, généreux mais totalement inconséquent.” (DEJARDIN 2008 p. 51,52).

foi elevada por Ésquilo ao caráter grandioso, astuto e nobre de Prometeu: entre as mãos dos novos poetas, essa figura rebaixou-se ao papel do escravo doméstico manhoso e bonachão, tal como ele aparece, tão frequentemente, no centro do drama, como intrigante e atrevido.” (NIETZSCHE, 2010 p. 73).

O espectador do drama euripidiano contempla as imagens de si, não as belas imagens apolíneas que tornavam a vida bela, mas, ele contempla as imagens que procuram retratá-lo fielmente. Dessa forma, ao contemplar as imagens de si, o espectador, sem a influência da música dionisiaca, e ainda, sem a aparição das belas imagens oníricas, permanece em si. As imagens contempladas, como o Véu de Maia que outrora transfigurava as terríveis manifestações da vida, agora ocultam a realidade da vida primordial por meio da retórica e da lógica. Ao espectador euripidiano torna-se impossível contemplar a imagem do Uno primordial refletida como vontade, e, ainda, sem a presença da música, não ocorre a fusão entre ele e essa realidade.

As tragédias de Sófocles e Ésquilo eram, de acordo com Nietzsche, uma imitação da natureza³¹ e assim, do próprio movimento da vida primordial, devido à influência dos princípios artísticos naturais, o apolíneo e o dionisiaco em uma luta fraterna. Essa influência ocorria no processo de criação, na constituição, e na própria representação. Segundo Nietzsche, devido a atuação desses princípios no autor e no espectador, estes eram conduzidos ao fundo da vida e fundidos a esta realidade que era representada na figura do herói. Na nova comédia, por outro lado, o princípio dionisiaco e o herói trágico são suprimidos e o espectador, em si, ou seja, não embriagado, se reconhece no personagem que atua diante de si, de modo que ele “torna-se espectador de si mesmo” (DIAS 1994 p. 65).

Na Segunda conferência *Sócrates e a tragédia* de 1870, Nietzsche dizia: “no essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje da retórica” (NIETZSCHE, 2010 p. 73). O espectador de Eurípedes não se deparava com o herói trágico no palco, figura esta que refletia vida primordial e os sofrimentos de Dioniso, mas ele contemplava a imagem de si. Assim, ao desprezar na nova comédia a música, o princípio dionisiaco e introduzir a retórica, o discurso passível de ser ensinado, torna-se impossível ao espectador fundir-se com a vida primordial, de modo que com esta nova arte surge um abismo intransponível entre o homem e a vida.

A nova comédia exigia que a multidão fosse instruída, dessa forma, o coro de espectadores deveria ser ensaiado para cantar na “tonalidade euripidiana” (NIETZSCHE 1992

³¹ “Alors que l’art, avec Sophocle et Eschyle, avait été une imitation de la nature en ce que la tragédie appelait à revivre et à commémorer religieusement l’ambivalente violence du monde” (DEJARDIN 2008 p. 52).

p. 74), a saber, cantar segundo os princípios da lógica e da dialética. Na comédia nova há o “triunfo da esperteza e da malícia” (NIETZSCHE 1992 p. 74 e 75), o que fez com que Eurípedes fosse sempre louvado. Segundo Nietzsche, Eurípedes se torna o mestre do coro, ele exercitava, ou ensinava o coro de espectadores de modo que “tão logo estes puderam cantar euripidicamente”, e assim, “começou o drama dos jovens senhores endividados, dos idosos levianos e bonachões, das hetarias à maneira de Kotzebue, dos escravos domésticos prometeicos” (NIETZSCHE, 2010 p. 75). O espectador euripidiano aprende a arte da retórica e passa a utilizá-la em seu cotidiano, com esse espectador surge uma massa preparada e esclarecida. Nesta nova arte, o heleno abdica-se do conhecimento da vida primordial, à crença em sua imortalidade e de toda crença em um futuro, ou presente ideal. Segundo Nietzsche no espectador da nova comédia reina a irreflexão e o capricho,

“(…) o quinto estado, o estado do escravo ou, pelo menos, a sua mentalidade, chega agora ao poder; e se em geral ainda se pode falar da ‘serenojovialidade grega’, trata-se da serenojovialidade do escravo, que não sabe responsabilizar-se por nada de grave, nem aspirar nada de grande nem valorizar nada do passado e do futuro mais do que do presente.” (NIETZSCHE 1992 p. 75).

A massa preparada e esclarecida valorizava o instante, o capricho, o chiste, em suma, a superficialidade e a fugacidade do cotidiano, ela vivia presa a essa realidade como se esta fosse a única e, dessa forma, desprezava seu passado, “como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu nascimento da tragédia, com seus Mistérios, com seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época (...)” (NIETZSCHE 1992 p. 75). Ao valorizar e desenvolver a capacidade da linguagem e ainda instruir seu espectador a exprimir-se e a “competir com Ésquilo no concurso” (NIETZSCHE 1992 p. 74), na medida em que ele aprendia a desenvolver a capacidade do discurso, a “mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípedes edificou todas as esperanças políticas, tomou a palavra (...)” (NIETZSCHE 1992 p. 74). Esta “mediocridade” da classe média instruída valorizava o momento vivido, as atividades diárias e a superficialidade. Segundo Nietzsche, essa massa instruída passa agora a administrar suas terras e seus bens. Dessa forma, o homem passa a se dedicar às atividades do cotidiano o que o leva a cada vez mais afastar-se, ou desligar-se da vida primordial. Assim surge a vulgaridade, “a inconsciência metafísica”, o sentimento de que o homem pode julgar tudo a partir de seu modo superficial de compreender a vida (DEJARDIN 2008 p. 53). O público euripidiano tinha como principal interesse a vida comum, familiar e cotidiana, sobre as quais cada um podia fazer um julgamento. Segundo

Nietzsche, Eurípedes se “gaba” de que com ele o povo aprendeu a “observar, discutir e a tirar consequências segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações” (NIETZSCHE 1992 p. 74).

Segundo Nietzsche, Eurípedes promoveu uma “transformação na linguagem pública” (NIETZSCHE 1992 p. 74) e também uma mudança na forma de apreender, ou compreender a arte, o mundo e a vida. Na nova comédia há o triunfo da esperteza e da malícia (NIETZSCHE 1992 p. 74, 75). Antes de Eurípedes, o herói na tragédia e “o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia” (NIETZSCHE 1992 p. 74) expressavam a linguagem da vida no fundo das coisas e seu vir a ser, sua fala e toda sua expressão corporal eram influenciadas pela música que emanava da natureza. Eurípedes, ao contrário, retrava a vida individual e as atividades diárias, de modo que seu espectador pudesse opinar, ou “filosofar” (NIETZSCHE 1992 p. 74) sobre estas, graças à sabedoria por ele introduzida no povo. Com Eurípedes o espectador aprendeu a linguagem “retórica, cheia de sutilezas” (DIAS 1994 p. 65).

Para Nietzsche, esta nova arte ao habilitar, ou ainda, doutrinar o espectador apresenta em relação à tragédia uma falsa ideia de progresso. Mas, diante do público, que não é mais uma massa extasiada pelo poder da música, o artista se sente “superior a cada um desses espectadores individualmente” (NIETZSCHE 1992 p. 76), uma vez que ele percebe sua capacidade de atuação diante dos espectadores doutrinados. A altivez de Eurípedes, segundo Nietzsche, e sua falta de respeito com o público contribuíram para a longevidade de sua carreira. Ele se sentia superior à massa. Para Eurípedes, além dele, apenas a massa de espectadores doutrinada e Sócrates estariam aptos a julgar sua arte e sobre ela emitir alguma sentença. Segundo Nietzsche, Eurípedes transportou a vivacidade da multidão de espectadores transformados dionísios, para a “alma de seus heróis cênicos” (NIETZSCHE 1992 p. 77), uma vez que não havia mais o coro e a embriaguez dionísia. Ele queria “obter pela força da palavra, o efeito da música” (DIAS 1994 p. 68), algo que Nietzsche havia frizado assim:

“Com esse dom, com toda a clareza e agilidade de seu pensar crítico, sentara-se Eurípedes no teatro e se empenhara por reconhecer, como em uma pintura obscurecida, traço após traço, linha após linha, as obras primas de seus grandes antecessores. E aí encontrara algo que não deve ser surpresa para o iniciado nos arcanos mais profundos da tragédia esquiliana: percebeu alguma coisa de incomensurável em cada traço e em cada linha, uma certa precisão enganadora e ao mesmo tempo uma profundidade enigmática, sim, uma infinidade do fundo. A mais clara figura ainda trazia consigo uma cabeleira de cometa, que parecia apontar para o incerto o inclarificável.” (NIETZSCHE 1992 p. 77).

