

O PESSIMISMO PODE SER O FUNDAMENTO DA TRAGÉDIA?

Jasson da Silva Martins*

RESUMO: A ideia de trágico, em Nietzsche, é apresentada como uma conciliação de dois elementos fundamentais da cultura grega: o apolíneo e o dionisíaco. Essa conciliação é sustentada pela tensão agonística entre prazer e dor. A concepção nietzschiana da origem da tragédia se orienta sobre um paradoxo que marca a ordem do movimento interior do homem grego, tendo como ponto de partida a compreensão de que a tragédia está ligada à maneira como o homem grego se relaciona com a dor. A busca do belo, descrita pelos pensadores gregos, está repleta de tristeza, de miséria, de melancolia, de dor. Como é possível suscitar o gozo estético a partir do horrível e do monstruoso? A proverbial “serenidade helênica” pode ser tomada como resposta? Por fim, o pessimismo, descrito por Nietzsche como fundamento da tragédia, consegue fugir ao socratismo estético?

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia. Pessimismo. Trágico. Socratismo.

1 INTRODUÇÃO

Onde se encontra o belo? Nas qualidades do objeto ou na satisfação do sujeito? As doutrinas que respondem a essas questões tomam em pouca consideração o estatuto da obra de arte. Quando Platão fala do belo, fala primeiro das belas ações e dos belos discursos. Kant, por seu turno, privilegia a beleza natural sobre a beleza artística. A originalidade de Nietzsche consiste em expor o problema da relação da arte com a cultura de

* Professor Assistente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Atualmente, como bolsista PROSUP/CAPES, desenvolve pesquisa em nível de Doutorado nessa mesma Universidade. E-mail: jassonfilos@gmail.com

um povo. Ele procura, na obra de arte, um novo absoluto, que permita reconciliar a inteligência com a vida e reunir, numa mesma comunhão, o povo e o indivíduo. O filósofo da morte do Deus metafísico e moral procura, na arte, a fonte mais originária do sagrado, e, no deus-artista, a legitimação última do mundo, à medida que a existência do mundo não passa de fenômeno estético.

A primeira edição de *O nascimento da tragédia* surgiu em 1872, em Leipzig, com o título completo *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, com uma dedicatória a Wagner. A segunda edição surgiu em 1874, com algumas modificações, e foi difundida somente em 1878. As edições atuais retomam o texto dessa segunda edição. Uma terceira edição surgiu em 1886, com um subtítulo diferente, *o Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, com um novo prefácio, “Tentativa de autocrítica”.

O texto é composto por vinte e cinco parágrafos. Visivelmente, o texto divide-se em duas partes. Nietzsche propõe primeiro uma interpretação da tragédia grega, de sua gênese e de sua decadência. Depois, a partir do parágrafo 16, faz um diagnóstico do mundo moderno, no qual assinala a decadência da arte e os sinais de sua restauração. As duas partes do texto se correspondem. A cultura grega serve de campo de experimentação para Nietzsche julgar a pertinência de categorias que têm como destinação principal julgar a cultura moderna.

2 PONTO DE PARTIDA DA ANÁLISE: A EXPOSIÇÃO DO PARADOXO

A concepção nietzschiana sobre a origem da tragédia e da arte clássica pré-euripidiana ou pré-socrática, está assentada sobre um paradoxo que marca a ordem do movimento interno da sua concepção estética. Essa linha de pensamento se mantém presa, no fundo, desde a interrogação expressa no ensaio *Tentativa de autocrítica*, de 1886: “a relação dos gregos com a dor [...] aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio de beleza*, de festas, de divertimento, de novos cultos brotou da carência, da

privação, da melancolia, da dor” (NIETZSCHE, 2003, p. 17, grifos do autor). A partir de então, os esforços de Nietzsche se orientam para o esclarecimento dessa obsedante sugestão segundo a qual os gregos violentam o belo sobre os conteúdos, em função de uma “necessidade do horrível”, de uma presença obstinada do trágico, corroborando, assim, com o paradoxo: “Como é que o feio e o desarmonioso, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético?” (NIETZSCHE, 2003, p. 141).

