



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

RONNEY ALANO PINTO DOS REIS

**O LUGAR DO POETA EURÍPIDES NA PRIMEIRA ESTÉTICA DE
NIETZSCHE: TENSÕES E AMBIGUIDADES NA RECEPÇÃO DA
TRAGÉDIA GREGA**

BELÉM - PARÁ
2017

RONNEY ALANO PINTO DOS REIS

**O LUGAR DO POETA EURÍPIDES NA PRIMEIRA ESTÉTICA DE NIETZSCHE:
TENSÕES E AMBIGUIDADES NA RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA GREGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará – PPGFIL/UFPA, como requisito final para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luca Jean Pitteloud.

BELÉM – PARÁ
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

Reis, Ronney Alano Pinto dos

O Lugar do poeta Eurípides na primeira estética de Nietzsche: tensões e ambiguidades na recepção da tragédia grega / Ronney Alano Pinto dos Reis. - 2017.

Orientador: Luca Jean Pitteloud

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em Filosofia, Belém, 2017.

1. Eurípides - Crítica e interpretação. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - Crítica e interpretação. 3. Teatro grego (Tragédia). 4. Arte - Filosofia. 5. Estética. I. Título.

CDD 22. ed. 882

RONNEY ALANO PINTO DOS REIS

**O LUGAR DO POETA EURÍPIDES NA PRIMEIRA ESTÉTICA DE NIETZSCHE:
TENSÕES E AMBIGUIDADES NA RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA GREGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará – PPGFIL/UFPA, como requisito final para obtenção do título de Mestre.

Belém, 22 de maio de 2017

Banca Examinadora

Prof. Doutor Luca Jean Pitteloud
Orientador – Presidente

Doutor Wander Andrade de Paula
Examinador Externo (UFES)

Doutora Jovelina Maria Ramos de Souza
Examinadora Interna

Doutor Ernani Pinheiro Chaves
Examinador Interno (Suplente)

BELÉM – PARÁ
2017

*A minha mãe, Maria Pinto dos Reis, com
quem aprendi as primeiras letras.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ernani Pinheiro Chaves pelo acolhimento inicial da proposta de pesquisa e ao professor Luca Pitteloud pela orientação.

Aos professores Wander de Paula, Henry Burnett e Roberto Barros, pelas indicações e observações críticas.

À professora Jovelina Ramos, pelo incentivo, atenção, amizade e ainda pela espontaneidade com que me indicou inúmeras e proveitosas leituras acerca da tragédia grega.

Aos meus pais e irmãos, pela compreensão, paciência e afeto nos momentos mais necessários.

A minha irmã Ilka, cujo exemplo de superação, tanto fora quando dentro do âmbito acadêmico, me foi bastante inspirador. Ao meu irmão Reginaldo, pelo aconselhamento tão lúcido quanto afetuoso.

À preciosa contribuição dos amigos Nisreene Abou Matar, Francisco Bezerra, Sônia Célia e Carlos Dias no tocante ao manejo das línguas estrangeiras.

Ao amigo Luciano Cássio pela tão prestativa ajuda do longo de todo processo.

Aos queridos Josimar Sousa, Altamira dos Reis, Cristiano Ramos, José Luís Franco, Paula Ramos, Milton Ribeiro, Gleyson Almeida, Lívia Noronha, Iracy Vaz, Ramon Reis, Milton Ribeiro, Karla Nina, Léa Ferreira, Andréa Amaral, Paulo Gonzaga, Ebenezer Paixão e Jorge Rodrigues pelo incentivo e também pelo afeto.

RESUMO

Em seu primeiro livro, Nietzsche ensinou tocar nos temas mais candentes de seu tempo, entre os quais se encontra o problema da ciência como modelo de apreciação da vida, cujo reflexo mais significativo se expressa na figura do homem teórico – fruto do racionalismo oriundo da metafísica socrático-platônica. Embalado por suas esperanças de renovação das artes germânicas, o filósofo procurou na Grécia uma espécie de contramodelo. Tal empreendimento exigiu todo um estudo a respeito da origem e declínio da arte trágica, no qual Eurípides ocupa um papel de destaque. Assim, buscamos refazer este percurso em torno do “Nascimento da Tragédia” de modo a pensar o poeta, para além do lugar comum (quase sempre ligado a uma cerrada crítica), também como uma possível e importante referência para aquele momento, pondo em evidência as tensões e ambiguidades acerca da interpretação nietzschiana da tragédia. Neste sentido, nossa pesquisa apresenta os deslocamentos teóricos operados pela filosofia trágica do jovem Nietzsche, de maneira a apontar para as bases com que ele lança sua própria proposta estética fundada na metafísica de artista. Na sequência, defendemos que Eurípides ocupa um lugar dentro do projeto nietzschiano de um antiplatonismo. Por fim, analisamos as máscaras ou facetas do tragediógrafo com e para além da crítica de Nietzsche.

Palavras-chave: Eurípides. Antiplatonismo. Crítica.

ABSTRACT

In his first book, Nietzsche attempted to touch on the most burning themes of his time, among which there is the problem of science as a model of appreciation of life, whose most significant reflection is expressed by the figure of the theoretical man - the fruit of rationalism from the Socratic-Platonic metaphysics. Balanced by his hopes for the renewal of the Germanic arts, the philosopher sought in Greece a kind of counter-model. This undertaking required a study of the origin and decline of the tragic art in which Euripides occupies a prominent role. Thus, we seek to retake this path around the "Birth of the Tragedy" in order to think the poet, beyond the common place (almost always linked to a closed critic), also as a possible and important reference for that moment, putting in evidence the tensions and ambiguities surrounding Nietzsche interpretation for tragedy. In this sense, our research intends to present the theoretical displacements operated by the tragic philosophy of the young Nietzsche, in order to point to the bases with which he launches his own aesthetic proposal based on the metaphysics of an artist. In the sequence, we argue that Euripides occupies a place within Nietzsche's project of an anti-Platonism. Finally, we analyze the masks or facets of the tragedy with and beyond Nietzsche's critique.

Keywords: Euripides. Anti-Platonism. Criticism.

LISTA DE ABREVIATURAS

1 - Textos editados pelo próprio Nietzsche:

GT/NT – Die Geburt der Tragödie (O Nascimento da Tragédia)

GD/CI – Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)

2 - Textos preparados por Nietzsche para edição:

EH/EH – Ecce Homo

VS/TA – Versuch einer Selbstkritik (Tentativa de Autocrítica)

3 - Escritos inéditos inacabados:

GMD/DM – Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)

ST/ST – Sokrates und die Tragödie (Sócrates e a tragédia)

DW/VD – Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do Mundo)

TS/TS – Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles (Introdução à tragédia de Sófocles)

PHG/FT – Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na idade trágica dos gregos)

4 - Fragmentos Póstumos:

Nachlass/FP

5 - Edição dos textos em alemão:

KSA – Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe (edição crítica das obras completas)

Nota explicativa

Indicamos, acima, a lista de abreviaturas dos textos nietzschianos, segundo o padrão proposto pela edição crítica Colli/Montinari das Obras Completas (KSA), a mesma adotada também pelos Cadernos Nietzsche. Para nos reportar tão somente às obras de Nietzsche, usaremos apenas as abreviaturas em português. No entanto, para todas as citações, em geral, indicaremos autor, ano e página dos textos traduzidos, seguido das abreviaturas dos títulos (tal como na lista de abreviaturas), além da referência ao texto original (cfe. a edição crítica), com indicação de volume e página. Para as citações destacadas no corpo do texto, em especial, faremos acompanhar sua respectiva transcrição na versão original para simples conferência em nota de rodapé, com exceção das referentes à “Introdução à tragédia de Sófocles” (*Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles*) e às variantes de textos do “Nascimento da Tragédia”, cuja fonte em língua alemã não tivemos acesso. Para os fragmentos póstumos e variantes de textos do período de 1869 a 1872, utilizaremos preferencialmente a edição francesa; para os demais textos, lançaremos mão das traduções de referência para o português (especialmente as das edições da Companhia das Letras), com exceção de “A Filosofia na época/idade trágica dos gregos” para a qual utilizaremos o texto incompleto da coleção “Os pensadores” e/ou o das Edições 70. Em todos os casos, porém, faremos, sempre que se mostrar necessário, o cotejo com os textos vertidos para outras línguas, cujas edições constam da nossa referência bibliográfica. Todas as referências poderão ser integralmente conferidas na Bibliografia ao final da dissertação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL	10
PRIMEIRA PARTE - A GRÉCIA DE NIETZSCHE: FILOSOFIA E TRAGÉDIA	21
CAPÍTULO 1 - EM TORNO AO “NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”: POR UMA METAFÍSICA DE ARTISTA	22
1.1 INTRODUÇÃO.....	22
1.2 PRELÚDIO PARA UMA FILOSOFIA TRÁGICA	25
1.3 SOB O SIGNO DO APOLÍNEO E O DO DIONISÍACO: A PRIMEIRA ESTÉTICA NIETZSCHIANA.....	33
1.4 O NASCIMENTO TRAGÉDIA E O ESPÍRITO DA MÚSICA	43
SEGUNDA PARTE - O EURÍPIDES DE NIETZSCHE: INSTINTO <i>VERSUS</i> RAZÃO	50
CAPÍTULO 2 - O LUGAR DE EURÍPIDES NA ESTÉTICA NIETZSCHIANA	51
2.1 INTRODUÇÃO: O ANTIPLATONISMO DE NIETZSCHE E A CRÍTICA À METAFÍSICA TRADICIONAL COMO ELOGIO DA APARÊNCIA	51
2.2 EURÍPIDES E A MORTE DA TRAGÉDIA: ESBOÇO INICIAL	61
2.3 O POETA DO SOCRATISMO ESTÉTICO	69
2.4. O EURÍPIDES D’AS <i>BACANTES</i>	85
À GUISA DE CONCLUSÃO - NIETZSCHE E A RECEPÇÃO DE EURIPÍDES: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS	94
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO GERAL