Eurípedes tentou analisar a partir da forma como ensinava seu espectador, a arte de seus antecessores e percebeu algo de incomensurável e inexplicável. Segundo Nietzsche, esse inexplicável se deve à sua capacidade crítica e à sua racionalidade. Eurípedes não foi capaz de apenas intuir o indizível, pois queria compreendê-lo sistematicamente. Segundo Nietzsche, o Uno primordial, a vida no fundo das coisas, não pode ser sistematizado, ou traduzido por conceitos, mas ele é vida do vir a ser do mundo que pode ser “experimentada” (MACHADO 2002 p.29) e vivenciada pela arte trágica. Assim, ao pretender julgar eticamente a vida primordial refletida no desenvolvimento do drama, ao desconsiderar, e mesmo condenar o destino atroz do herói, Eurípedes “confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores” (NIETZSCHE 1992 p. 77). Segundo Roberto Machado, “quando a racionalidade faz uma crítica explícita à produção artística na perspectiva da consciência, quando toma como critério o grau de clareza do saber, a tragédia será desclassificada como irracional ou como desproporcional (...)” (MACHADO 2002 p. 30). Ao tentar compreender o indizível, o Uno primordial, esta vitalidade que é impossível de ser traduzida sistematicamente através de conceitos, uma vez que somente é possível vivenciá-lo através da arte trágica, arte esta que reproduz sua natureza mutável e contraditória, Eurípedes não atinge êxito, e assim julga a tragédia como algo irracional. Segundo Nietzsche, “ninguém conseguiu explicar-lhe por que, em face de suas dúvidas e objeções, os grandes mestres estavam, não obstante, certos” (NIETZSCHE 1992 p. 78). E assim “encontrou o outro espectador, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava”. (NIETZSCHE 1992 p. 78). Segundo Nietzsche, Eurípedes juntamente com este outro espectador, inicia uma luta contra as obras de Ésquilo e Sófocles, opondo sua tragédia à tragédia tradicional.

O coro e o herói da tragédia esquiliana não sofrem a atuação dos princípios artísticos naturais. Na tragédia esquiliana não há o jogo entre Apolo e Dioniso. A nova tragédia expulsa o princípio dionisíaco, a dissonância e a embriaguez. Com isso, essa nova arte torna-se incapaz de refletir a vida primordial e seu vir a ser. Essa arte, ao desconsiderar o princípio dionisíaco, mascara a realidade e oculta sua totalidade:

“Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas - tal é a tendência de Eurípedes que agora se nos revela em luz meridiana.” (NIETZSCHE 1992 p. 78).

Segundo Nietzsche, Eurípedes não foi capaz de extirpar Dioniso, o deus poderoso que seduz, da tragédia, o dramaturgo, porém, fez dele uma máscara, uma vez que de sua boca

falava “um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates” (NIETZSCHE 1992 p. 79). Dessa forma, na nova tragédia, segundo Nietzsche, surge a contradição entre o dionisíaco e o socrático, ou ainda, a contradição entre a vida primordial e dialética, contradição esta que levou a tragédia grega à ruína. Dada esta contradição entre dionisíaco e socrático, vida primordial e dialética, a nova tragédia separa a vida da arte, e assim esta não cumpre sua finalidade. Ao extirpar da arte trágica seu elemento gerador e animador, Sócrates retirou da arte sua meta vital, a saber, a redenção da dor e contradição primordiais da vida no fundo das coisas³².

O drama euripidiano surge do “não-dionisíaco” (NIETZSCHE 1992 p. 80), nele não está presente a música que em sua mais alta intensificação conduz o ouvinte ao fundo do mundo. Ao excluir a música dionisiaca, o drama euripidiano possui a forma do “epos dramatizado” (NIETZSCHE 1992 p. 80), a saber, arte unicamente apolínea na qual o efeito trágico não é atingido, uma vez que este princípio tem o poder de tornar belo e provocar o prazer pela aparência. O domínio apolíneo do epos dramático, segundo Nietzsche não apresenta a mesma vitalidade que o domínio apolíneo da poesia épica.

“O poeta do epos dramático não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com as suas imagens: ele continua sendo sempre tranquila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê diante de si as imagens. O ator em seu epos dramatizado, permanece no imo um rapsodo; a consagração própria ao sonhar interior paira sobre suas ações, de modo que ele jamais é inteiramente ator.” (NIETZSCHE 1992 p. 80).

No epos dramático, não há o perder-se na aparência, ou a falta de afetos do ator da poesia épica, este que era “aparência e prazer pela aparência”. (NIETZSCHE 1992 p. 80) O poeta do epos dramático, durante a contemplação de suas imagens não se sente transportado da realidade que o cerca, como o rapsodo, uma vez que suas imagens refletem mesmo sua realidade cotidiana. No epos dramático o efeito onírico não é alcançado, uma vez que o domínio apolíneo é banido juntamente como o domínio dionisíaco. Mas, segundo Nietzsche, no drama há uma intensificação de afetos do ator: “Eurípedes é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados” (NIETZSCHE 1992 p. 80). Segundo Nietzsche, o ator do epos dramático é uma explosão de afetos, como não há a atuação dos princípios artísticos naturais,

³² Segundo Roberto Machado, o estudo da relação entre metafísica de artista, expressa na tragédia, e metafísica conceitual, o racionalismo socrático, remete em última instância, ao “problema da verdade”. A análise dessa relação tem por objetivo por em questão o ‘espírito científico’, que surge na época de Nietzsche e sua crença que a partir de Sócrates surge a “penetrabilidade da natureza” (MACHADO 2002 p. 31).

não ocorre a manifestação da vida primordial, e assim, o ator não se torna um instrumento do Uno primordial.

“Aqui já não notamos mais nada daquele épico perder-se na aparência, da frieza sem afetos do verdadeiro ator, o qual, precisamente em sua suprema atividade é todo aparência e prazer pela aparência. Eurípedes é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados: como pensador socrático, projeta o plano; como ator apaixonado, executa-o. Artista puro ele não é nem ao projetar nem ao executar. Assim, o drama euripídiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do epos, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisiaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisiaco. Tais excitantes são frios pensamentos paradoxais - em vez das introvisões apolíneas - e afetos ardentes - em lugar dos êxtases dionisiacos.” (NIETZSCHE 1992 p. 80, 81).

Eurípedes era um dramaturgo, mas não era um artista puro, a saber, um instrumento da vida primordial em sua tentativa de transfiguração, mas ele projeta o plano como pensador socrático e o executa como “ator apaixonado” (NIETZSCHE 1992 p. 80). Como no epos dramático o princípio dionisiaco foi banido para que fosse possível atingir o efeito dramático, Eurípedes utilizou-se de meios excitantes artificiais, ou ainda não naturais, ou seja, ele busca meios que possam simular a atuação dos princípios artísticos naturais, sendo estes “frios pensamentos paradoxais - em vez de introvisões apolíneas - e afetos ardentes - no lugar dos êxtases dionisiacos - e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte” (NIETZSCHE 1992 p. 80).

A ausência do princípio dionisiaco que era manifesto pela música e o exagero do sentimento, dos afetos, levam ao surgimento da dialética e assim o diálogo assume grandes proporções. Segundo Rosa Maria Dias, esse elemento se introduz no drama e produz um efeito devastador uma vez que, a partir da hegemonia da palavra, surge um dualismo que destrói a unidade entre “música e palavra, música e ação, coração e entendimento, querer e intelecto” (DIAS, 1994 p. 66, 67). Ao introduzir o racionalismo na tragédia e banir a música de seu domínio, Eurípedes promove o fim da luta fraternal dos princípios artísticos na arte.

Na epopéia dramática, como não há a presença dos princípios artísticos não há a representação da vontade, e assim, esta arte não reflete a vida em sua totalidade. Ao poeta do epos dramático torna-se impossível perder-se em suas imagens, uma vez que a música não está presente, de modo que ele permanece em si contemplando as imagens que refletem sua vida e seu cotidiano. O ator do epos dramático, segundo Nietzsche, “jamais é inteiramente

ator” (NIETZSCHE 1992 p. 80), uma vez que, também permanecendo em si, consciente de si no momento da atuação, não é a vida primordial que é refletida em seus atos e palavras, mas a sua vida comum. No drama esquiliano, o poeta em si é aparência e sente prazer, ou ainda, é afetado pela aparência.

As imagens da aparência, e somente elas, despertam, no poeta e no espectador afecções. Em Eurípedes não há o espelhamento do Uno primordial, em sua arte não há o transe dionísio provocado pela atuação da vida primordial, esta que é refletida em sua totalidade na forma de música como imagem geral do Uno primordial. Como não há o espelhamento da vida primordial na forma de música, resta apenas aparência que se revela como as imagens do cotidiano, os pensamentos frios e paradoxais e afetos ardentes, elementos estes da retórica. Assim, segundo Nietzsche, é por estas vias que o drama euripídico desperta alguma afecção no espectador que permanece em si.