O que a tradição classicista, o que os historiadores da arte – esses classificadores da liberdade – explicarão sempre com o nome de *serenidade helênica*, se convertia, aos olhos de Nietzsche, em um véu. A consagração coreográfica do ritual não deveria ser caracterizada pela serenidade. Desse fluir voluptuoso, que podia roubar o artista, brotava o germen da destruição. Destruição que, realizada, torna visível a nudez dos destinos encontrados e cumpridos no horror. O gesto privilegiado do artista era a sublimação catártica: criava um sentido comunicável de homem a homem – de intérprete a espectador – da lucidez de Sileno ou da visão do *Olimpo*. Tal gesto definiu a dor da cultura helênica e invadiu sua filosofia, sua literatura, sua história:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NIETZSCHE, 2003, p. 36).

A força oculta, subterrânea – o espírito do deus Baco que corre pelos caminhos do bosque, pelos clarões, sob a luz cintilante das tochas, até o coração das bacantes presas do delírio da possessão –, esta força orgiástica do primitivo coro, a máxima figura trágica, é o *sentido* do trágico. Tal força sinaliza a ordem da vida, delimitando-a, e ensina a cada um a viver a vida e a não se perder em seus extremos. Ensina, por fim, onde se encontra a

violência insuperável, o holocausto da glorificação ou, simplesmente, o pretexto de mascarar o impossível da existência: a miséria.

Primeiro foi, pois, a vontade de Dionísio, logo depois veio a contemplação objetiva do belo, do mundo supremo do imaginário e apareceu o princípio de individuação artística, o domínio de Apolo. No sentimento mítico do mundo está a fonte primária da origem da tragédia: a dissolução. A tragédia era, originalmente, a dissonância encarnada, ou seja, tornada homem, tornada arte. Assim, a arte trágica *pensou* o mito e este testemunhou sobre os mistérios, destruindo a tragédia originária, com a tragédia em sua ordem primitiva, enquanto uma experiência vivida e não uma experiência estética. O nascimento das maiores obras dramáticas da história da humanidade foi, em si mesmo, doloroso, porque entranhou a morte de uma conduta humana *real*, do paganismo vivido. A acusação de Nietzsche contra Eurípides deve ser tomada com cautela: Eurípides é o último dos três grandes transmutadores progressistas, na medida em que transmutar significa, aqui, destruir e criar. Eis, portanto, aí, a mais terrível e profunda contradição desses três gênios do belo: destruir o mito dos homens que o sustentavam no ritual, transmutando-o na experiência estética; realizar a conversão, em drama, de um sentimento pagão popular; acunhá-lo como a mais bela expressão da estética: a beleza.

À vontade se o impõe o auxílio da beleza da forma para consumir-se e renascer na concepção de um mundo com estrutura transformada. Essa imposição da beleza sobre a vontade permitirá que os juízes do racionalismo, na modernidade, julguem todas as coisas. A vontade, quer completar-se a si mesma na transformação do gênio pela arte; tomar parte da necessidade instintiva que luta para vencer o sofrimento, para além da vitória. A vontade quer glorificar o homem enquanto consciente de merecer a glorificação (Cf. NIETZSCHE, 2003, p. 37).

3 A ORIGINALIDADE INTERPRETATIVA

Em algumas páginas que já encarnam a fluída expressividade do seu estilo, o Nietzsche filólogo analisa a origem da tragédia, casualmente, em um tom mais psicológico do que histórico. Essa teoria, como sabemos, foi duramente atacada por Wilamowitz¹. O elemento psicológico deste tom se dilui no duplo pano de fundo de pensamento que implica o instinto dionisíaco e o espírito apolíneo: Dionísio como fundamento e Apolo como a forma do trágico. Fica claramente visível o caráter *aristotelizante* da classificação da estética, nesse momento inicial, através da matéria e da forma². O trágico é concebido, por Nietzsche, como a luta, em seu próprio interior, de ambos os deuses. A arte é, então, concebida como manifestação artístico-ritual dessa luta. Em ambos os casos o homem participa, como bacante³ ou como espectador. Afinal, a vida é uma aventura inapreensível pelo conceito, mesmo que esse conceito seja a cartarse, como descreve Nietzsche, no aforismo 240 de sua *Aurora*:

¹ O texto-base dessa crítica encontra-se traduzido na coletânea de textos organizada pelo prof. Roberto Machado, sob o título “Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia”. A crítica do filólogo Wilamowitz, cujo título é “Filologia do futuro”, é composta por dois textos e corresponde às páginas 55-78 e 129-148, respectivamente.

² Aqui não é o espaço para o aprofundamento da relação entre Nietzsche e Aristóteles. No entanto, um texto da *Política* pode servir de ponto de partida para a compreensão da ‘definição’ da tragédia descrita na *Poética*, através da função da cartarse. Encontramos na *Poética*, 1449b, 24-6 a seguinte definição: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o *terror* e a *piedade*, tem por efeito a *purificação* dessas emoções” (*Poética*, 1449b, 24-6). Esse texto deve ser lido à luz da descrição das disposições naturais que cada homem possui na polis, assim como aparece na *Política*: “Esta maneira de impressionar-se, tão viva e profundamente em certas pessoas, existe no fundo de todos os homens; só difere pelo mais ou pelo menos. Por exemplo, a *piedade*, o *medo* e também o *entusiasmo*. Com efeito, indivíduos existem que são particularmente inclinados a estas espécies de movimentos da alma; são os que se tornam calmos e absortos sob a influência das melodias sagradas, quando escutam uma música que lhe perturba a alma; dir-se-ia que encontram o remédio que lhe poderia purificá-la” (*A política*, 1342a 5-11).

³ As bacantes formavam o séquito de Dionísio, deslocando-se para onde ele fosse. Vestidas com roupas de linho, tendo sobre os ombros peles de corças e a cintura cingida por uma serpente, traziam sempre junto de si o tirso (símbolo das adoradoras de Baco). Elas, acompanhadas por sátiros e faunos e embaladas pelos sons dos tamborins dos coribantes, formavam uma espécie de trupe que acompanhava o deus do vinho nas suas aventuras. Exerciam o papel de chamariz para a conversão de outras mulheres, atraindo-as para a vida lasciva. Evidentemente, o comportamento livre e desregrado das bacantes causava apreensão, nos lugarejos e cidades onde passava o cortejo. Elas se apresentavam possuídas, como se estivessem dopadas, em transe permanente. Quando tomadas por algum furor, não hesitavam em descarregar a sua cólera. Em função desse último aspecto, as bacantes eram obrigadas a procurar refúgio no alto das montanhas e aí exercer essa estranha liturgia.

Não é a culpa e seu horrível desfecho que lhes importa, a Shakespere e a Sófocles (em *Ajax, Édipo, Filoctetes*): teria sido fácil, nesses casos, fazer da culpa a alavanca do drama, mas certamente isso foi evitado. O autor de tragédias também não deseja, com suas imagens da vida, predispor *contra* a vida! Ele exclama, isto sim: “É o encanto supremo, essa existência estimulante, cambiante, perigosa, sombria e às vezes banhada de sol! É uma *aventura* viver – tomem aí o partido que quiserem, ela sempre terá esse caráter!” (NIETZSCHE, 2004b, p. 168, grifos do autor).

Semelhante a Hamlet, o homem dionisíaco *já viu* o fundamento inacreditável das coisas; porém, o homem não tem poder para mudar esse fundamento, a eterna essência das coisas, e, por isso, ele se cansa do fastio profundo da existência, desta dor invisível. “[...] não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepeça todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco” (NIETZSCHE, 2003, p. 56). Infeliz, o homem nega a existência; esquecido, nega os deuses. Na imediata contemplação do absurdo, compreende o elemento simbólico da sorte de Ofélia, e se abandona no desespero: o furtivo deus sensível dos bosques teria razão: melhor seria não ter nascido. Consciente de seu perigo, a liberdade exigia um *bálsamo saudável* que lhe permitisse transformar o absurdo em imagens claras, inventar rituais de purificação para salvar-se de Silas e Caribdes. Eis que aí está, diz Nietzsche, a grande ocasião do *sublime*: dominar a horrível verdade humana através da arte e através do *cômico*. O desgosto do absurdo, no entanto, é purificado através do ridículo:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (NIETZSCHE, 2003, p. 56).