No decurso de sua interpretação acerca da tragédia grega, Nietzsche dedicou significativa atenção ao tragediógrafo Eurípides, pois, nela, este parece figurar como uma espécie de linha divisória entre o que o filósofo considera a autêntica arte trágica, representada por poetas como Ésquilo e Sófocles (sobretudo pelo primeiro), e aquilo que ela doravante se tornou após o surgimento da estética euripidiana, a saber, a chamada Comédia Nova. Não constitui, contudo, simples tarefa apontar o lugar deste poeta no pensamento do jovem Nietzsche, dado que a especificidade dessa questão está, ao menos em princípio, circunscrita não apenas temporal como tematicamente aos limites mesmos do *Nascimento da Tragédia*. Tal impasse parece torná-la um problema menos interessante para as fases subsequentes ao período juvenil (frequentemente caracterizado pelo “pessimismo romântico”, se pensarmos a obra em termos de periodização)¹, diferentemente do que ocorre com aqueles grandes temas que, a despeito mesmo das inúmeras reformulações críticas empreendidas ao longo dos anos, atravessam a obra toda como que assumindo ares de um programa no *corpus* nietzschiano. São exemplos notáveis dessa continuidade temática o “problema de Sócrates”, bem como o interesse sempre renovado pelo “elemento dionisíaco”², os quais parecem culminar com outro grande tema transversal na obra de Nietzsche, qual seja: o de uma visão trágica do mundo, ou se quisermos expressar em linguagem propriamente nietzschiana, o de uma “visão dionisíaca do mundo” (*dionysische Weltanschauung*)³. A esse respeito, convém lembrar que a crítica a Eurípides conduz Nietzsche a pensar esta questão em termos de uma “nova contradição”, exatamente entre “o dionisíaco e o socrático” (NIETZSCHE, 2007, p. 76; GT/NT, 12, KSA I, p. 83).

¹ Como se sabe *Humano demasiado humano I* marca o rompimento com a primeira fase, sobretudo com a filosofia de Schopenhauer e com a influência de Wagner e, portanto, com as esperanças esboçadas no NT. Note-se que tendo sido dedicado a “espíritos livres”, HDH I parece assim indicar não apenas um afastamento desses primeiros referenciais teóricos e artísticos, mas também a busca por uma filosofia cada vez mais própria. Do ponto de vista temático, contudo, esse momento não representa necessariamente uma ruptura absoluta, já que ainda que mudem os pressupostos e as perspectivas de uma fase pra outra, o tema da arte e de sua renovação permanecerá sempre mobilizado.

² É bastante ilustrativo dessa tendência o fato de que exatamente “o problema de Sócrates” tenha ainda rendido o título de uma das seções do CI, texto da fase madura. Assim como é igualmente significativo que um Dionísio, redimensionado, finalmente retome seu devido lugar em *Assim falou Zaratustra*, ponto máximo da filosofia nietzschiana. A esse respeito, remetemos ao livro de Roberto Machado (2011), *Zaratustra, Tragédia Nietzschiana*.

³ Não por acaso título de uma das conferências de juventude.

Outra dificuldade advém do fato de nosso tema parecer figurar como uma questão de segunda ordem, derivada de um problema mais central em torno do racionalismo de matriz filosófica, que por sua vez teria sujeitado, de acordo com o parecer nietzschiano, a arte trágica.

Ademais, soma-se a tudo isso a constatação que se depreende do próprio pensamento de Nietzsche, segundo a qual não se pode pensar Eurípides a partir de uma opinião unívoca: multifacetado, ou melhor, tornado máscara, ele converte-se em presa do olhar perspectivista do filósofo, que para além da duríssima crítica ao racionalismo pulsante em sua poesia, apresenta-o ainda como uma espécie de servidor de dois senhores: como pensador, como crítico e espectador; enfim, como aquele que se deixou prender pelas sedutoras armadilhas da dialética, Eurípides se fez máscara de Sócrates e também dos sofistas; mas, por outro lado e, acima de tudo como poeta, ele também soube, como ninguém, se deixar seduzir pelos encantos do dionisíaco, o que lhe valeu um elogio reticente, mas em todo caso, um elogio da parte Nietzsche⁴.

Todas essas questões preliminares nos impuseram dificuldades de ordem metodológica, isto é, de decidir por qual abordagem tomar nosso objeto. Pois, Se por um lado, o tema de Eurípides, de certo modo, não possa ser pensado como atravessando a obra toda (nem seria nossa pretensão realizar um trabalho dessa envergadura), a não ser indiretamente; por outro, ainda que circunscrito ao âmbito mesmo do NT, nem por isso ele deveria ser aí minimizado, devendo antes estar intimamente vinculado aos problemas que norteiam aquela obra inaugural. Pois só dessa maneira ele poderia se nos colocar como um problema interessante, à medida que, através dele, pudéssemos refletir sobre a primeira estética nietzschiana enquanto um exercício de pensamento em constante construção. O que pressupõe altos e baixos, tensões e ambiguidades, mas não necessariamente contradições, senão um pensamento que se constrói a partir de múltiplas perspectivas, marca crítica com que Nietzsche periodicamente reavaliava seu pensamento.

Sendo assim, nossa pesquisa segue com o intuito de tentar dirimir essas dificuldades ou ao menos de tentar elucidá-las.

⁴ No § 12 do NT, Nietzsche faz menção a uma retratação tardia do poeta com relação ao dionisíaco, o filósofo refere-se especificamente à tragédia *As Bacantes*. Voltaremos com mais atenção ao tema na segunda parte desta dissertação.

Portanto, poder-se-ia dizer do presente trabalho que se trata de uma possível análise de recepção⁵. Sim. Talvez não fosse de todo equivocado considerá-lo como tal, sobretudo se levarmos em conta que, de alguma maneira, pode-se cogitar uma recepção da obra de Eurípides na fase juvenil do filósofo, como é igualmente lícito pensar semelhante tratamento em relação a Sócrates, até mesmo a Aristófanes, e por que não também no que diz respeito aos Pré-socráticos (veja-se, por exemplo, o lugar emblemático que Heráclito ocupa nessa recepção).

Todavia, em se tratando do tragediógrafo, essa recepção parece constituir-se como uma via de mão dupla: tanto podemos pensá-la como portadora de um diagnóstico fatalista acerca da tragédia, quanto como o vislumbamento de um importante testemunho sobre o fenômeno dionisíaco. Logo, não podemos pensar Eurípides a não ser através da via ambivalente pela qual nos encaminha o próprio autor do NT.

* * *

Sem prescindir, é claro, do fato de que esse acolhimento esteja fortemente comprometido com as inquietações e esperanças que moviam o pensamento do então jovem professor de filologia da Basileia e de que, em última análise, o tratamento dispensado àqueles personagens todos, entre os quais se insere o poeta, concorre (de alguma maneira, senão de maneira decisiva) para a elaboração de uma filosofia trágica, cremos ser possível, no que concerne a Eurípides, pensá-lo como uma interessante peça para se compreender o viés interpretativo daquele momento da produção nietzschiana, não apenas no tocante à crítica da arte e sua possível “redenção”⁶ por meio das esperanças depositadas no “drama musical” do presente, mas também como o portador de um importante relato acerca do dionisíaco, já que, de acordo com Nietzsche, o poeta encontra-se, como já salientamos, numa espécie de zona limítrofe entre duas tendências opostas: a dionisíaca e a socrática. Possivelmente, como

⁵ Com a ideia de uma recepção queremos nos referir tão somente à forma como um determinado pensador se apropria de um autor e de sua obra de modo a influenciar a constituição do seu próprio pensamento.