A arte de Eurípedes é projetada e metrificada tendo em vista algo que difere do querer da vida pulsante, a saber, do querer do verdadeiro artista. Segundo Nietzsche, ao expulsar o dionísio de sua arte torna-se a ela “impossível atingir o efeito apolíneo” (NIETZSCHE 1992 p. 80). Assim, em sua arte são os pensamentos paradoxais e os afetos ardentes (NIETZSCHE 1992 p. 81), e não os princípios artísticos naturais, que se tornam excitantes, isto leva Nietzsche a considerar que Eurípedes segue, assim, uma via inartística, não natural e, portanto, artificial.

Eurípedes se servia dos preceitos racionalistas de Sócrates para a “elaboração de uma nova concepção dramática” (LIMA, 2006 p. 84), a saber, a estética racionalista que privilegia a “a consciência, a razão, a lógica como critérios pelos quais se deve orientar toda a produção estética” (DIAS, 1994 p. 67). A nova concepção estética que surge da aliança entre Eurípedes e Sócrates simbolizou o fim da aliança da arte com a vida, e a partir de então, surge agora o enlace entre a arte e a ciência, enlace este que segundo Nietzsche, recebe a denominação de socratismo estético (DIAS, 1994 p. 67). Seguindo os preceitos do socratismo estético: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” e “Só o sabedor é virtuoso” (NIETZSCHE 1992 p. 81), Eurípedes “mediu” “a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática e a música coral” (NIETZSCHE 1992 p. 81). Dessa forma, Eurípedes introduz a moral socrática na tragédia, de modo que, a tragédia passa a se desvincular do vir a ser da vida, uma vez que deixa de refletir o vir a ser e adquire uma finalidade que difere daquela desejada pelo Uno primordial, a saber, o contemplar-se a si mesmo a partir da arte. A tragédia agora busca de modo artificial refletir a verdade e a moral, princípios estes que não se encontram na esfera da natureza.

Como exemplo da adoção de princípios socráticos na nova tragédia, Nietzsche faz uma análise da introdução do prólogo realizada por Eurípedes. Este exemplo, segundo Nietzsche, retrata a intenção de um método racionalista introduzido na tragédia. Esse método racionalista visava tornar esta arte consciente ao privilegiar a razão como critério orientador da produção artística (DIAS, 1994 p. 67) e desqualificar a embriaguez dionisíaca. Eurípedes observava no espectador da tragédia uma inquietação inicial devido ao esforço de tentar prever o desenrolar da história e os acontecimentos que a sucederam. O prólogo, segundo Nietzsche, no drama de Eurípedes representa a racionalidade introduzida na arte, que agora é criada conscientemente. Com o prólogo, o espectador euripidiano não se preocupa com o que vai acontecer no desenvolvimento da peça, pois tudo já lhe foi contado através de uma divindade que inicia o drama explicando todas as suas etapas.

A introdução do prólogo no espetáculo cênico, uma criação de Eurípedes, tem o objetivo de evitar que este espectador, ao tentar compreender o desenrolar da história, deixe de contemplar a beleza poética, de modo que, ele possa, a partir de agora ser tomado pelo pathos. Dessa forma, o drama épico, segundo Nietzsche, “jamais repousava sobre uma tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio” (NIETZSCHE 1992 p. 81). O drama visava o pathos, o despertar emoções, e através da “força da palavra” atingir o “efeito da música”, a saber, um efeito não aniquilador como na tragédia, mas um efeito “excitante” (DIAS, 1994 P. 68). Efeito este capaz de conduzir o espectador a uma “imersão no sofrer e agir dos protagonistas”. (NIETZSCHE 1992 p. 82) Segundo Nietzsche, para Eurípedes, enquanto o espectador calcula o destino do drama, enquanto ele não tem conhecimento da sequência dos fatos, é impossível sua imersão na dor do protagonista que agora reflete, não a natureza, a vida no fundo das coisas, mas sim a vida cotidiana. Assim, o prólogo teria a função de explicar o drama de modo a permitir ao espectador o despertar do pathos, uma imersão em si mesmo e em seu cotidiano.

Eurípedes compreendia que o poeta inconsciente, aquele que é suscetível à atuação dos princípios artísticos naturais, ou ainda o poeta trágico, criava o incorreto. A embriaguez do poeta trágico, a falta de consciência em seu processo de criação, daria origem a uma arte incorreta, criada inconscientemente. Assim, para Nietzsche, Eurípedes foi o primeiro poeta “sóbrio” (NIETZSCHE 1992 p. 83), distinto dos demais poetas gregos, anteriores ou contemporâneos a ele, a saber, o primeiro poeta cujo princípio estético é paralelo ao princípio socrático: “tudo deve ser consciente para ser belo” (NIETZSCHE 1992 p. 83).

O desprezo pela força dionisiaca – o instinto – representou em Eurípides a falta de consciência de artista trágico. O racionalismo euripidiano despreza a arte por excelência, a saber, aquela arte em que os princípios artísticos naturais atuam de modo a expressar e refletir a verdade no fundo da natureza e seu modo de ser, a saber, sua essência de vida e morte, dor e contradição, natureza esta que jamais pode ser traduzida pela imobilidade e rigidez do conceito que não aceita o contraditório, mas sim uma verdade imutável e fixa. Se apenas o saber consciente deve ser belo, e, portanto, verdadeiro, a tragédia com sua representação inconsciente é para Eurípides um saber que distorce a verdade, que segundo o racionalismo socrático, é imutável. Segundo Roberto Machado, de acordo com o racionalismo socrático “se algo só é bom se for consciente, se há uma relação necessária entre saber - virtude - felicidade, o saber trágico, que é um saber inconsciente, se encontra necessariamente desclassificado” (MACHADO, 2002 p. 31). Dessa forma, Eurípides ao desprezar o saber instintivo da tragédia, segundo Nietzsche, revela-se como poeta do socratismo estético.

3.2. O otimismo socrático

Sócrates era considerado por Nietzsche como o segundo espectador que não compreendia a tragédia, e por este motivo, não a estimava. E assim, aliado a ele, Eurípides tornou-se o primeiro anunciador da nova tragédia. Segundo Nietzsche, Sócrates influenciou o surgimento da nova tragédia, prova disso, para o filósofo, seria a propagação de uma lenda em Atenas segundo a qual Sócrates auxiliava Eurípides em suas criações.

“Que Sócrates estivesse estreitamente relacionado à tendência de Eurípides, foi algo que não escapou a seus contemporâneos, na antiguidade; e a expressão mais eloquente dessa percepção feliz é aquela lenda circundante em Atenas, segundo a qual Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetas.” (NIETZSCHE 1992 p. 84).

O princípio estético de Sócrates, o adversário de Dioniso, assassinou a velha tragédia. Ao condenar o princípio dionisíaco como causa de erro e de afastamento da verdade, e mesmo bani-lo da criação artística, Sócrates, retira da tragédia seu movimento, a manifestação da luta fraterna entre os princípios artísticos naturais e assim retira da tragédia, não apenas o princípio dionisíaco, mas também o próprio elemento apolíneo. Com isso, a nova tragédia, ou ainda o drama, deixa de refletir os tormentos da vida no fundo das coisas. Segundo Dejudin, Sócrates

transforma o sátiro extasiado em sujeito que reflete, de acordo com o autor, o filósofo grego admira o herói, sua coragem, sua nobreza, mas acredita que o sujeito pensante é mais verdadeiro do que o homem dionisíaco³³ (DEJARDIN 2008 p. 55).

A crítica de Sócrates ao princípio dionisíaco seria, para Nietzsche, a causa da destruição da luta trágica dos princípios artísticos naturais, luta esta que reflete o movimento da vida pulsante e que é o meio através do qual o Uno primordial chega à sua transfiguração. Para Dejudin, o pensamento contra a vida, a saber, o racionalismo socrático, substitui o pensamento vivo do sátiro que dança e que sacrifica o logos por suas manifestações extremas e contraditórias de alegria e sofrimento³⁴ (DEJARDIN 2008 p. 55). Segundo Nietzsche, Sócrates condena a natureza da vida, sua essência latente de dor e contradição, como algo ilusório e cria assim uma realidade artificial, uma realidade que difere da realidade vital da natureza, a saber, uma realidade fixa, imutável, que é passível de ser conhecida conscientemente, isto é, através da razão³⁵. A adoção de uma concepção de uma verdade imutável leva Sócrates a condenar e negar a arte e a cultura de seu tempo, que segundo ele, seguiam o instinto.

“‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente”. (NIETZSCHE 1992 p. 85).

Sócrates repudiava a ação da embriaguez dionisíaca e via na tragédia algo irracional que seduzia as “almas sensíveis e suscetíveis” (NIETZSCHE 1992 p. 87). A tragédia para Sócrates se dirigia às pessoas não entendidas, aos não filósofos, uma vez que ela não se prestava ao útil, mas ao agradável. Assim Sócrates desenvolve uma “estética consciente” (DIAS 1994 p. 67) que seria produto não da aliança fraternal dos princípios artísticos naturais, mas da aliança entre Eurípedes e o próprio Sócrates. Na nova arte, não há o jogo entre a vida e arte, jogo este que visava a contemplação de si da vida primordial na forma de arte, agora surge o jogo entre a arte e a ciência:

³³ Socrate transforme le satyre jouissant en sujet réfléchi (...) Il admire le héros, son courage, son abnegation, sa noblesse, mais il croit que le sujet pensant est plus vrai que l’homme dionysiaque. (DEJARDIN 2008 p. 55).