O coro de sátiros dos ditirambos⁴, nesse sentido, foi a salvação da arte grega. A espantosa verdade que viu o homem, em sua natureza obscenamente despojada, seguiu oculta sob a roupagem misteriosa dos companheiros do deus. Essa roupagem misteriosa, oculta no coro, não pode chegar ao simples expectador e, por isso, a catarse é inviável. Ela não pode ser um efeito da arte, como descreve Nietzsche, no aforismo 212 de *Humano, demasiado humano*. Se a função da cartarse fosse a purgação das paixões ela teria o seu lugar de nascimento na desmedida do criador, do autor trágico:

Seria a compaixão e o medo, como quer Aristóteles, realmente purgados pela tragédia, de modo que o espectador volta para casa mais frio e mais calmo? [...]. Então o próprio autor trágico adquiriria necessariamente uma visão do mundo sombria e medrosa, e uma alma tenra, suscetível e lacrimosa; também estaria de acordo com Platão, se os autores trágicos e as comunidades inteiras que com eles se deleitam especialmente, degeneram numa crescente falta de medida e de freios (NIETZSCHE, 2004c, p. 53).

O sátiro, representado, durante as festas, pela pantomima espiritual do coreuta, se revelava como o contato primordial entre homem e natureza: não era de bom alvitre *olhar* ao homem *como* macaco; a natureza, no dionisíaco, era o real expresso em toda a espontaneidade de sua violência – esperança e poderio, vontade e força, vida e angústia de viver –, porém constituía a norma orientadora da existência. Ali teve sua origem o coro e, ali, no coro, a excitação dionisíaca encontrava a capacidade de integrar um único ser sobre a renúncia simultânea do indivíduo, transfigurado, durante esse momento sacro, em uma natureza que lhe era alheia, porém não estranha: fenômeno epidêmico que cai em seguida sobre a multidão e a deixa em transe.

⁴ “Os ditirambos são grupos de cantores fantasiados: a ilusão mental através da palavra rumo à fantasia vem antes e a visibilidade da imagem fantasiada, um pouco depois” (NIETZSCHE, 2006, p. 45).

Nas dionisiacas, a exaltação vem a partir dentro; o partícipe é o “endeusado” ou possuído pelo deus, o *éntheos*, que entroniza seu ser em abdição para o êxito do coro. Essa é a chamada loucura da origem divina. A festa, em honra a Dionísio, é uma dança transbordante, desmesurada, abandonada ao turbilhão, à violência sagrada de uma música, de uma louca fascinação. As divinas notas da flauta se escondem e reaparecem nos obscuros rincões e penumbras do bosque. Os corpos, produzindo delirantes formas, suados e eurrítmicos, agitam-se sob a pequena luz das tochas. O frenesi, um frenesi espantosamente sereno, se mistura aos saltos arcaicos de profunda religiosidade. Na extrema excitação de todas as faculdades, as almas encontram o contato do deus e nele se fundem. Os participantes se sentem “cheios de deus” e ficam fora de si. Tudo exhibe, ante nossos olhos, com uma violenta excitação de todo o ser do homem, na qual parecem anular-se as condições próprias da vida normal. O homem grego, no período festivo, se vê metamorfoseado em sátiro, através deste transbordamento feroz de verdade e de natureza.