⁶ Convém esclarecer, como nos adverte Henry Burnett, que a noção de “redenção”, que se encontra como pano de fundo no NT, embora remeta “quase naturalmente a uma dimensão cristã em sua acepção mais comum” [...], em sua dimensão estética, no entanto, tal como Nietzsche a concebe, “não passa por nenhum tipo de ascetismo religioso”. A razão está no fato de Nietzsche, em seu primeiro livro, ignorar o cristianismo exatamente por considerá-lo “um ensinamento que negou a arte desde sempre”. Com isso, fica evidente que “a base da interpretação das artes operada por Nietzsche é pré-cristã, grega” (BURNETT, 2012, p. 9-10).

veremos, o autor de *Medeia* se teria deixado seduzir por esta última, embora tenha se redimido no final da vida, quando sua tendência, como observa Nietzsche, já houvera triunfado⁷.

Segundo o filósofo, se a arte trágica cai em desgraça é porque com Eurípides ela se vê tomada por algo, que dada a sua própria origem, lhe é não apenas exterior como também estranho, radicalmente contrário a sua natureza.

No entanto, fora do contexto próprio da cidade de Atenas do século V, já na fase final de sua vida, o poeta soube também experimentar o elemento, que para Nietzsche, teria alimentado desde sempre a tragédia. Trata-se do dionisíaco retratado em toda sua força e exuberância nas *Bacantes*. Novamente, aqui, reiteramos o caráter ambivalente da recepção de Eurípides por Nietzsche, a qual, por sua vez, como buscaremos demonstrar, também cumpre seu papel junto aos propósitos do NT.

Nessa direção, Nietzsche opera sua análise quase que por uma espécie de transposição sincrética desses personagens do mundo antigo, fazendo-os falar diretamente ao universo espiritual da cultura moderna, particularmente ao universo de seu interesse mais imediato – o alemão. É assim, portanto, que já o vemos, desde então, exercendo a tarefa de crítico e médico da cultura⁸.

Ao manter com seus interlocutores uma relação, a uma só tempo marcada pela atração e pela repulsa em relação à eminência de seus legados, evidencia-se o traço ambivalente próprio do modo como o filósofo lida com os temas e figuras que povoam seu horizonte de interesses: ora os repelindo por completo, ora os tornando como alvos das mais altas considerações elogiosas (como se pode perceber a exemplo do que ocorre com o par Sócrates-Eurípides), o vemos dar vida e voz a nomes ilustres, que enquanto personagens e, sobretudo, enquanto seus personagens, não parecem figurar, aos olhos do seu “criador”, nem inteiramente como heróis, nem inteiramente como vilões, senão como “máscaras”.

Em suma, se até Eurípides a tragédia revelara as inúmeras máscaras de Dionísio por meio de todos os grandes heróis trágicos que o personificavam, a filosofia primeira de Nietzsche pretende revelar as máscaras por trás da tragédia em si mesma – isto é, aquilo que

⁷ Cfe. NT, § 12.

⁸ Não é demais lembrar, a título de mera ilustração, que desde os primeiros textos, precisamente num póstumo do inverno de 1872-1873, Nietzsche fixa claramente seu projeto de pensar “o filósofo como médico da civilização” (Nachlass/FP 23 [15]; KSA VII, p. 545). Sobre este assunto, consultar Wotling (2009).

lhe subjaz enquanto consideração acerca do mundo – especialmente no caso de arte euripidiana.

* * *

Mas como crítico de seu tempo, além do diagnóstico fatalista quanto à origem e morte da tragédia, temos ainda um Nietzsche empenhado na árdua tarefa de propor novos ditames para o cenário cultural da Alemanha, com referência ao qual vislumbra no passado grego não apenas uma remota e conflituosa origem, mas numa outra direção, também um possível antídoto para os problemas do presente⁹ – sobretudo, para o otimismo teórico que, subscrito pela ciência, atravessa nossa cultura e prescreve uma consideração da vida que se alheia da arte, ou que a toma não mais que de uma forma servil.

Desde os primeiros escritos, embora mudem os pressupostos, essa tendência a uma renovação cultural parece seguir seu curso ao longo da obra nietzschiana. Pois essa preocupação continuará a parecer nos escritos da fase dita madura, até 1888, porém o que marca mais decisivamente os primeiros escritos, como um conjunto diferenciado dos demais, “é o fato de que, neles, a esperança de Nietzsche de uma renovação da cultura está ligada à música de Richard Wagner e à filosofia de Arthur Schopenhauer” (PASCHOAL, 2003, p.30).

Isso tudo, portanto, implica necessariamente no afastamento dos pressupostos e padrões até então vigentes, com relação aos quais, Nietzsche se posiciona de maneira pontual no NT, como bem nos indica Roberto Machado:

O Nascimento da Tragédia tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão; a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea, como alternativa à racionalidade (MACHADO, 2011, p. 11).

É por conta dessa primazia da razão no seio da cultura ocidental, que Eurípides figura ao lado de Sócrates, como o tipo responsável por aquilo que Nietzsche entende como a dissolução da cultura grega, tomando-o, portanto, como um modelo de poeta, que poderíamos

⁹ Cabe ressaltar que desde Winckelmann a retomada dos gregos pela cultura alemã não se daria por meio de uma imitação à maneira de uma cópia servil daquele modelo a ser seguido, mas o que está em jogo é “o procedimento, o processo de criação, a maneira de olhar a natureza” (MACHADO, 2006, p. 13). Há que se considerar aqui, portanto, a relação entre os tempos passado e presente e a clara consciência de seus respectivos contextos.

perfeitamente considerar, não sem alguma pressa, como do tipo “decadente” *par excellence*. Com efeito, sua obra trágica não seria mais que a expressão dessa dissolução, cujo paradigma que a norteia se encontra no “socratismo estético” e seu pendor racionalista a imperar sobre os instintos “inconscientes” que insuflavam de “ingênua”¹⁰ beleza, por exemplo, a obra de um Ésquilo – seu mais perfeito antípoda¹¹. Trata-se, aqui, da “tendência socrática com a qual Eurípides combateu e venceu a tragédia esquiliana” (NIETZSCHE, 2007, p. 77; GT/NT, 12, KSA I, p. 83).

Para Nietzsche, a tragédia tem sua morte decretada pelo fim da relação produtiva entre mito e música, expresso na aniquilação do coro e na predominância de recursos como o prólogo e o “famigerado *deus ex machina*”, inovações que chegam ao paroxismo no teatro euripídiano e que Nietzsche faz ressaltar, em seus primeiros escritos, por meio de uma duríssima crítica¹².

Por conseguinte, o conflito que mais uma vez se apresenta no horizonte da cultura moderna, um dia já se deu de forma semelhante no passado daquela civilização privilegiada, isto é, uma vez, e por vez primeira, a razão já houvera sufocado o instinto criativo que outrora alimentara a arte. Agora, porém, é a própria razão que passa a dar mostras de enfraquecimento e cansaço, dando ocasião para que Nietzsche reivindique novamente a devida autonomia para o domínio artístico. Daí por que buscar na origem da tragédia o elemento, que devidamente transposto, haveria de promover a “salvação” da cultura alemã, pelas mãos agora de seu mais ilustre herói: Wagner. Justifica-se aqui, portanto, além do mito, também a música, como elemento de suma relevância para a filosofia primeira de Nietzsche. Diante disso, há que se levar em conta o papel de fundamental importância do pensamento de Kant, e na esteira deste o de Schopenhauer, como pontos de viragem da filosofia moderna, como o momento em que os limites da consideração teórica do mundo (*der theoretischen Weltbetrachtung*), que se

¹⁰ Empregamos o termo aqui no sentido em que o emprega Schiller, grosso modo: o de uma maior proximidade do poeta com a natureza, tal como Nietzsche pensa o poeta Homero das epopeias.

¹¹ É interessante notar que na TS, um dos textos filológicos que abrem caminho para o NT, Nietzsche alinha Eurípides a Ésquilo apontando Sófocles como o maior dos poetas trágicos, no NT, porém, essa relação se inverte e Eurípides é tomado em oposição aos dois outros poetas, mas é Ésquilo quem, enfim, tem a predileção do filósofo. Teremos a oportunidade de retomar a essas mudanças de posicionamento e suas motivações na segunda parte desse trabalho, quando tratarmos especificamente da recepção de Eurípides por Nietzsche.

¹² São exemplos notáveis da crítica nietzschiana às inovações de Eurípides, as conferências “O Drama Musical Grego”, “Sócrates e a Tragédia” e por fim o arremate final de ambos os exemplos em o “Nascimento da Tragédia”, neste último, Nietzsche retoma sua crítica dedicando-a especial atenção ao longo dos §§ 10 a 15.

forjou a partir do predomínio da razão socrático-platônica, se fazem notar como sintoma de exaustão e fragilidade da nossa cultura.