³⁴ La pensée contre la vie se substitue à la pensée vivante, satyrique, dansante, sacrifiant le logos à des convulsions mêlant extrême jouissance et souffrance. (DEJARDIN 2008 p. 55)

³⁵ Segundo Roberto Machado, para Nietzsche, o conhecimento não faz parte da natureza humana, pois ele não está no nível dos instintos, assim ele seria, como veremos adiante, uma invenção humana (MACHADO 2002 p. 35, 36).

“Na verdade, essa estética consciente é produto de uma nova aliança: a de Eurípedes e Sócrates. Com ela chega ao fim a idade trágica e principia a idade da razão. O enlace da arte com a vida deixa de existir e dá lugar ao da arte com a ciência. Para essa aliança, Nietzsche tem um nome: ‘socratismo estético’. Seu princípio é mais ou menos o seguinte: tornar a inteligibilidade o pré-requisito da beleza. Tudo tem que ser inteligível para ser belo - correlato ao princípio socrático ‘tudo tem que ser bom para ser consciente’.” (DIAS 1994 p. 67).

Nesse jogo, a ciência, ou ainda, a dialética, mantém uma supremacia em relação à arte, agora “o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente no tronco da dialética” (NIETZSCHE 1992 p. 89). Ao estabelecer um jogo regulado não pela atuação dos princípios artísticos naturais, mas por novos princípios, a saber, princípios artificiais, isto é, princípios lógicos, Sócrates desconsidera a atuação dos elementos dionisíaco e apolíneo na tragédia, e, ainda, transforma a tendência apolínea do sonho em esquematismo lógico.

Na tendência socrática, que se arrasta ao longo de toda a história, o elemento dionisíaco que já fora transformado em uma intensificação de emoções na tragédia de Eurípedes é agora com o socratismo, acrescido à tendência apolínea que é transformada em esquematismo lógico (NIETZSCHE 1992 p. 89). Sócrates despreza a embriaguez e, assim, a vida pulsante dionisíaca em favor de pensamentos frios e paradoxais, em favor da busca da verdade, pois para o filósofo, o princípio dionisíaco seria um crime contra a moral e contra a lógica. Assim, do esquematismo lógico e da própria dialética surge o otimismo socrático, este que segundo Nietzsche, destrói definitivamente o princípio dionisíaco e mata a tragédia:

“(…) pois quem pode desconhecer o elemento otimista existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só pode respirar na fria claridade da consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição - até o salto burguês? Basta imaginar as consequências das máximas socráticas: ‘Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é mais feliz’; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia.” (NIETZSCHE 1992 p. 89).

A lógica, a verdade simplificada e organizada, substitui o fluxo da vida³⁶ (DEJARDIN 2008 p. 61), o racionalismo socrático adquire valor de verdade da vida primordial, e esta passa a ser considerada como uma realidade ilusória que é passível de ser conhecida apenas pela intuição e não pela dialética.

³⁶ “La logique, la vérité simplifiée et organisée, se substitue au flux de la vie” (DEJARDIN 2008 p. 61).

Do otimismo socrático expresso nas suas três máximas “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz” (NIETZSCHE 1992 p. 89), surge uma “dialética e uma ética otimista” que pressupõe que os problemas da existência possam ser resolvidos pela atividade do pensamento (DIAS 1994 p. 67). Essas máximas opõem à própria essência da tragédia, esta arte dionisiaca que é amoral; que reflete o fluir inocente, de modo análogo ao jogo da criança que constrói e destrói inocentemente; e ainda, que permite ao espectador embriagado, despedaçado e fundido ao coro e ao Uno primordial viver e refletir a dor e contradição da vida primordial, a saber, permite que ele viva e expresse dor e alegria.

A tragédia, para Sócrates, não ensinava nem a virtude, nem a prudência e nem a lógica das coisas, mas apresentava um destino insensato cuja necessidade universal somente se percebia no êxtase, uma espécie de pré-ciência instintiva, indiferente às ideias distintas do pensamento discursivo e dialético³⁷. Com o socratismo estético, o herói, agora virtuoso passa a ser dialético. Segundo Nietzsche, Sócrates no diálogo platônico possuía a mesma função do herói euripidiano, a saber, ele precisava “defender as suas ações por meio de razão e contra-razão” (NIETZSCHE 1992 p. 89).

Quando Sócrates e Platão erigiram o pensamento filosófico como superior à arte, eles deram expressão ao otimismo e assim surge o risco de perda de compaixão trágica. A frieza da razão congela a luta fraterna entre os princípios artísticos naturais presente e constituinte da tragédia, esta que traduzia o movimento destruidor e gerador da vida. Agora, com a morte da tragédia, o drama busca esquematizar, esclarecer e apresentar soluções para os problemas humanos.

Com o racionalismo ocorreu a ruptura entre a música, a arte e a vida, elementos estes essenciais em uma arte afirmativa, que tinha como objetivo refletir a partir da atuação dos princípios artísticos naturais, a vida em sua totalidade, como o fazia a tragédia. Essa nova arte criada a partir de princípios artificiais expressos nas máximas socráticas, deixa de refletir a vida primordial e passa a refletir o próprio homem. A partir das máximas socráticas e do surgimento do herói virtuoso e dialético, o elemento dionisiaco da tragédia chega à sua destruição. A dialética otimista “expulsa a música da tragédia” (NIETZSCHE 1992 p. 90) e com isso a manifestação corporal dos estados dionisiacos, e “o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca” (NIETZSCHE 1992 p. 90).

³⁷ “La tragédie n’enseignait ni la vertu, ni la prudence, ni la logique de choses: elle exposait un destin insensé dont l’universelle nécessité ne se percevait que dans l’extase, une sorte de pré-science instinctive, indifférente aux idées distinctes de la pensée discursive et de la dialectique.” (DEJARDIN 2008 p. 62).

O pessimismo da tragédia é o oposto do otimismo dialético, pois este é artificial enquanto que a tragédia é natural e expõe o vir a ser da vida, o pensamento socrático se reduz a jogos verbais vazios de vitalidade. Enquanto a tragédia refletia a vida em sua totalidade, por outro lado, o otimismo dialético, que era moral e, assim, condenava a vida, tinha a pretensão de interferir no fluxo do devir, apresentando uma verdade imutável, além de tentar corrigi-lo:

“Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates - aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo.” (NIETZSCHE 1992 p. 93).

Sócrates que confessava que não sabia nada reconhecia que seus interlocutores, os oradores, os poetas e os artistas por não possuírem uma compreensão certa sobre suas “profissões” (NIETZSCHE 1992 p. 85), seguiam-nas por instinto. A partir desta constatação, Sócrates condenava a arte e a ética vigentes, uma vez que estas eram fruto de uma intuição. Segundo Nietzsche, Sócrates, por não compreender os homens que vivem e agem por instinto, os considera insensatos, e assim passa a detestar o existente e a própria vida vivida. Segundo Dejudin, o socratismo seria a degeneração da vida, de acordo com o autor, Sócrates, ao desconsiderar a vida, busca uma tranquilidade fora do vir a ser da vida, pois, o instinto deve ser prudente, para o autor, o filósofo deduz essa tranquilidade do próprio pensamento³⁸. Assim Sócrates desconsidera o conhecimento intuitivo e vivo da tragédia, para Sócrates, o vir a ser e o conhecimento empírico seria causa de confusão e erro, uma vez que ele difere da natureza da verdade imutável alcançada por meio da razão e expressa através de conceitos.

3.3. O intelecto, a intuição e a verdade

Em seu livro, *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, Nietzsche expressa a relação entre conhecimento racional, conhecimento intuitivo e a verdade. Segundo o filósofo, por meio da razão o homem fixa sentidos conforme lhe convém, tendo em vista as consequências agradáveis da verdade. Para o filósofo, a invenção³⁹ do conhecimento seria “um minuto” (NIETZSCHE 2005 p. 53), que se esvai diante da “história universal”, a saber,

³⁸ “Avec le socratisme, l’ instinct devient prudente; il cherche la paix de l’ âme loin du tumulte de l’ avie, mais cette impassibilité est déduite de la pensée; ele n’a rien d’ héroïque” (DEJARDIN 2008 p. 59).

³⁹ Segundo Roberto Machado, o conhecimento, para Nietzsche não é algo natural do homem, como pretendia Aristóteles, mas ele foi criado, produzido pelo homem (MACHADO, 2002 p. 35, 36).

um minuto diante da perenidade do vir a ser da natureza. Para Nietzsche, esse minuto foi soberbo e mentiroso, pois tendo posse do conhecimento o homem se envaidece e se engana, uma vez que, esse conhecimento visa o entendimento da vida humana e sua conservação. “Pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana” (NIETZSCHE 2005 p. 53).