A ação do coro na tragédia é, essencialmente, diferente da ação do coro na rapsódia, o qual simplesmente contempla o que recita, sem participar vitalmente. Nietzsche não se deixa seduzir pela ideia que sustenta Schlegel, para quem o coro é um “espectador ideal”. Nietzsche encontra um significado mais profundo. Para ele, o coro não é um espectador ideal porque este *entende* criticamente que o que olha, sentado no teatro junto a seus amigos, é uma obra de arte, e não um Édipo real de carne e osso sofrendo. O coro participa *realmente* da ação, as Oceânides *de verdade* contemplam Prometeu corporalmente e real.

[...] agora a expressão de Schlegel nos dá a entender o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. “Oh, esses gregos!”, suspirávamos nós. “Eles nos põem por terra a nossa estética!” [...] O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo. Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo, e temos o problema por demasiado profundo para ser

sequer roçado por considerações tão superficiais (NIETZSCHE, 2003, p. 53).

Porém, a ideia pode ser compreendida da melhor maneira, porque o coro, sim, é o espectador ideal, enquanto é o único que vive e participa da visão na cena. O espectador, no conjunto do teatro grego possui um valor solitário no qual a imagem de Dionísio se delata. Pode ocorrer o mesmo entre os personagens do coro, abandonado à euforia primordial da contemplação. O coro é assim, na expressão primitiva da tragédia, a imagem refletida do próprio homem dionisíaco. Não se tratava, como concebe Aristóteles, em sua *Poética*, de representar algo, mas tornar presente Dionísio, através do coro.

A condição prévia da arte dramática é o êxito da metamorfose: o homem dionisíaco, no sonho, convertido em sátiro, que olha para o deus, que logo o digere. O coro, em efusões transbordantes, vai se perfilando conforme as imagens apolíneas. O drama ganha a efigie das representações dionisíacas, modeladas apolineamente. A visão interna do sofrimento divino, a exaltação sobrenatural, se cobre com um véu de serenidade que brinda ao mundo maior clareza e brilho. Comprova-se a morte da tragédia ática, através de um “contraste chocante”, estilisticamente visível na configuração épica:

[...] linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. As aparências apolíneas, nas quais Dionísio 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 imagens, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero (NIETZSCHE, 2003, p. 62-63).

Agora, através da clareza e da precisão da narrativa épica, Dionísio se expressa na língua de Homero e não mediante enigmas misteriosos. Na

narrativa épica, através de uma visão apolínea e transparente, a máscara do herói trágico de Sófocles. A narrativa épica é a consciência inevitável de uma visão da natureza horrível, é a tocha luminosa que deve aliviar a visão cruelmente dilatada pela espantosa e escura noite. Essa mudança da tragédia para a épica, na perspectiva de Nietzsche, oculta o “motivo” da tragédia e passa uma imagem de profundidade sem as mesmas exigências da tragédia antiga: “[...] a linguagem dos heróis sofoclianos nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo mais íntimo de seu ser, com certo espanto pelo fato de ser tão curto o caminho até esse fundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 63). Na literatura épica, a tragédia perde o seu motivo central, a encenação da desmedida humana e a aproximação indistinta entre deuses e homens⁵.

A sistematização se volta contra o mito. Quando o mito se racionaliza chega o momento de sua morte. Suas folhas murcham, e tão logo isso acontece, aparecem logo os sardônicos para juntar os cacos do que restaram do mito e reescrevê-los em novas narrativas eivadas de metafísica. Esse foi o destino dos ditirambos. Na tragédia, o mito descobre o padecimento de sua cruel agonia; começa a perecer, pouco a pouco, derramando os últimos fulgores de uma luta lenta, estertorante, tristemente augusta e soberba. Dionísio está enfermo, e as peças da sua decadência são pregadas com o martelo da nova época do reino de Apolo, através da crítica dos atos, da reificação do conhece-te a ti mesmo. É o momento de Eurípides, o momento

⁵ Em relação às tragédias sofoclianas, as situações descritas constituem, segundo a análise de Karl Reinhardt, uma zona de indistinção entre homens e deus que praticamente não há: “Pois já que a relação entre os homens resulta primeiro, em sua forma específica, paulatinamente da relação entre homem e Deus, não constitui quase nenhuma diferença para a Antiguidade se falarmos de situação trágica ou do humano e do divino. [...] Os deuses de Sófocles não trazem nenhum consolo ao homem, e quando eles dirigem seu destino para que ele se conheça, ele se apreende como homem apenas em seu entregar-se e abandonar-se. Somente no despedaçamento sua essência parece sair de sua dissonância, tornando-se pura para ganhar o estado de uma harmonia com a ordem divina (REINHARDT, 2007, p. 10-11).

desvirtuado, segundo Nietzsche. É o momento da brutalidade e da falsificação que conduz ao fim da tragédia: a tragédia está morta!