Se pressupusermos, então, aquele sincretismo transposto de que falávamos acima, poderíamos quem sabe estabelecer uma possível correspondência entre Aristófanes, de um lado, e Wagner, de outro, como guias e mestres na busca nietzschiana por uma renovação da cultura, e Eurípides com os compositores de ópera do presente de Nietzsche, que representam modelos degradados de artistas, para os quais o liame entre mito e música há muito se perdera, graças à imposição daquilo que o filósofo denominou de “cultura alexandrina”, centrada no homem de tipo teórico, tendo a Sócrates como seu protótipo. A mesma figura, em cujo ilustre séquito, o poeta corresponderia, em matéria de arte, àquilo que Platão significou em termos de filosofia: ambos, todavia, tributários e fiéis seguidores dos ensinamentos do velho mestre (cfe. NIETZSCHE, 2007, p. 80-1; GT/NT, 12, KSA I, p. 87).

No caso do “sacrílego Eurípides”, essa tendência se faz perceber pela forte marca do chamado *socratismo estético* (aesthetischen Sokratismus), do qual ele se tornara porta-voz:

Também Eurípides, foi em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES (NIETZSCHE, 2007, 76-77; GT/NT, 12, KSA I, p. 83)¹³.

De acordo com Roberto Machado, a questão em torno do poeta se interpõe entre duas outras questões de máxima importância para o contexto da obra inaugural de Nietzsche, a saber: o problema da origem da tragédia e sua possível conexão com a modernidade, isto é, com a arte do tempo de Nietzsche. Como veremos ao longo desse trabalho, essa conexão implica uma consideração quase que exclusivamente negativa do poeta:

O *Nascimento da Tragédia* apresenta três ideias principais, às quais todas as outras estão subordinadas [...]. A primeira é uma explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica [...]. A segunda ideia importante de *O Nascimento da Tragédia* é a denúncia da morte da arte trágica perpetrada por Eurípides [...]. A terceira ideia importante do livro é a tentativa de encontrar o renascimento da tragédia, ou da concepção trágica do mundo, em algumas manifestações culturais da modernidade (MACHADO, 2005, p. 7, 9, 11).

Como se pode observar, a questão de Eurípides encontra-se a meio caminho entre a tese estética de Nietzsche em torno do binômio apolíneo-dionisíaco, cuja principal função

¹³ “Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborner Dämon, genannt SOKRATES”.

seria propor, para a tragédia¹⁴, uma interpretação diversa da que se conhecia até então, (pois que isso implica não apenas uma consideração meramente histórico-filológica da questão, mas a própria elaboração de uma “metafísica de artista”) e as aspirações juvenis de Nietzsche em relação ao tempo presente, em que pese aqui as esperanças depositadas, como já notamos, no nome de Richard Wagner.

Ocorre que isso por si só já revela um percurso não apenas filológico, mas de caráter filosófico também, em que a arte figura como a instância mais privilegiada para se pensar a existência em sua condição trágica: “pois”, como declara Nietzsche, “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 2007, p. 44; GT/NT, 5, KSA I. p. 47).

Assim, o último dos poetas na linha de sucessão dos três grandes nomes da poesia trágica grega, carregaria em sua arte o emblema não apenas do fim de um ciclo cronológico na linhagem dos tragediógrafos, mas a marca final, isto é, a sentença de morte do elemento que os haveria de animar: o propriamente trágico, ou, repetindo o grande mote nietzschiano: “o dionisíaco”.

Ao perpetrar tal assassínio, Eurípides, segundo o parecer de Nietzsche, corresponderia como que a um de duplo de Sócrates, o reflexo deste transposto para o domínio da arte. Não por acaso, o paralelo entre os dois é apresentado desde *O Drama Musical Grego*, passando por *Sócrates e a Tragédia* até sua forma mais bem acabada, em *O Nascimento da Tragédia*, com tamanha riqueza de pormenores que Nietzsche faz emergir da própria tradição contemporânea do teatro de Eurípides, a saber, da comédia aristofanesca, um de seus mais privilegiados testemunhos¹⁵. Nela Nietzsche encontrou o eco perfeito para a sua crítica do modelo de consideração da vida que o ocidente não teria feito senão seguir. Um modelo cujo protótipo encontra-se no pensamento do Sócrates platônico, mas que já é posto à prova por meio da crítica, que o comediógrafo fez representar em suas peças (leia-se *As Rãs* e *As*

¹⁴ Não se pode esquecer, contudo, que para além de uma origem meramente histórica é o próprio cerne da concepção estética de Nietzsche que se encontra por trás da elaboração daquele par de conceitos. Sem mencionar o fato de que, na contramão do que preconizava a filologia daquele tempo, Nietzsche lança um olhar inovador e inédito sobre a Grécia ao apresentá-la como essencialmente dionisíaca.

¹⁵ Para dar conta desse paralelo, além de Aristófanes, Nietzsche lança mão também do testemunho do historiador Diógenes de Laércio, embora, nesse caso, o parecer se sustente muito mais no anedotário envolvendo os nomes de Eurípides e Sócrates, do que em registros propriamente históricos.

Nuvens, como expressões máximas dessa crítica). Assim, Aristófanes figura também como guia e crítico a quem Nietzsche recorre para imprimir lastro a suas próprias ideias¹⁶.

É necessário lembrar novamente que uma tal abordagem não pode ser tomada de forma isolada, devendo antes ser considerada dentro do momento da obra nietzschiana a qual ela está circunscrita, a saber, *O Nascimento da Tragédia* e os textos que orbitam ao seu redor, entre mais próximos, como é o caso dos escritos preparatórios e os escritos mais tardiamente remissivos a esta obra inaugural, como é o caso, por exemplo, de EH, TA, CI e dos FPs.

Assim, das inúmeras maneiras com as quais se pode dividir tematicamente o NT, uma delas é tomá-la como organizada em torno de dois grandes polos ou núcleos temáticos: o da crítica ao socratismo e o da apresentação do par de conceitos, apolíneo-dionisíaco, como proposição estética. De fato, no que concerne à tragédia, é o próprio Nietzsche quem, a partir da crítica ao teatro euripídiano, estabelecerá, como já mencionamos, uma nova contradição. Localizados na interseção entre estes dois grandes recortes temáticos, encontramos tantos outros, que atrelados a eles, concorrem para a economia geral da obra. Acreditamos ser o caso de Eurípides.

Ao buscar pelo lugar do poeta, nesse contexto, poder-se-ia situá-lo entre estes dois importantes temas, em que, não obstante o caráter degradado com que ele é retratado, o filósofo reserva-o ainda, a exemplo de como procede com Sócrates, um elogio interessado: assim, se para além de um Sócrates moribundo, podemos ainda vislumbrar, com Nietzsche, um Sócrates musicante (*musiktreibenden Sokrates*), da mesma forma, como o perfeito correlato deste, temos um Eurípides que para além do poeta racional, também se nos revela em sua via dionisíaca.

Movemo-nos, portanto, no terreno movediço das ambivalências discursivas com as quais o filósofo parece afastar-se de verdades prefixadas, trabalhando sempre com múltiplas possibilidades perspectivas, constituindo, sob este ponto de vista, a marca indelével de uma filosofia em permanente construção desde a fase dos escritos filológicos até a forma bem mais refinada desta, com o seu Zaratustra.

¹⁶ É nesse sentido que podemos pensar em Aristófanes como um esteta *avant la lettre*, tal como nos sugere a leitura de Bruno Snell (2009), *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Ao longo desse trabalho, teremos ainda a oportunidade de retomar essa leitura.

Todas essas questões guardam ainda particularidades e contornos muito próprios, os quais pretendemos, mesmo que *en passant*, aqui abordar. Para isso, dividimos nosso trabalho em duas partes distintas.

* * *

Na primeira parte, composta por um único capítulo de caráter essencialmente introdutório, buscaremos perfazer o caminho mais ou menos comum a todos aqueles que se dedicam ao estudo da chamada primeira estética nietzschiana, encerrada em torno do NT. A finalidade é apontar as teses centrais com que trabalha Nietzsche naquele primeiro momento, além de apresentar o contexto no qual elas se inserem, atentando para os deslocamentos estético-teóricos empreendidos pelo filósofo no sentido de realizar sua interpretação da arte grega. Assim, abordaremos o âmbito das influências filosóficas e artísticas que levaram Nietzsche a empreender tal projeto. Por fim, ressaltaremos a originalidade de sua concepção a propósito da relação entre a tragédia grega e o renascimento do trágico na modernidade, o que envolve, incontornavelmente, a novidade da sua “metafísica de artista”, enquanto proposição estética, cujo cerne encontra-se na formulação do par de conceitos em torno do binômio apolíneo/dionisíaco, como impulsos originalmente naturais, mas também artísticos. Desse modo, buscaremos traçar um esboço geral que nos auxilie, posteriormente, na tarefa de melhor situar nosso objeto no contexto geral da primeira fase do pensamento nietzschiano.