O intelecto, para Nietzsche seria o meio de conservação dos indivíduos “mais fracos”, a saber, os indivíduos que na busca por um conhecimento verdadeiro, imutável, tornaram incapazes de vivenciar o vir a ser da vida, e assim tornaram-se fracos, pois, se distanciaram e condenaram a vida. (NIETZSCHE 2005 p. 53), assim, para esses indivíduos “o lisonjear, mentir e ludibriar, o falar-por-trás-das-costas, o representar, o viver em glória de empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e diante de si mesmo, em suma, o constante bater de asas em torno dessa única chama que é vaidade” (NIETZSCHE 2005 p. 54) torna-se um disfarce, uma máscara, uma ilusão, que teria como objetivo “compensar uma falta de força” (MACHADO, 2002 p. 37), ocasionada pelo desprezo e distanciamento do fundo da natureza. Movido pela racionalidade, o homem se sente imponente e permanece preso à “superfície das coisas”, à aparência superficial das coisas, pois seu intelecto não lhe permite adentrar na natureza mais profunda, e, preso à superfície ele vê “formas”, uma vez que ele não compreende a natureza como uma manifestação da vida, como um processo de desdobramento da vida, visto que ele separa a natureza mutável da verdade imutável. A contemplação dessas “formas” faz com que o homem dedicado ao conhecimento da verdade, este que tem diante de si a superficialidade do mundo, uma vez que ele não consegue penetrar na vida presente no fundo do mundo, torne-se afastado do fundo primordial da vida. A contemplação dessas “formas” o leva, segundo Nietzsche, ao engano. Dessa forma, afastado da vida primordial, surge no homem a “crença”, uma suposição ou convicção de possuir a verdade (MACHADO, 2002 p. 36), mas, uma verdade presa à superfície do mundo que desconsidera e o impede de chegar ao conhecimento da realidade primordial:

“Eles estão profundamente imersos em ilusões e imagens de sonho, seu olho apenas revela às tontas pela superfície da coisas e vê ‘formas’, sua sensação não conduz em parte alguma à verdade, mas contenta-se em receber estímulos e como que dedilhar um teclado às costas das coisas.” (NIETZSCHE, 2005 p. 54).

O indivíduo busca sua conservação ao se submeter ao rebanho (NIETZSCHE 2005 p. 54), perante a sociedade, mas para isso faz-se necessário um acordo de paz que surge com a fixação do que é verdade, é “descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória

das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira” (NIETZSCHE 2005 p. 54). Pela palavra o homem fixa sentido verdadeiro à sua realidade, realidade esta que surge de sua apreensão superficial do mundo. Esse fixar sentido, pode leva-lo, inclusive, a fazer mal uso de maneira egoísta, por meio de trocas ou inversão de sentidos, podendo fazer o “não-efetivo”, parecer “efetivo”.

Diante da mudança intencional de sentidos, diante da capacidade do intelecto de criar e inverter sentidos egoísticos com o objetivo de se auto conservar perante os homens, ou ainda perante o rebanho, é que o homem cria e estabelece a verdade na sociedade através da criação da palavra. Assim, ele busca as consequências agradáveis e que conservam a vida pelo que considera verdade. Com relação à formulação de conceitos, Nietzsche afirma que “toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não dever servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos” (NIETZSCHE 2005 p. 56).

A formação de conceitos, etapa posterior à criação das palavras, segundo Nietzsche, visa à fixação de sentido de casos, ou coisas não idênticas, mas semelhantes, assim, o conceito seria uma representação universal que despreza as “diferenças individuais” (NIETZSCHE 2005 p. 56) e que compreende suas semelhanças gerais. Assim como uma folha não é inteiramente igual a outra, seu conceito é formado por abandono das diferenças individuais, por esquecimento do que é distintivo, e surge então a representação, como se houvesse uma “folha”, “segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial” (NIETZSCHE 2005 p. 56).

A verdade seria assim, metáforas, relações humanas que foram enfatizadas, transpostas e enfeitadas, e que após longo uso parecem sólidas. (NIETZSCHE 2005 p. 57). A verdade, ou ainda, essas metáforas são ilusões, uma consideração sobre uma coisa, ou um fato, que sobrepõem a estes e que consideram seus aspectos gerais. Segundo Nietzsche, o impulso à verdade surge da “obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos” (NIETZSCHE 2005 p. 57) Para o filósofo, a fixação da verdade, teria como objetivo garantir a existência da vida em sociedade. Assim, a verdade, construída e perpetuada historicamente e que teria como objetivo tornar possível a integridade do homem na sociedade, apresenta um caráter moral, pois, ela permite a coexistência pacífica entre os homens, e ainda apresenta um caráter egoísta, uma vez que leva sempre em conta o homem e seu cotidiano.

Nietzsche acreditava que o homem procura um território não tão rígido, não tão fixo como o conceito e a verdade criada e o encontra no mito, ou na arte. Em contato com a arte o homem deixa de ter a certeza de estar acordado, e, envolvido pelo sonho, tudo se torna possível, a rígida verdade se esvai e o contato com a natureza é retomado, “quando o rapsodo lhe narra contos épicos como verdadeiros, ou o ator no teatro, representa o rei ainda mais regiamamente do que o mostra a efetividade” (NIETZSCHE 2005 p. 59).

O homem retorna à natureza graças ao contato com a arte, não a arte racional, que tem como base a verdade imutável, mas a arte do sonho e da embriaguez. E assim, ele retorna à sua verdadeira natureza, à natureza primordial, pois, ele se encontra livre da realidade artificial, fixa, imutável, ele se sente livre de seu “serviço de escravo” (NIETZSCHE 2005 p. 59), escravo das verdades criadas pelo intelecto e perpetuadas na vida em sociedade. Agora livre da artificialidade, ele vive e “copia a vida humana” (NIETZSCHE 2005 p. 59), esta que resulta do próprio movimento do vir a ser, e, assim se torna satisfeito com ela. Segundo Nietzsche, o intelecto que se torna livre da artificialidade percebe nos conceitos um suporte de que não precisa mais. Para Nietzsche, o homem intuitivo, aquele que vive a verdade existente na natureza, como o homem da Grécia antiga, ou ainda, o espectador da tragédia, pode fundar o domínio da arte sobre a vida e pela arte representar a vida e enunciar sua sublime felicidade:

“Onde alguma vez o homem intuitivo, digamos como na Grécia antiga, conduz suas armas mais poderosamente e mais vitoriosamente do que seu reverso, pode configurar-se, em caso favorável, uma civilização e fundar-se o domínio da arte sobre a vida: aquele disfarce, aquela recusa de indigência, aquele esplendor das intuições metafóricas e em geral aquela imediatez da ilusão acompanham todas as manifestações de tal vida. Nem a casa, nem o andar, nem a indumentária, nem o cântaro de barro denunciam que a necessidade os inventou: parece como se em todos eles fosse enunciada uma sublime felicidade e uma olímpica ausência de nuvens e como que um jogo com a seriedade.” (NIETZSCHE 2005 p. 60).

Por outro lado, o homem guiado por conceitos se defende da infelicidade, isto é, busca ocultar da vida em sua totalidade sua face dionisiaca, ocultando assim o princípio aniquilador da individualidade e que desvela o feio e o sombrio, forçando e forjando, assim, a irrupção do agradável e do belo. O homem intuitivo “sofre com mais frequência, pois não sabe aprender da experiência e sempre torna a cair no mesmo buraco em que caiu uma vez” (NIETZSCHE 2005 p. 60). Segundo Nietzsche, este homem é irracional, ou intuitivo, na felicidade e no sofrimento. Assim, enquanto o intelecto, para Nietzsche seria o meio de conservação dos indivíduos “mais fracos”, a saber, os indivíduos que condenam e se afastam da vida

primordial e a substitui pela criação de uma realidade bela, verdadeira e artificial, a arte ao afirmar a vida em sua totalidade, ao refletir a natureza contraditória da vida e conduzir o homem para que ele viva esta natureza, apresenta uma força manifesta justamente nesta afirmação da vida, afirmação do vir a ser.