A tragédia sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiram em idade avançada, com a mais bela e tranqüila morte. [...]. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido; tal como certa vez aconteceu com marujos gregos, no tempo de Tibério, que ouviram em uma ilha solitária o brado consternador: “O grande Pã está morto!”, também ressoava agora como um doloroso lamento através do mundo helênico: “A tragédia está morta!” (NIETZSCHE, 2003, p. 72-73).

Nietzsche parece preocupar-se com a aparição de Eurípedes e lamenta mais a morte da poesia que o ocaso da tragédia – o originário sentido da terra e da dor –, a desgraça e o desespero de uma estética que ele prefere. Sua origem da tragédia, porém, não acentua com profundidade a mudança incomensurável de toda a história espiritual do povo grego. A dissolução da tragédia pode ser encarada como a floração exterior da tradição ínsita dessa brusca e definitiva mudança. Essa espécie de agonia do mundo helênico, que outrora era vivido nos palcos e no coração do homem grego, passou a figurar na literatura épica: com o advento da literatura épica, o mito de um povo, interiorizado em cada indivíduo e encenado nas festas populares, passou a ser um tema desenvolvido pelo herói.

Tanto para o mito como para a tragédia, foi de suma importância o fato de que, por influência do culto aos heróis, a lenda heróica ter passado a constituir o conteúdo do drama trágico. Desta maneira, depois do seu período épico e de lírico coral, o mito entrou na sua fase trágica, e os poetas fizeram dele o suporte do problema ético religiosa. Com o mito heróico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história, mas que, ao mesmo tempo, assegurava, relativamente ao objeto tratado, a distância que é condição irrevogável da grandeza de toda a obra de arte (LESKY, 1995, p. 258).

Jasson da Silva Martins

Desaparece a tragédia. Filha dolorosa que carrega muitos e solitários, os últimos emblemas da tragédia. Com a morte da tragédia surge a nova comédia ática (Menandro e outros). Ulisses é rebaixado à categoria de *graeculus*, de servo. Com razão, o próprio Aristófanes, consagrado aos antigos valores áticos – com uma atitude semelhante à de Catão, romano, em relação à antiga – faz troça de Eurípides e de Sócrates, apesar de sabermos que Aristófanes fazia troça de todo mundo. Sem titubeios, o Nietzsche que se tornou conhecido pelos seus violentos ataques à Alemanha tradicional, põe no mesmo nível estes dois criadores, críticos de seus mundos.

A uma multidão desse modo preparada e esclarecida podia agora dirigir-se a nova comédia, para a qual Eurípides se tornou em certa medida o maestro do coro; só que dessa vez era o coro de espectadores que precisava ser ensaiado. [...]. Com ela, entretanto, o heleno havia renunciado à crença em sua própria imortalidade, não só à crença em um passado ideal, como à crença em um futuro ideal (NIETZSCHE, 2003, p. 74-75).

A crítica de Nietzsche é sincera e espantosa. Eurípides tirou Dionísio do centro da cena e substituiu o coro pelos espectadores. Um poder demoníaco havia se apoderado de sua alma, e se expressava através dele. Esse poder demoníaco era o *daimon* de Sócrates. O espírito socrático derrubou a arte grega. O espírito socrático edificou a moralidade no interior do homem helênico, através dos *diálogos*. Até mesmo o apolíneo se desfigurou no horto do racionalismo e, ao deixar Dionísio fora da trama, Eurípides foi, também, esquecido por Apolo. Porque, definitivamente, construir a tragédia à luz de uma moral, de uma arte, de uma ideia do mundo e de uma vivência não dionisiaca, foi o que conduziu ao fim da tragédia. Eurípides, convertendo o axioma socrático “tudo deve ser consciente para ser bom” em “tudo deve ser consciente para ser belo”, reivindica o direito, segundo Nietzsche, de ser considerado o poeta do