Na segunda parte, dividida em dois capítulos, discorreremos especificamente sobre o nosso objeto de estudo. Nela mostraremos que uma das maneiras como podemos abordar o pensamento estético de Nietzsche é tomá-lo como um processo ascendente que vai de uma consideração acerca da tragédia até a formulação de uma filosofia propriamente trágica, o que implica uma crítica radical da razão ocidental personificada pela metafísica platônica e pela figura nuclear de Sócrates. Daremos maior ênfase ao fato de que esse processo, antes mencionado, encontra seus germes já na primeira fase de produção nietzschiana a qual, conforme o objetivo geral deste trabalho, deveremos voltar nossas atenções mais detidamente no sentido de localizar a conexão com Eurípides, isto é, a relação deste com o projeto crítico de Nietzsche. Sendo assim, na trilha de uma filosofia que valorize a vida por meio da arte, ou melhor: que, a rigor, não a considere apenas moral ou racionalmente, mas esteticamente, daremos especial acento à assertiva de Nietzsche segundo a qual sua filosofia seria uma

espécie de “platonismo invertido”¹⁷ (umgedrehter Platonismus). Exploraremos esta via com o propósito de demonstrar a inflexão operada por Nietzsche no modo como o ocidente logrou considerar a arte. Na sequência, apresentaremos a recepção de Eurípides por Nietzsche, de modo a situá-la no projeto crítico do filósofo, atentando para as ambiguidades dessa recepção. Por fim, confrontaremos com a recepção que se seguiu a Nietzsche, deste modo, procuraremos demonstrar o quanto esta questão, embora esteja circunscrita à primeira estética nietzschiana e suas particularidades, segue incontornável para o estudo do poeta.

¹⁷ Cfe. FP, 7 [156], Fim de 1870-Abril de 1871.

**PRIMEIRA PARTE - A GRÉCIA DE NIETZSCHE:
FILOSOFIA E TRAGÉDIA**

CAPÍTULO 1 - EM TORNO AO “NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”: POR UMA METAFÍSICA DE ARTISTA

Uma “ideia” – a oposição entre o dionisíaco e apolíneo – transposta para o metafísico; a própria história como o desenvolvimento dessa “ideia”; na tragédia, a oposição elevada a uma unidade ; dessa ótica, coisas que nunca se haviam vislumbrado, súbito colocadas frente a frente, iluminadas e *compreendidas* uma pela outra (NIETZSCHE, *Ecce Homo*)¹⁸

1.1 INTRODUÇÃO

Tomando *O Nascimento da tragédia* (doravante NT) como o núcleo da primeira estética nietzschiana, pois é para ele que convergem todas as principais ideias elaboradas ao longo dos chamados escritos preparatórios (“A visão dionisíaca do mundo”, “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, doravante VD, DM e ST), buscaremos, de maneira introdutória, apresentar os traços mais expressivos do espírito que Nietzsche imprimiu ao seu livro de estreia.

Partindo de suas motivações iniciais, passando pela grande novidade expressa na formulação do famoso par de conceitos estéticos até suas principais referências – traços todos que marcam o plano geral da obra e, portanto, nos servem como ponto de partida e guia no sentido de situar o momento e o intento da primeira lavra nietzschiana – traçaremos, neste primeiro capítulo, uma espécie de esboço geral com vistas a pôr em relevo as inflexões e deslocamentos teóricos promovidos no interior do pensamento do jovem Nietzsche, exatamente onde parece ter início o programa de uma filosofia trágica, assim entendida como oposição alternativa ao chamado “otimismo da ciência” [*Optimismus der Wissenschaft*], cuja fonte encontra-se no “socratismo”¹⁹. O primado da razão, que aí é criticado, irá converter-se, de acordo com o filósofo, na marca mais pregnante da modernidade: a “cultura alexandrina”

¹⁸ EH/EH, KSA VI, p. 310.

¹⁹ Apenas a título de ilustração, Deleuze (2001, p. 19) entende a visão trágica do mundo, em Nietzsche, como oposição a duas outras visões: “dialética e cristã”. No primeiro caso está em jogo a dialética socrática, que é uma das maneiras da tragédia morrer: “é a sua morte euripidiana”, diz ele. Sem nos deter a todas as nuances e desdobramentos que a noção de visão trágica pode ter ao longo da obra nietzschiana, assinalamos já aqui essa primeira conexão dela com Eurípides, no sentido de que este cumpre um lugar, o da expressão de um contramodelo ou de um modelo não trágico.

[*alexandrinischen Cultur*], para a qual o tipo ideal de homem não é mais o trágico, mas o “homem teórico” [*theoretische Mensch*]²⁰.

Não se trata, porém, de uma análise exaustiva de todos os possíveis contornos que esses deslocamentos e influências possam suscitar. Trata-se apenas de ressaltar alguns pontos que direta ou indiretamente possam remeter a análise que o filósofo fez de Eurípides. De tal modo que ao nos aproximarmos mais do tragediógrafo, na segunda parte desta dissertação, possamos melhor compreender seu lugar no plano tanto amplo quanto específico das questões que mobilizaram o pensamento do então professor de filologia. Tal lugar, como nos indica o próprio Nietzsche, figura exatamente no centro de uma “nova contradição”, de extrema relevância para o contexto do NT: aquela entre “o dionisíaco e o socrático”, motivo pelo qual “a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (NIETZSCHE, 2007, p.76-7; GT/NT, 12, KSA I, p. 83²¹).

Nestes termos, será oportuno posteriormente indagar sobre as possíveis “máscaras” que envolvem o Eurípides de Nietzsche. Seria ele exclusivamente socrático e apolíneo ou poder-se-ia pensá-lo também sob outro signo: o do dionisíaco? Eis a questão fundamental sobre a qual pretendemos orientar nossa pesquisa.

Para isso, iremos inicialmente pensar os germes da filosofia trágica de Nietzsche, já esboçados no NT, a partir de sua “metafísica de artista”. Esta, centrada na dualidade apolíneo-dionisíaco, nos permite vislumbrar em que termos a proposição estética nietzschiana afasta-se sobremaneira do modo tradicional de considerar a arte até então.

²⁰ Segundo Nietzsche, “todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates” (NIETZSCHE, 2007, p. 106; GT/NT, 18, KSA I, p. 116). Convém lembrar ainda que em sua “Tentativa de Autocrítica”, Nietzsche aponta o NT como o livro em que pela primeira vez ousara levantar “um *novo problema*”, diz ele: “hoje eu diria que foi o *problema da ciência* mesma [das *Problem der Wissenschaft selbst*], – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” (NIETZSCHE, 2007, p. 12; VS/TA, 2, KSA I, p. 13). Num FP do início de 1888, Nietzsche, se reportando ao seu primeiro livro, faz um breve, mas conciso apanhado das questões que diretamente se relacionam ao otimismo da ciência e sua ligação com o socratismo: “o que precisa acontecer com a ciência? Como é que ela se encontra aí? Em um sentido significativo, quase como inimiga da verdade: pois ela é otimista, pois ela acredita na lógica. Computado fisiologicamente, são os tempos de declínio de uma raça forte os tempos nos quais amadurece nessa raça o tipo do homem científico. A crítica a Sócrates constitui a parte principal do livro: Sócrates como adversário da tragédia, como o dissolutor dos instintos demoníacos e profiláticos da arte: o socratismo como a grande incompreensão da vida e da arte: a moral, a dialética e a moderação do homem teórico como uma forma de cansaço” (NIETZSCHE, 2012, p. 206-7; Nachlass/FP, 14[22], KSA XIII, p. 228).

²¹ “Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi a abaixo”.

Sob a inspiração de Apolo e Dionísio – divindades correspondentes a dois impulsos que irrompem da natureza em mútua discordância, mas que com o florescimento da cultura grega, fundiram-se para plasmar a arte trágica²² – Nietzsche apresenta sua inovadora tese acerca da gênese da tragédia. Esta questão é de fundamental importância para que possamos compreender Eurípides como uma espécie de desagregador desses dois elementos basilares da arte trágica.

Quanto aos pressupostos teóricos e artísticos que dão suporte ao pensamento do jovem Nietzsche, destacaremos as incontornáveis influências de Schopenhauer e Wagner.