3.4. Os limites do otimismo socrático e a intuição

Sócrates ao desconsiderar o conhecimento intuitivo e o reconhecer como causa de confusão e erro, julga “que deveria corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito.” (NIETZSCHE 1992 p. 85). Ao desprezar o vir a ser da vida, seu movimento de construção e destruição do mundo fenomenal na tentativa de alcançar sua transfiguração, Sócrates, a partir de seu racionalismo se julga capaz de corrigir a vida, ao apresentar uma moral e uma arte totalmente distintas do movimento natural da vida. Ao reconhecer apenas o pensamento lógico como meio para se chegar a um conhecimento verdadeiro sobre o mundo, Sócrates acreditava que por meio de pensamentos frios e paradoxais poderia chegar a um conhecimento verdadeiro e imutável, a saber, ele julgava que poderia chegar à essência verdadeira e inalterável das coisas. Além disso, o filósofo acreditava que, a partir do intelecto ele poderia mesmo, além de conhecer a essência verdadeira, ser capaz de corrigi-la, ou seja, “curar a eterna ferida da existência pelo conhecimento” (DIAS 1994 p. 69). Ao ocultar, ou mesmo condenar o princípio dionisíaco, princípio este que reflete a própria natureza de dor e contradição da vida, Sócrates oculta e condena o feio, o terrível, a face trágica da vida, e a partir da frieza dos pensamentos lógicos ele pretendia mesmo corrigir, ou ainda tornar bela esta face:

“Se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece preso, com olhares estáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria.” (NIETZSCHE 1992 p. 92).

O artista apolíneo-dionisíaco, diante da revelação da verdade, permanece em êxtase fundido com sua natureza mais interna, a natureza do vir a ser, e assim tomado por esta natureza, expressa e vive a realidade sem a pretensão de compreendê-la, mas apenas é tomado

por ela e assim a reflete. Por outro lado, o homem teórico através da interiorização das formas superficiais da natureza, a saber, da interiorização das imagens, ou ainda, das formas superficiais da vida como sendo separadas de sua natureza mais íntima, a partir de um ocultamento de sua natureza pulsante, ou dionisiaca, acredita que pela capacidade de seu intelecto poderia purifica-la de sua face terrível, mutável e assim, enganadora, e chegar ao conhecimento do que lhe é mais íntimo, o imutável, o verdadeiro e belo. Esse otimismo socrático deriva da crença de que através da causalidade poder-se-ia chegar ao conhecimento da essência do ser, esta que para Sócrates seria imutável. Corrigir a existência significa interioriza-la e atrofiar sua essência mutável que é a essência do vir a ser, ou seja, paralisar sua essência e através da lógica recriá-la, paralisando sua potência e assim tornando-a imutável ao ocultar seu movimento que reflete sua dor e contradição, e assim, tornando-a bela, ao criar uma aparência ilusória, e, portanto, artificial, ou não natural⁴⁰ (DEJARDIN 2008 p. 59).

O otimismo que parece capaz de corrigir a existência seria ainda o responsável por desvelar a fragilidade do pensamento lógico, e conseqüentemente, a fragilidade da própria ciência. Para Nietzsche, a “sublime ilusão metafísica”, a saber, o conhecer e corrigir a existência, “é aditada como instinto à ciência, e conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de se transmutar em arte, que é o objetivo propriamente visado por este mecanismo” (NIETZSCHE 1992 p. 92). A partir do momento em que o pensamento lógico chega a seus limites, a intuição o socorre. Neste momento, cabe ao pensador, ao homem teórico, o homem de ciência, se guiar por sua capacidade intuitiva.

Na Segunda conferência de 1870, *Sócrates e a tragédia*, Nietzsche afirma que Sócrates ao desprezar o instinto, despreza a arte (NIETZSCHE 2010 p. 83). Ao desprezar o instinto, a sabedoria instintiva, Sócrates despreza a sabedoria trágica, esta que surge da atuação dos princípios artísticos naturais como expressão da vida eterna e seu fluir, o que o levaria a desprezar o conhecimento intuitivo desse fluir. Segundo Nietzsche, apenas “em um único caso Sócrates mesmo reconheceu o poder da sabedoria instintiva” (NIETZSCHE 2010 p. 83), apenas quando seu entendimento se tornava insuficiente, surgia um ponto de “apoio firme por meio de uma voz demoníaca que se exprimia miraculosamente” (NIETZSCHE 2010 p. 83). Segundo Nietzsche, essa sabedoria inconsciente, e assim, instintiva revelava a fragilidade do racionalismo de Sócrates, de modo que, também nele ocorria a manifestação de “uma força da natureza” (NIETZSCHE 1992 p. 85). De acordo com Nietzsche, em toda

⁴⁰ “L’intériorisation du réel a pour conséquence une déformation de l’instinct et une atrophie de sa puissance” (DEJARDIN 2008 p. 59).

“natureza produtiva [...] o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a consciência se comporta crítica e dissuasivamente” (NIETZSCHE 2010 p. 84), mas em Sócrates esse processo se inverte, a consciência se torna criativa e o instinto crítico.

O coro extasiado da tragédia, como uma só massa de transformados e tomados pela vitalidade da natureza mais íntima do mundo deixava-se transmutar e refletir em seus gestos a potência vital da natureza. Inconscientemente, esses seres no momento da fusão com o Uno primordial, se tornavam o meio pelo qual a vida primordial se redimia através da contemplação de si. Assim, inconscientemente o coro possuído pela potência vital era a expressão da verdade presente no íntimo da natureza. Ao enfatizar o intelecto em detrimento da sabedoria intuitiva, Sócrates condena a capacidade inconsciente como danosa à vida e a partir da causalidade e de seus preceitos morais cria uma verdade que poda, ou apara, a vitalidade do vir a ser, seus excessos, suas contradições, pois os considera como prejudiciais na busca da verdade imutável. Segundo Dejudin, com Sócrates o pensamento extasiado do herói desapareceu dando lugar à consciência de si, esta que era o abrigo da reflexão filosófica na qual se concentra toda realidade verdadeira que despreza a sensação e assim toda sabedoria estética. Segundo o autor, a interiorização do real tem por consequência uma deformação do instinto e uma atrofia de sua potência. Para o autor, em Sócrates, a potência, ou a consciência se transforma em um instinto de conservação em detrimento à sabedoria intuitiva, a sabedoria da tragédia⁴¹ (DEJARDIN 2008 p. 59).

Assim, Sócrates que sempre condenou a sabedoria intuitiva, relata para seus amigos que o visitaram na prisão que frequentemente uma aparição em sonho que lhe dizia para compor música. Este fato segundo Nietzsche, seria um sinal dos limites da sabedoria socrática. “Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica.” (NIETZSCHE 1992 p. 91, 92)

3.5. O músico Sócrates e os limites da ciência: a vida que se irrompe.

Com o surgimento do drama euripídico e do otimismo socrático, o princípio dionisíaco condenado como causa de erro e afastamento da verdade, é expulso da arte. Este princípio, que refletido na música era uma expressão da vida no fundo do mundo em todos os

⁴¹ “Or avec Socrate, la pensée extasiée du héros disparaît au profit de la conscience de soi, foyer de réflexion philosophique dans lequel se concentre toute réalité vraie au mépris de toute sensation et donc de toute sagesse esthétique. L'intériorisation du réel a pour conséquence une déformation de l'instinct et une atrophie de sa puissance. Avec Socrate - “celui qui voulait corriger l'existence” - la puissance se transforme en un instinct de conservation”. (DEJARDIN 2008 p. 59).

seus aspectos, ao ser expulso da arte, esta deixa de refletir a vida, deixa de ser um caminho para a transfiguração do Uno primordial. Eurípedes e Sócrates ao condenar o princípio dionisíaco criaram um mundo artificial, um mundo que pode ser conhecido por meio da dialética e que pode até mesmo corrigido pelo pensamento. Mas quando a racionalidade socrática chega a um limite, surge “um ponto de apoio firme por meio de uma voz demoníaca que se exprimia miraculosamente” (NIETZSCHE 2010 p.83).

O vislumbre da ideia de um “Sócrates artístico” (NIETZSCHE 1992 p. 90), citado nos diálogos platônicos, leva Nietzsche a questionar se Sócrates apresenta apenas um poder negativo que dissolve a vida, ou ainda, se entre o socratismo e a arte existe uma relação contrária, a saber, uma relação afirmativa da vida, e se o nascimento de um Sócrates artístico é um fato contraditório. Para Nietzsche, Sócrates apresentava com relação à arte “o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado” (NIETZSCHE 1992 p. 90). O filósofo faz menção a uma passagem do diálogo Fédon de Platão, segundo a qual Sócrates, enquanto aguardava sua morte, confessa a seus amigos que com frequência vinha-lhe uma aparição que sempre lhe dizia para fazer música. Sócrates, porém, acreditava que o filosofar era a mais elevada arte e ainda duvidava de que uma divindade fosse lembra-lo de uma arte ordinária. Assim, Sócrates ao afirmar uma superioridade do pensamento sobre a arte e desconsiderar a vida, busca uma paz de alma longe do tumulto da vida⁴²:

“Aquele lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito à arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com frequência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: ‘Sócrates, faz música!’ Ele se tranquiliza até seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita que uma divindade venha lembra-lo daquela ‘música popular ordinária’.” (NIETZSCHE, 1992, p. 90).