Jasson da Silva Martins

socratismo estético, ao sustentar sua obra sobre um pseudopressuposto, pois Sócrates não é Dionísio. Ele é apenas um espectador de comédia. Sócrates não é criação do gênio helênico, ele é fruto da genialidade de Platão. Para o sucesso de Sócrates, outro acontecimento precisava ocorrer: a criação do diálogo socrático e a eterna busca pela ideia, pela coisa-em-si.

Sócrates, porém, foi aquele *segundo espectador*, que não compreendia a tragédia grega antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio, o novo Orfeu, que, embora já destinado a ser dilacerado pelas Mênades do tribunal ateniense, obriga, contudo, o deus prepotente a pôr-se em fuga (NIETZSCHE, 2003, p. 83).

A tendência apolínea, substituída pela sistematização, a emoção dionisíaca trocada pelo sentimento naturalista, o socratismo dialético dos *Diálogos*, tudo isso faz recordar os personagens de Eurípides, que se veem forçados a justificar cada um de seus atos por meio de razões e argumentos. Desde esse instante, o herói deve ao otimismo e à dialética sua virtude, porque também o pessimismo está morto e de suas cinzas nasceram apenas os *Diálogos*. A aniquilação do coro, o fim da encarnação dionisíaca primordial da tragédia foi definitivo.

4 A RECAÍDA NO ANTIGO DE PARTIDA: A MORTE DA TRAGÉDIA

Qual é, então, o sentido da *dissonância encarnada*? (Cf. NIETZSCHE, 2003, p. 143). A arte grega, a tragédia especialmente, retardou a morte do mito, ainda que tenha contribuído com essa morte. Até então, sem considerar sua existência *sub specie aeterni*, como no socratismo, os gregos viviam sob uma inspiração que ligava em suas

próprias raízes: arte e povo,⁶ mito e costumes, tragédia e estado. Porém, depois, essa união se desfez. Os dois instintos artísticos primitivos, quando um deles dominou o terreno, morreram também no corpo violado da tragédia. Apesar disso, no fundo dessa desfiguração da tragédia, o caráter nacional grego se degenerava rumo à tradição ocidental, rumo à religião cristã, com suas explicações totais, como escreve Nietzsche, em *Além do bem e do mal*: “Em torno ao herói tudo se torna tragédia, em torno ao semideus, drama satírico; em torno a Deus tudo se torna – como? “mundo”, talvez?” (NIETZSCHE, 2004, p. 80). Oculta-se a dissonância encarnada, esta terrível visão do homem dionisíaco e da história grega, sob um véu de beleza e promessas metafísicas. Ao mundo pós-helênico restou o sofrimento e a nostalgia de uma era que teve curta duração.

Os mundos de Apolo e Dionísio representavam, na tragédia e fora dela, “uma luta eterna entre a concepção teórica e a consideração trágica do mundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 104). Isso ocorreu, em boa medida, porque “o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada” (NIETZSCHE, 2003, p. 103). Estes dois mundos se desintegram, interpretam esta desintegração e caem no paradoxo do nascimento da nova época: uma das partes ganhava o jogo, enquanto que ambas, na descrição de Nietzsche, pereciam.

A decadência da tragédia começa com Eurípides, pois com ele ocorre o privilégio do texto em detrimento da música, o raciocínio e a análise psicológica em detrimento do pano de fundo religioso. No entanto, atrás de

⁶ “Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [*epos*] totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. [...]. A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NIETZSCHE, 2003, p. 48).