Do primeiro, nos interessa sua metafísica da música, pois, na esteira do filósofo de *O Mundo como vontade e representação* (MVR), Nietzsche também concederá a ela uma especial atenção, já que serve de fundamento para a sua própria concepção em torno da origem da tragédia. Com base na noção schopenhaueriana de “Vontade”, transposta para o universo helênico e objetivada imediatamente pela música, a fonte dionisíaca por excelência da arte trágica, Nietzsche poderá apontar o coro como elemento igualmente originário, o mesmo elemento que já com Sófocles sofrerá um gradativo processo de deslocamento de posição, mas “cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides” (NIETZSCHE, 2007, p. 87; GT/NT, 14, KSA I, p. 95). Do segundo, ressaltaremos sua relevância no que se refere a sua estética musical, por meio da qual Nietzsche confirma sua filiação Schopenhaueriana. Esta referência é igualmente crucial, posto que com ela, Nietzsche também vislumbra um modelo de arte para a cultura de seu tempo. Encontra-se esse modelo em Wagner, pois que neste os elementos de uma visão trágica estariam novamente reunidos, é por que antes encontrara um protótipo entre os gregos. Embora, em o NT, Nietzsche eleja o *Prometeu* de Ésquilo (Sobretudo este) e o *Édipo* de Sófocles como modelos privilegiados, uma vez que nestas tragédias o herói é sempre Dionísio²³, acreditamos que a breve e reticente menção às *Bacantes* de Eurípides deixa subentender – a despeito mesmo de um quase silêncio

²² Nietzsche (2005, p. 5; DW/VD, KSA I, 1, p. 553) abre o texto de a VD com as seguintes palavras: “Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (Weltanschauung), estabeleceram como dupla fonte de sua arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e semente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática”.

²³ “É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói [ursprünglichen Helden], Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, 66; GT/NT, KSA I, p. 71).

acerca das qualidades poéticas do tragediógrafo (já que um possível elogio ao poeta, se deixa dissipar pelo tom assaz e resolutamente crítico) – uma importante, mas velada referência à experiência dionisíaca.

Dentro da perspectiva estética com que Nietzsche entende a arte, naquele momento, há, portanto, lugar para pensarmos Eurípides, para além do poeta preñado de razão, também como um testemunho tão válido quanto o foram os de Wagner e Schopenhauer no presente ou os de Aristófanes e Diógenes de Laércio no passado, ainda que Nietzsche tenha acentuado muito mais sua tendência crítica.

Por ora, nos ocupemos então da visão trágica de nosso filósofo.

1.2 PRELÚDIO PARA UMA FILOSOFIA TRÁGICA

Aqui nos ocupa a questão de saber se a potência por cuja atuação contrária à tragédia se rompe contará em todos os tempos com força suficiente para impedir o redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo. Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2007, p. 102; GT/NT, 17; KSA I, p. 111²⁴).

O trecho acima nos dá uma clara noção de uma das oposições fundamentais com que Nietzsche orienta sua livre incursão por uma forma de pensamento que muito cedo já se revela autônoma em seus propósitos²⁵. No escopo desse pensamento, “a consideração teórica e a consideração trágica do mundo” [“der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung”]

²⁴ “Hier beschäftigt uns die Frage, ob die Macht, an deren Entgegenwirken die Tragödie sich brach, für alle Zeit genug Stärke hat, um das künstlerische Wiedererwachen der Tragödie und der tragischen Weltbetrachtung zu verhindern. Wenn die alte Tragödie durch den dialektischen Trieb zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft aus ihrem Gleise gedrängt wurde, so wäre aus dieser Thatsache auf einen ewigen Kampf zwischen der *theoretischen* und der *tragischen Weltbetrachtung* zu schliessen; und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein”.

²⁵ Para uma compreensão da autonomia de pensamento da primeira fase de produção nietzschiana ver *Para ler o Nascimento da tragédia de Nietzsche* de Henry Burnett (2012, p. 7 ss.). Em sua proposta de releitura, o comentador defende “uma autonomia teórica para assim chamada primeira estética de Nietzsche”. Segundo ele: “somente tratando este livro de modo autônomo suas linhas mestras de reflexão estética podem ser plenamente recuperadas e retomadas”. Burnett entende essa autonomia como sinônimo de independência num sentido bem radical, pois “o livro é o centro de um período de produção de Nietzsche que pode ser considerado independente em relação aos demais. Radicalmente livre até de seu próprio autor, que o que quis reescrever muitas vezes durante a vida”.

se revelam antagônicas e em constante luta, uma vez que uma se sobrepõe à outra no momento em que há mostras de enfraquecimento, ou se quisermos, no momento da “decadência” a que experimenta alternadamente cada um desses polos de oposição²⁶. Nietzsche parece sugerir aqui que do mesmo modo como a degenerescência da tragédia (e com ela da visão trágica do mundo), deu passagem à consideração teórica do mundo, de forma semelhante, após o diagnóstico dos limites desta última, dar-se-ia o momento propício para um retorno do espírito trágico no horizonte da modernidade, particularmente no mais fértil dos terrenos: o solo da cultura alemã. Em outras palavras: só quando aquilo que foi a causa do infortúnio da tragédia houver, enfim, se tornado presa de suas próprias cadeias é que novamente o impulso para o trágico poderá renascer. Eis o sentido, ao que tudo indica, da mencionada “luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*”. Detenhamo-nos um pouco sobre o contexto do percurso trágico em Nietzsche.

Em *O nascimento do trágico*, Roberto Machado afirma que “quando se pensa em trágico, pensa-se logo em Nietzsche”. Segundo ele, “dentre as reflexões modernas sobre o trágico e a tragédia, a de Nietzsche, que se apresenta como alternativa ao pensamento racional iniciado com a metafísica de Platão, é a mais conhecida”. Entretanto, como lembra o autor, Nietzsche não foi o único a tratar filosoficamente dessa questão na época moderna²⁷. Nesse sentido, o filósofo se insere perfeitamente em um movimento cultural existente na Alemanha desde o final do século XVIII (MACHADO, 2006, p. 7). A questão remonta, ao desenvolvimento da política cultural ou nacionalismo cultural iniciado por Winckelmann²⁸ em meados do século XVIII e que pretendia apresentar uma “nova maneira de pensar os gregos”, a partir de “sua proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza”

²⁶ É interessante notar como essa dinâmica de forças que move essas tendências em oposição parece bastante semelhante à maneira como Nietzsche inicialmente apresenta o *apolíneo* e o *dionisíaco* em a VD e posteriormente no NT.

²⁷ Grosso modo, Machado (2006, p. 8), que opta por uma abordagem histórico-filosófica ou arqueológica, seguindo as pegadas de Foucault e Habermas, usa a palavra ‘moderno’ para “designar a época que se inicia, no final do século XVIII e início do século XIX, com a ruptura introduzida na filosofia por Kant e os pós-kantianos”. Não por acaso, como veremos no decorrer de nosso texto, Nietzsche toma como um de seus importantes referenciais, exatamente essa ruptura introduzida pelo pensamento kantiano.

²⁸ “Winckelmann foi determinante para a maneira moderna de pensar os gregos por haver postulado a Grécia antiga ou, mais precisamente, o estilo dos escultores gregos clássicos como modelo do projeto de regeneração da arte de seu tempo, considerada por ele como uma arte decadente. Seu pensamento foi marcante tanto por sua concepção da arte grega clássica como arte cuja lei suprema é a beleza, quanto pela maneira como estabelece a posição que os artistas alemães deveriam ter em relação a ela. Esses dois aspectos centrais de seu pensamento estético são apresentados em sua primeira obra, *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, de 1755” (MACHADO, 2006, p. 10). No Brasil, o referido livro recebeu o título de *Reflexões sobre a arte antiga*, conforme se pode conferir nas referências ao final deste trabalho.

(MACHADO, 2006, p. 9). Com Nietzsche, no entanto, ela sofrerá uma inflexão: ao mesmo tempo em que lhe serve de referência (uma vez que tem como meta o retorno aos gregos), ela será também a principal indicação de que o filósofo prefere seguir na contramão desse ideário.

Já se disse reiteradamente que a visão trágica do mundo é um construto moderno e eminentemente alemão (SZONDI, 2004, p. 24; MACHADO, 2006, p. 22)²⁹. Isto quer dizer que o trágico tomado não como um mero adjetivo, mas enquanto uma “teoria”, uma “filosofia” ou ainda enquanto uma “cosmovisão”³⁰, inicia-se somente a partir da modernidade e se desenvolve no pensamento de inúmeros filósofos da tradição alemã, entre os quais se encontra Nietzsche, em cuja filosofia essa questão atinge seu ápice (MACHADO, 2006, p. 7). Posta deste modo, porém, ela aponta logo de imediato para uma cisão entre dois momentos distintos da recepção da arte trágica: o que se refere a uma “poética da tragédia” e o que se refere a uma “filosofia do trágico” propriamente dita. Ambos os movimentos, portanto, estão, direta e indiretamente, ligados a uma referência comum: a *Poética* aristotélica³¹.

Mas se Aristóteles inaugura uma poética da tragédia, ele, contudo, não chega a fundar uma teoria acerca daquela arte³². A esse respeito Peter Szondi se pronuncia de maneira incisiva logo nas primeiras linhas de seu *Ensaio sobre o trágico*:

²⁹ Roberto Machado, que em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (2006, p. 22) aborda a questão em torno do trágico, na acepção em que nos referimos acima, inserindo-a na sequência do “movimento cultural de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã” (movimento este iniciado por Winckelmann), sustenta que tal questão nasce, “principalmente a partir de Schelling, Hölderling e Hegel”, como “uma reflexão sobre a essência do trágico, relativamente independente da forma da tragédia”.