Contrariamente à sabedoria trágica que via no perecimento, na aniquilação de si provocada pelo êxtase dionisíaco, um reencontro com a verdade primordial, Sócrates, para chegar à verdade imutável necessitava da consciência de si, da paz de alma. Segundo Dejudin, Sócrates que desconsiderava a sabedoria instintiva da tragédia, pois era incapaz de

⁴² “Avec le socratisme, l’instinct devient prudente; il cherche la paix de l’âme loin de tumulte de la vie” (DEJARDIN 2008 p. 59).

viver tragicamente e justamente por isto aceita serenamente a morte⁴³ (DEJARDIN, 2008, p. 60).

Ainda na prisão, Sócrates havia decidido “praticar” (NIETZSCHE, 1992, p. 90) a música, e “para aliviar de todo sua consciência” (NIETZSCHE, 1992, p. 91) compõe ainda um proêmio a Apolo e alguns versos. Seu impulso criativo, segundo Nietzsche foi impelido por algo parecido com o seu daimon. A aparição da divindade em sonho, segundo Nietzsche, revela que havia uma dúvida de Sócrates sobre os limites da lógica, sobre a existência de algo incompreensível, e, portanto, intuitivo e ainda sobre a função da arte de complemento da ciência. Segundo Dejudin, a questão principal que transita aqui é a ideia de vida repousada, vida contida pelo pensamento. Para o autor, pela dialética é possível sufocar a tragédia, mas a pulsão estética não pode ser contida⁴⁴ (DEJARDIN, 2008, p. 63).

A pulsão vital é, para Nietzsche, irrepreensível e está sempre presente, mesmo quando oculta, e por isso está sempre pronta a irromper-se. Assim, na prisão, Sócrates parece compreender, ou intuir, que há uma arte universal e que mesmo todo esforço do intelecto e da lógica são incapazes de repreendê-la. Sendo esta arte uma força vital, pulsante e movente que se irrompe mesmo quando é ocultada pela lógica, ela é uma verdade que se sobrepõe ao intelecto, de modo que este apenas a representa parcialmente, pois ele oculta toda sua força vital⁴⁵ (DEJARDIN, 2008, p. 64). Dessa forma, na medida em que a ciência chega à seus limites, na medida em que o homem teórico chega ao limite de seu intelecto ele, segundo Nietzsche, intui o indizível, a vida pulsante contraditória presente no mundo. Mas este fixar o olhar na natureza da vida poderia levar ao total aniquilamento do indivíduo, assim, para socorrê-lo de sua destruição, essa mesma vida o protege, e através da atuação dos princípios artísticos naturais o indivíduo contempla e intui essa verdade:

“Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e

⁴³ “Socrate accepte sereinement la mort car il est incapable de vivre tragiquement” (DEJARDIN 2008 p. 60).

⁴⁴ “Mais la question est vite repousée: la belle mort du logicien n’enlève rien à la vérité de la vie et à sa symbolisation spontanée. Le despotisme dialectique peut certes étouffer la tragédie mais non la pulsion esthétique” (DEJARDIN 2008 p. 63).

⁴⁵ “Ce maniaque du syllogisme, face à la mort, semblait soudain comprendre qu’il n’y a pas de philosophie de l’art mais un art universel dont la philosophie de l’art mais un art universel dont la philosophie pourrait faire partie pour autant qu’elle accueille, au-delà de ses concepts rigides, la puissance erratique dont la logique elle-même procède; c’est cette force vitale qui est la vérité première, vérité esthétique et non logique car le verbe n’est qu’une de ses apparences sans privilège. La vérité discursive et moralisatrice n’est pas plus vraie que la tragédie de l’existence héroïque”. (DEJARDIN, 2008, p. 64).

dotado, ainda antes de chegar ao meio da existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda - então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como proteção e remédio.” (NIETZSCHE, 1992, p. 95).

A influência de Sócrates se estendeu e se perpetuou ao longo da história, além disso, o socratismo impulsionou a recriação da arte tendo como fundamento preceitos da lógica. Assim, em todas as épocas houve a necessidade de camuflar e mesmo desmerecer a vitalidade da arte grega, uma vez que sua vitalidade ofusca toda arte posterior:

“Quase toda época e etapa da cultura procurou alguma vez, com profunda irritação, livrar-se dos gregos, porque, à vista deles, toda produção autônoma, aparentemente de todo original e sinceramente admirada, parecia de súbito perder cor e vida e encolher-se em cópia malograda e até mesmo em caricatura. E por isso explodia sempre de novo uma fúria íntima contra aquele povinho arrogante que se atrevera a tachar de ‘bárbaro’, para todo o sempre, tudo o que era alienígena (...)”. (NIETZSCHE, 1992 p. 91, 92).

Nietzsche reconhece em Sócrates o homem teórico, que assim como o artista, se deleita com o existente, mas o homem teórico por sua vez, contempla as belas formas da vida com a proteção da “ética prática do pessimismo” (NIETZSCHE, 1992, p. 92), ética esta que visa ocultar e condenar o vir a ser da vida primordial e a aniquilação proporcionada pela embriaguez dionisíaca. Desta forma, o homem teórico, segundo Nietzsche contempla o vir a ser através de um véu que oculta sua natureza dolorosa, de modo que o desvelamento da vida ocorre a “cada vez de maneira mais feliz” (NIETZSCHE, 1992, p. 92) e, portanto, bela e distante da realidade. Enquanto o artista permanece estático diante da revelação da verdade, o homem teórico se satisfaz, sente prazer com sua visão forjada e artificial.

Sócrates não apenas valorizava mais a busca da verdade do que a verdade mesma, como afirma Lessing, mas ele acreditava que o pensar pelo fio condutor da causalidade atinge o conhecimento da verdade, a saber, o conhecimento dos “abismos mais profundos do ser” (NIETZSCHE, 1992, p. 93). Assim, Sócrates acreditava que esta forma de pensar pode não apenas conhecer, mas também corrigir a verdade. Para Nietzsche, essa “ilusão metafísica” (NIETZSCHE, 1992, p. 93), de poder conhecer e corrigir a verdade por meio do exercício da razão foi assimilada como algo natural à ciência, e isso a leva sempre novamente ao encontro de seus limites, os quais sendo impossíveis a ela compreender ou corrigir, resta a ela apenas transmutar-se em arte.

O instinto da ciência, sua capacidade de conhecer e corrigir a verdade pela razão surge com o aparecimento do homem teórico. O homem teórico surge quando o princípio dionisíaco que se manifesta como música na tragédia passa a ser desprezado. O desprezo pela música inicia com Eurípedes, este dramaturgo grego que consultava Sócrates para a elaboração de sua arte, esta que era elaborada de acordo com os princípios socráticos. Em seus dramas, Eurípedes que acreditava que o belo é também consciente, retrava a vida cotidiana do homem comum e acreditava ser possível compreender a vida no fundo das coisas a partir de raciocínios e conceitos e ainda ensinar esses conhecimentos. Eurípedes pretendia obter pela força de suas palavras o efeito da música e assim transportar a vivacidade da multidão de espectadores coro, para a alma de seus heróis cênicos. Uma vez que pretendia compreender a vida primordial, essa que só é apreendida pela intuição, Eurípedes se afasta da vida.

Ao lado de Eurípedes, Sócrates com seu racionalismo condena o dionisíaco como causa de erro e assim, Sócrates assassina a tragédia. Segundo Nietzsche, com Sócrates a vida passa a ser condenada. Ao desprezar o dionisíaco, Sócrates despreza a totalidade da vida, o que o leva a conceber um mundo artificial, um mundo que é passível de ser conhecido e corrigido. Ao introduzir o racionalismo na arte e condenar o conhecimento intuitivo e o princípio dionisíaco, Eurípedes e Sócrates promovem a separação entre a arte e a vida. A tragédia que resulta da atuação dos princípios artísticos naturais e que surge para a transfiguração da dor e contradição do Uno primordial passa agora a ser criada a partir de princípios artificiais. E assim, ela deixa de ser um veículo para a transfiguração da vida primordial, e do próprio homem, uma vez que nela não há a presença do consolo metafísico. Agora a vida condenada pelo racionalismo deixa de ser refletida no drama, ocorre o rompimento entre vida e arte, e assim, a arte passa a ocultar a vida, esta que é “indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 1992, p. 55). Mas, segundo Nietzsche, devido à sua natureza e à fragilidade do racionalismo, a força vital imanente ao mundo está sempre pronta para irromper-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Uno primordial, a força vital imanente à natureza, é o vir a ser do mundo que busca a transfiguração de sua natureza de dor e contradição na contemplação de si. Segundo Nietzsche, a contemplação da imagem da totalidade de si permite a transfiguração do sofrimento primordial, pois, a contemplação da bela imagem, mesmo que esta reflita toda sua dor, seria capaz de gerar prazer. Essa imagem de si somente pode ser refletida pela arte do arrebatamento, a saber, a tragédia. Para que a vida primordial contemple a si mesma, faz-se necessária a atuação dos princípios artísticos naturais, apolíneo e dionisíaco, e sua manifestação a partir dos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez no homem. É na arte trágica que estes princípios atuam conjuntamente e assim conduzem o espectador a vivenciar e refletir a vida no fundo do mundo.