Eurípides, oculta-se um personagem eminentemente mais perigoso: Sócrates, o espectador mascarado. Sócrates inverte completamente a relação da vida com a inteligência, pois é o tipo de homem teórico, o ser amístico por excelência. O sábio que quer revelar o real sem se preocupar com o restante (vide diálogo com Hípias), ao passo que o artista revela o real respeitando seu pano de fundo misterioso.

Teremos que pensar, finalmente, que Nietzsche, quando quis fazer uma genealogia do nascimento da tragédia, não mediu os limites de sua busca. Aventurou-se e recorreu a muitos caminhos, porém, não nos ensinou o que quis ensinar. A contradição extrema da tragédia explica sua evolução desde a origem, porém, explica, sobretudo, sua morte. Todo intento de examinar a origem da tragédia resultou na definição de um destino: o fim trágico da tragédia. Nas mais profundas reflexões, aparece a terrível dissolução das contradições. Nietzsche busca um princípio e encontra um ímpeto languidescente, porém, ele não é suficiente. O que o texto de Nietzsche testemunha, a partir de sua época, é a agonia da Grécia, sob a batuta da razão. A tragédia foi reduzida às cinzas, após uma violenta racionalização. Se o estudo de Nietzsche pretendia revelar o seu nascimento da tragédia o que encontramos nele é a *explicação* da sua morte. Se a estética de Apolo era mortal, o livro de Nietzsche é uma adoração póstuma.

5 CONCLUSÃO

O mérito do texto nietzschiano é reabrir o debate sobre uma questão essencial da estética. A tradição, de algum modo, já havia consolidado a interpretação aristotélica, em relação à compreensão da tragédia antiga. A consolidação da interpretação aristotélica é ratificada pelo restabelecimento da estética como disciplina autônoma (Baumgarten, Kant). Nietzsche

Jasson da Silva Martins

acompanha essa “consolidação” da estética em meio às críticas de Schiller. Essa reação trouxe, no seu bojo, o reflorescimento da temática: a estética como tema acadêmico. Em parte, a abordagem de Nietzsche se inscreve como temática alemã, pós-romântica, tendo em vista uma crítica das interpretações estéticas de Kant, Hegel, Schelling.

Ampliando o tema apresentado, a abordagem permite colocar em dúvida, na condição de problema filosófico, a consagrada interpretação da passagem do mito ao logos como invenção do gênio helênico, como um movimento gradativo e necessário gestado pelos gregos. Essa construção da história das ideias está imune à crítica dessa natureza? Não seria a evolução, a passagem do mito ao logos, uma máscara para disfarçar a carência, a melancolia e a dor do homem grego?

Observada, através dos seus efeitos, a vitória do socratismo sobre o mito fez sucumbir a tragédia, através do pessimismo. Essa vitória só foi possível com o movimento subsequente: o advento do cristianismo que é justamente o antídoto – em termos de promessa e domesticação do destino – ao pessimismo helênico. O ponto de partida da reflexão nietzschiana não conseguiu se livrar do “efeito” socrático, na medida em que buscou – em seu livro – um ponto explicativo lógico e racional à altura do entendimento. A abordagem procura ter acesso, pela via conceitual, àquilo que está vetado ao conceito, e deve, necessariamente, ser encenado, representado, numa atmosfera que consiga captar tal estrutura narrativa sem os ulteriores desdobramento de conceitos, tais como “moral”, “belo” e “verdade”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A política**. 2 ed. Bauru: Edipro, 2009.

_____. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993 (Bilingue)

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MACHADO, Roberto (ORG). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Cia das letras, 2003.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. 2 ed. São Paulo: Cia das letras, 2004.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **Aurora**. São Paulo: Cia das letras, 2004b.

_____. **Humano, demasiado humano: livro para espíritos livres**. São Paulo: Cia das letras, 2004c.

REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Brasília: UnB, 2007.

Jasson da Silva Martins

<http://lattes.cnpq.br/4462018626227385>



[Home](#) [Índice](#) [Minicurrículos dos autores](#)

Revista Pandora Brasil Nº 37 Dezembro de 2011 - ISSN 2175-3318
"subjetividade e tragédia: A construção do indivíduo na literatura trágica e alhures"