³⁰ Em *A tragédia grega* (2006, pp. 21-55), se reportando ao “problema do trágico”, Albin Lesky, além de “teoria do trágico” e “visão trágica do mundo”, utiliza ainda a expressão “cosmovisão”.

³¹ Como se sabe, a *Poética* de Aristóteles inaugura os estudos acerca da tragédia na antiguidade. O destino que teve essa obra, desde sua redescoberta, a fez transformar-se numa espécie de conjunto de regras canônicas para o fazer teatral, convertendo-se rapidamente em objeto de culto pelo universo da erudição europeia. Um dado que ilustra bem essa trajetória são as inúmeras edições, quase sempre comentadas que se sucederam uma após outra, a partir da recepção daquele texto pelo Renascimento italiano e que se dedicavam a dar conta das possíveis lacunas deixadas pelo estagirita. Com isso, deu-se origem a um debate que permanece em aberto até os tempos atuais, suscitando discussões que se tornaram “clássicas” nos meios acadêmicos, como é o caso da que se refere ao famoso problema em torno das inúmeras possibilidades interpretativas para a célebre passagem em que, ao definir a tragédia, Aristóteles menciona a catarse, sem, no entanto, tê-la esclarecido. Para uma “microhistória da recepção da poética”, remetemos ao artigo de Fernando Rey Puente (2002), *A káthasis em Platão e Aristóteles*. Para compreender a importância de Aristóteles no jovem Nietzsche, remeto ao artigo de Ernani Chaves (2012), *Filosofia e Filologia, Tragédia e Catarse: sobre a presença Aristóteles na formação do pensamento de Nietzsche*.

³² Em *A tragédia grega* Albin Lesky (2006, p. 27), defende semelhante opinião: “Há algo, sem dúvida que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. [...] Quando Aristóteles usa a palavra [trágico] com o sentido de solene e também de desmedido, isso corresponde, simplesmente, ao uso da linguagem em sua época”. É nesta perspectiva que Lesky entende a afirmação

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações (SZONDI, 2004, p. 23).

Entretanto, sem negar a influência exercida pela *Poética* sobre a modernidade – pois “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles”, sua história se confunde com a história dessa obra, a tal ponto que “tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*” –, Szondi conclui que:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma (SZONDI, 2004, p. 24)

Desse modo, diferentemente de um estudo poetológico da tragédia – que sob os auspícios de Aristóteles ganha um desdobramento entre dramaturgos do classicismo francês, como em Corneille, e também entre os grandes expoentes das letras germânicas, como em Lessing³³, para citar apenas dois significativos exemplos desse processo –, a tematização do trágico, por sua vez, só ocorre com Schelling. Este teria sido o primeiro teórico a se debruçar sobre esse aspecto que ultrapassa os limites da tragédia enquanto dado meramente empírico.

Reiterando o que já se disse acima, Szondi considera o interesse pelo trágico uma questão que concerne ao pensamento alemão, pois “trata-se de um tema próprio da filosofia alemã”, e acrescenta que “até hoje os conceitos da tragicidade [tragik] e de trágico [Tragisch] continuam sendo fundamentalmente alemães”³⁴. É dentro desta tradição que se insere a concepção trágica de Nietzsche.

aristotélica segundo a qual Eurípidés seria o “mais trágico” dos poetas do teatro ático: “se se ler a frase em seu contexto, prática que em geral deveria usar-se para as citações, verificar-se-á que Aristóteles se referia a nada mais que ao desenlace costumeiramente triste das peças de Eurípidés, ou seja, o vocábulo “trágico” é aplicado na acepção em que se prepara o emprego posterior e simplificado do termo” (LESKY, 2006, p. 29).

³³ Assinalando a natureza dessa influência como “adoção, ampliação e sistematização da *Poética*”, Szondi diz que “as prescrições acerca da completude e da extensão da trama desempenham um papel particularmente importante na doutrina clássica das três unidades e sua correção por Lessing” (SZONDI, 2004, p. 23).

³⁴ Em seu recorte acerca da filosofia do trágico, Szondi elege doze autores, são eles: Schelling, Hölderling, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Scheller. Roberto

A abordagem de Szondi se orienta na direção de saber em que medida as concepções do trágico nos autores por ele analisados, entre as quais se inclui a de Nietzsche, tomam o lugar da poesia trágica, já que à época dessas formulações, esta parece ter chegado ao seu fim³⁵.

De outra maneira, no entanto, Albin Lesk nos mostra que é possível ainda pensar, além do fenômeno empírico que foi a tragédia, também aquilo que ela representa enquanto “visão de mundo”, ou seja, a visão trágica à qual ela remete, nota-se, segundo ele, que as duas coisas seguem indissociáveis, pois “toda problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 2006, p. 23). Nietzsche ao que parece, portanto, não foge a essa regra.

Longe, porém, de pretender analisar as nuances desse duplo caminho apontado pelos comentadores, optamos por recorrer a esta breve abordagem apenas para assinalar que ao tratar da origem e morte da tragédia, Nietzsche logrou tocar nas duas direções. Assim, para além de um filósofo que se interessou pela tragédia enquanto fenômeno estético, ele foi, por extensão, um filósofo do trágico. Uma vez que se insere na plêiade de autores alemães que procurou fundar um pensamento que parte de uma consideração estética da tragédia até a construção de uma filosofia propriamente trágica³⁶, ele elevou sua empreitada filológica a um patamar filosófico. É na esteira desse movimento que o filósofo ultrapassa os limites da filologia de seu tempo e começa então a dar os primeiros passos em direção à construção de

Machado, por sua vez, concentra-se basicamente em Schiller, Schelling, Hegel, Hölderling, Schopenhauer e Nietzsche.

³⁵ A tragédia ática enquanto dado cultural é um fenômeno bem datado, isto é, bem delimitado historicamente. Ela surge na Grécia no final do século VI e antes mesmo de completar um século, “o veio trágico se tinha esgotado” (VERNANT, 2008, p. 7).

³⁶ Luís Rubira (2009, p. 249-261) parte da ideia de que embora Dionísio ressurja como núcleo das reflexões de Nietzsche já próximo da conclusão de *Assim falava Zaratustra*, ele, no entanto, já ocupava o lugar central em o NT. Para o autor, a partir de 1884, a intensificação das reflexões em torno de Dionísio é que conduzirá o filósofo a modificar o subtítulo de sua primeira obra para *Helenismo e pessimismo*. Tal mudança, todavia, segundo o comentador, deixa entrever que Nietzsche passa de uma consideração da tragédia enquanto problema estético, para uma concepção que foi sendo gestada ao longo dos anos em seu pensamento: a filosofia trágica. Para resumir o argumento central de Rubira, destacamos o seguinte trecho: “Que Dionísio tenha sido o deus que conduziu a reflexão nietzschiana em seu primeiro livro, e que o último livro de Nietzsche tenha sido intitulado “Ditirambos de Dionísio” é mais do que significativo para perceber como, a partir de um mergulho na tragédia de Ésquilo e Sófocles, o pensamento do filósofo amadureceu para a concepção de uma filosofia trágica” (RUBIRA, 2009, p. 258). É interessante notar que esta perspectiva em torno de Dionísio e do elemento dionisíaco, no NT, exclui Eurípides das considerações de Nietzsche, pois em suas tragédias, diferentemente das de Ésquilo e Sófocles, o herói, com exceção do caso excepcional das *Bacantes*, não é mais máscara daquele deus.

seu próprio pensamento, pensamento este que se converterá “em projeto crítico de reformulação radical da cultura moderna” (VIEIRA, 2001, p. 51)³⁷.