Os gregos bárbaros, de acordo com Nietzsche, devido à sua extrema necessidade e sensibilidade, foram o povo pelo qual o Uno primordial, a vida pulsante no fundo do mundo, realizou seu propósito. Este povo que vivia imerso na natureza, não criou um saber artificial, sua sabedoria emanava da natureza e era expressa em sua arte, em seus cultos e mitos. Havia uma profunda ligação entre a vida, a arte e a religião. Sua arte e religião refletiam sua vida de sofrimentos, pois os deuses viviam toda a tragédia humana. O destino cruel dos deuses, suas duras batalhas e sofrimentos, refletiam a vida e sofrimento humanos. Deuses e homens estavam imersos na natureza.

A arte homérica, arte da bela aparência, ao mesmo tempo em que tornava a vida aprazível, ocultava sua face sombria, assim, sua bela aparência, sua clareza, proporcionava a individuação. Mas, é dos cultos a Dioniso, o deus estrangeiro, que surge o princípio do rompimento da individualidade, o princípio da embriaguez. Este princípio levará ao surgimento da arte do arrebatamento, a arte trágica. Ao buscar na arte um antídoto para seu sofrimento, o grego se reconcilia com a natureza. E é pela arte em que simultaneamente embriaguez e sonho atuam no homem, que este passa a reconhecer o poder e beleza em todas as formas de manifestações da vida. É na tragédia que ocorre essa dupla e simultânea atuação dos princípios artísticos naturais.

A tragédia permite ao homem vivenciar toda a intensidade da vida primordial. Ela o conduz ao fundo do mundo e permite que ele contemple sua fusão com a vida primordial. O movimento proporcionado pela tragédia, a saber, o rompimento da individualidade, a fusão com o Uno primordial e a aparição desta imagem, reflete o próprio movimento da vida na tentativa de transfiguração de sua natureza. Com a visão da fusão entre o humano e vida, o

homem conhece neste momento que apesar de toda mudança das aparências fenomenais, a vida permanece indestrutível, poderosa e repleta de alegria. Com a posse desse conhecimento o grego se reconcilia com a vida. Do mesmo modo, o Uno primordial, no momento da fusão contempla a imagem de si e esta transfigura sua natureza.

O socratismo estético e o surgimento do homem teórico levam à dissolução da união entre vida e arte. Agora a embriaguez é entendida como um obstáculo na busca de um conhecimento verdadeiro. O conhecimento intuitivo dos gregos passa a ser entendido como incorreto, uma vez que apenas a partir da dialética seria possível chegar ao conhecimento imutável. Com o socratismo surge o desprezo pelo dionisiaco, esta força que emana da vida. E, ao desprezar o dionisiaco o socratismo despreza a totalidade da vida.

Para Nietzsche a arte trágica é o meio para se chegar à verdade, a saber, a verdade que emana da natureza, o vir a ser da vida. Sócrates que criara uma verdade artificial ao negar a vida do vir a ser, afirmava que para conhecer a verdade imutável, é necessário fixar um sentido e exprimi-lo na forma de conceito. Com isto, o socratismo desconsidera a mutabilidade da natureza e condena a vida no fundo do mundo como ilusória e incompreensível. Assim para Nietzsche, com Sócrates ocorre uma inversão dos sentidos de verdade e ilusão. Sócrates nega a vida em sua totalidade, o vir a ser, e julga ser capaz de corrigi-la a partir da dialética. Ao criar uma verdade artificial o socratismo se distancia da vitalidade da natureza e esta passa a ser considerada como ilusória e causa de erro, dessa forma, o conhecimento intuitivo e a arte passam a ser condenados como causa de engano.

Mas, o conhecimento racional tem seus limites, e ao se deparar com os limites do conhecimento teórico, Sócrates contempla o indizível, a vida no fundo do mundo. Quando o conhecimento chega a seus limites ressurge a sabedoria trágica. Neste momento, nasce o artista Sócrates que compõe poemas em homenagem a Apolo. O surgimento do músico Sócrates revela a indestrutibilidade e poder da vida primordial que permanece no fundo do mundo.

Ao seguir as etapas do processo de redenção do Uno primordial até o momento da completa transfiguração apreende-se uma cosmologia. O mundo e a arte surgem deste princípio mutável repleto de dor e contradição, e possuem sua natureza. Mundo e arte resultam da atividade dos princípios artísticos naturais e em todas as etapas da criação da aparência de si há a atuação destes princípios. Mas é na arte trágica que ocorre a atuação simultânea. A presença constante da música dionisiaca e sua tradução na forma de aparência permitem à tragédia refletir a totalidade do movimento do vir a ser do mundo.

Da análise das etapas de aparição da vida primordial, foi possível apreender a atuação dos princípios artísticos naturais que impulsionam o processo do surgimento das imagens de si da vida no fundo do mundo. Analisamos o modo como se dá a atuação dos princípios artísticos naturais, e percebemos que na tragédia esta atuação conjunta é intensificada pela presença constante da música emitida pelo coro, música esta que emana diretamente da vida no fundo do mundo. Desta forma, torna-se clara a relação entre vida e arte. A arte trágica, segundo Nietzsche, surge da força vital imanente ao mundo com o objetivo de refletir sua natureza. Manifestando no homem como os estágios do sonho e da embriaguez, a vida atinge seu desígnio, uma vez que este se torna um meio para seu espelhamento. No momento da fusão entre vida e homem, estes ao contemplar a visão da fusão passam pelo processo de transfiguração. Contemplam a imagem da perenidade da força e poder do vir a ser da vida, visão esta que gera prazer. A pulsão vital que gera e destrói constantemente a aparição de si, seja como mundo fenomênico, seja como arte, permanece no fundo do mundo. Nem mesmo razão socrática que busca a calma de um saber eterno e imutável, é capaz de ocultar a o vir a ser da vida por muito tempo. A razão socrática, que acreditava poder conhecer e corrigir a existência através da lógica e da dialética se deparou, em vários momentos, com os limites do conhecimento. E ao se deparar com estes limites, surgia a voz demoníaca que dizia para Sócrates compor músicas. Deste modo, no momento em que a razão socrática chegava a seus limites, a vida primordial, ocultada pelo otimismo teórico, irrompia poderosa e cheia de alegria, revelando assim a fragilidade do socratismo e a perenidade do vir a ser.

Pretendemos dar prosseguimento à pesquisa procurando investigar o papel da arte, sua relação com a questão da afirmação da vida, e a ideia de Gênio a partir do estudo da obra *Assim falava Zaratustra*, que deverá ocorrer na etapa de doutoramento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na Idade Trágica dos gregos**. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, LTDA, 2009.

_____. **A Visão dionisíaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 2005.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral**. In: Nietzsche. São Paulo: Abril, 2005.

Obras de comentadores:

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Annablume editora, 2003.

BURNETT, Henry. **Para ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Loyola, 2012.

CORBIER, Christophe. **Harmonia e música dionisíaca: do drama musical grego ao Nascimento da tragédia**. In: Cadernos Nietzsche, 34, I, 2014. São Paulo, Departamento de Filosofia/ USP, p. 61-98.

DEJARDIN, Bertrand. **L' art et la vie: Étique et esthétique chez Nietzsche**. L' Harmattan, 2008.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

DUFOUR, Éric. **L'esthétique musicale de Nietzsche**. Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1983.

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. **A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche**. In: Cadernos Nietzsche, 28, 2011. São Paulo, Departamento de Filosofia/ USP, p. 49-72.

GIACOIA, Oswaldo. **NIETZSCHE**. São Paulo: Publifolha, 2000.

KESSLER, Mathieu. **L'esthétique de Nietzsche**. Paris: PUF, 1998.

LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso**. São Paulo: Unijuí, 2006.

LUCCHESI, Bárbara. **Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e em Heráclito**. In: Cadernos Nietzsche, 1, 1996. São Paulo, Departamento de Filosofia/ USP, p. 53-68.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial/ Ed. Unijuí, 2000.

_____. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Nietzsche e Hegel leitores de Heráclito - a propósito de uma sentença de Zaratustra**. In: Discurso, 21, 1993, p. 31-51.

MENEGHATTI, Douglas. **As imagens de Sócrates na filosofia de Nietzsche**. In: Kínesis, Vol. VI, nº 12, 2014. São Paulo, UNESP, p. 74-88.

NASSER, Eduardo. **O destino do gênio e o gênio enquanto destino: o problema do gênio no jovem Nietzsche**. In: Cadernos Nietzsche, 30, 2012. São Paulo, Departamento de Filosofia/ USP, p. 287-301.

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

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche biografia de uma tragédia**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

VASQUEZ, Carlos. **A aparência embriagada**. In: Cadernos Nietzsche, 18, 2005. São Paulo, Departamento de Filosofia/ USP, p. 111-135.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**. Trad. Silvana Cabutti Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Outras obras:

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HERÁCLITO. **Fragmentos e Doxografia**. Trad. José Cavalcante de Souza. In: Os pré-socráticos. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2005.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.