Feitas essas considerações preliminares e levando-se em conta que só tardiamente, em sua autobiografia intelectual, Nietzsche tenha se autodeclarado “o primeiro *filósofo trágico*” (NIETZSCHE, 2008, p. 61; EH/EH, “O nascimento da tragédia”, 3, KSA 6, p. 312), já que essa declaração está diretamente relacionada às perspectivas de seu pensamento maduro, acreditamos que os germes dessa nova guinada encontram-se já na primeira fase da produção de nosso filósofo. Ao que tudo indica, essa questão está vinculada, naquele momento, à formulação de sua “metafísica de artista”, porquanto esta tenha desde então o “dionisíaco” por meio privilegiado de acesso ao “verdadeiramente-existente” [*Wahrhaft-Seiende*]: o “uno-primordial” [*Ur-Einen*], cerne daquela metafísica e cujo correlato artístico encontra-se na música³⁸ (como expressão da “Vontade” schopenhaueriana no mundo). Daí por que a

³⁷ Segundo Vladimir Vieira (2011, p. 53-54), numa possível linha de continuidade com relação a Schiller, o projeto político-cultural de inspiração grega, recebe em Nietzsche um especial direcionamento para o presente contexto alemão, em dois sentidos: “em primeiro lugar, o restabelecimento da experiência trágica grega deveria produzir uma reformulação integral da cultura e da sociedade alemãs. Numa época em que, nesta nação, a própria força de formação [*Bildungskraft*] das instituições de ensino superior provavelmente nunca foi inferior e mais fraca, quando catedráticos se comportam como jornalistas, quando a arte se degenerou em um objeto de entretenimento da espécie mais baixa, devemos retornar aos gregos, pois somente deles se pode aprender o que um tal maravilhoso e súbito despertar da tragédia tem a significar para o fundamento da vida mais íntimo de um povo [...]. Segundo Nietzsche, a doença moderna tem sua origem essencialmente no fato de que o espírito científico representado pelo pensamento socrático destruiu a forma mítica de explicação da existência que vigorava na antiguidade [...]. Em segundo lugar, a crise moderna seria solucionada mais em nível nacional do que individual, pois é na Alemanha que seriam mobilizadas as forças necessárias para que o Dioniso pudesse reocupar o seu lugar junto a humanidade. Por outro lado, sugere Nietzsche, a filosofia alemã teria sido responsável por levar a dialética e a lógica a se chocarem contra seus próprios limites. Na *Crítica da razão pura*, Kant teria indicado pela primeira vez a falência da ciência ao mostrar, ainda na segunda metade do século XVIII, que o sujeito pode conhecer apenas o fenômeno, e não a coisa em si. Ao longo do século XIX, suas ideias ter-se-iam difundido e desenvolvido entre os pensadores alemães até que a decadência do espírito socrático encontrasse sua melhor expressão na filosofia de Schopenhauer. Formulada deste modo em termos conceituais, ela começaria já a encontrar igualmente a sua expressão social nos fenômenos que costumam ser associados ao *malaise* moderno, ou seja, àquela “fraqueza” de que qualquer um está habituado a falar como da doença primordial [*Urleiden*] da cultura”. Vieira chama atenção ainda para a relação entre filosofia e música nesse contexto da cultura alemã: “por outro lado, existe uma unidade entre filosofia alemã e música alemã, pois é no poderoso curso solar desta última que o filósofo vê claros sinais de um poder capaz de dar combate ao espírito cientificista que, desde os tempos de Eurípides, domina o pensamento ocidental, um poder que nada tem em comum com as condições da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável a partir dela. Nietzsche menciona Bach, Beethoven e Wagner, mas é ao compositor de *Tristão e Isolda* que o filósofo credita o golpe final que vai colocar a civilização moderna, isto é, tudo o que agora chamamos cultura, educação [...] perante o infalível juiz Dioniso”.

³⁸ Nietzsche encontra amparo para essa correlação (dionisíaco, Uno-primordial e música) ao encontrar uma primeira manifestação do dionisíaco na arte do poeta lírico. Em uma passagem do NT, diz ele: “Poderemos então, com base em nossa metafísica estética [...], explicar da seguinte maneira o caso do poeta lírico. Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste” (NIETZSCHE, 2007, p. 41; GT/NT, 5, KSA I, p. 43-44).

deferência às primeiras influências teóricas e artísticas de Nietzsche ter um lugar incontestado no primeiro momento de sua produção.

Entretanto, para os fins de nossa pesquisa pretendemos abordar a questão apenas a partir daquilo que nela concorre diretamente para a economia geral desse trabalho, a saber: como resposta alternativa para a questão dos problemas da modernidade, notadamente para o problema do predomínio da razão que se instaura desde Sócrates e que doravante teria subordinado os instintos artísticos. Se a tendência ao racionalismo tem como fonte primeira o pensamento daquele filósofo grego, ela, contudo, mais do que em outras épocas, ter-se-ia instituído como a tônica dominante no século XIX.

Assim, é preciso ter claro que se as influências teóricas e artísticas de Nietzsche ocupam um lugar determinante para se compreender sua primeira filosofia é por que sob a influência delas, de algum modo, já se pode ver “conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites”³⁹. Como alternativa a esse embate entre ciência e arte, em que há muito trinfara a tendência racionalista sobre os instintos artísticos, Nietzsche empenha esforços em manter viva sua esperança de um renascimento do espírito trágico.

Sob o patrocínio dessas influências, como veremos na próxima seção, é que se pode perceber um desvio de rota quanto à via que Nietzsche elege para engendrar sua primeira estética. A esse propósito, no § 18 do NT, o filósofo eleva claramente ao mais alto grau de consideração os dois pensadores que pela primeira vez teriam apontado para a direção que ele então pretendia seguir: se é a Wagner a quem ele, em seu primeiro livro, faz uma de suas maiores reverências, como o artista por excelência do dionisíaco na idade moderna, é em Schopenhauer, todavia, que buscará sua inspiração metafísica. E aqui Schopenhauer se faz tributário de Kant, e Nietzsche de ambos:

Se Wagner é aquele que incorpora as forças efetivas de um renascimento do sentido trágico na música, Schopenhauer e Kant são aqueles, que em unísono com o maestro, teriam sido capazes de revelar – através do mesmo poder que tem a música, só que pela via do *espírito* da filosofia alemã, “minando de fontes idênticas” – a fragilidade da cultura alexandrina. Esse conjunto tão coeso teria enfraquecido o otimismo socrático, apresentando seus limites (BURNETT, 2012, p. 45).

Deixemos a palavra com o próprio Nietzsche:

³⁹ Nietzsche refere-se a tais limites no trecho do § 17 do NT, citado no início desta seção.

A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador [...]. Com esse conhecimento se introduz uma cultura que atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura aprender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor do olhar, com esse heroico pendor para o desconunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de “viver resolutamente” na completude e na plenitude: não seria necessário, por ventura, que homem trágico dessa cultura, na sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia (NIEZTSCHÉ, 2007, p. 108-9; GT/NT, 18; KSA I, p. 118)⁴⁰.

De acordo com Vladimir Vieira (2011, p. 55), para Nietzsche, “a filosofia alemã teria sido responsável por levar a dialética e a lógica a se chocarem contra seus próprios limites”. Segundo o comentador, em sua primeira *Crítica*, Kant teria indicado pela primeira vez a falência da ciência ao mostrar, ainda na segunda metade do século XVIII, que o sujeito pode conhecer apenas o fenômeno, mas não a coisa em si. Assim, no decorrer do século XIX, “suas ideias ter-se-iam difundido e desenvolvido entre os pensadores alemães até que a decadência

⁴⁰ “Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant’s und Schopenhauer’s ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verboren liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträthsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen aeternae veritatis, geglaubt und Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die blosse Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntniss von diesem dadurch unmöglich zu machen, d. h., nach einem Schopenhauer’schen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern [...]. Mit dieser Erkenntniss ist eine Cultur eingeleitet, welche ich al seine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich, ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht. Denken wir un seine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentödter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeits-doctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen “resolut zu leben”: sollte es nicht nöthig sein, dass der tragischen Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie”.

do espírito socrático encontrasse sua melhor expressão na filosofia de Schopenhauer”. Formulada nesses termos, ela começaria já a encontrar sua expressão social nos fenômenos que costumam ser associados ao *malaise* moderno, ou seja, àquela “fraqueza” de que qualquer um está habituado a falar como da doença primordial [*Urleiden*] da cultura. Vieira chama atenção ainda para a relação entre filosofia e música nesse contexto da cultura alemã:

[...] por outro lado, existe uma ‘unidade entre filosofia alemã e música alemã’, pois é no poderoso curso solar desta última que o filósofo vê claros sinais de um poder capaz de dar combate ao espírito cientificista que, desde os tempos de Eurípides, domina o pensamento ocidental, um poder que nada tem em comum com as condições da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável a partir dela. Nietzsche menciona Bach, Beethoven e Wagner, mas é ao compositor de *Tristão e Isolda* que o filósofo credita o golpe final que vai colocar a civilização moderna, isto é, tudo o que agora chamamos cultura, educação [...] perante o infalível juiz Dioniso (VIEIRA, 2011, p. 55).

Eis então o programa da filosofia trágica de Nietzsche ancorada na guinada metafísica de Kant e Schopenhauer, mas também na arte wagneriana como os primeiros guias de seu pensamento a sinalizar para o declínio do exacerbado valor atribuído à primazia da razão. Imbuído do espírito que se inicia com essa via aberta no curso da filosofia e da arte alemãs Nietzsche dará impulso ao seu primeiro pensamento. Ele, desde já, portanto, deixa entrever um percurso filosófico que se desenha na direção contrária à elevada estima pelo “otimismo teórico” que se propagara na modernidade. É sob esse prisma que erigirá sua metafísica de artista fundada na dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco. Vejamos agora como essa primeira guinada se faz sentir em suas formulações estéticas.

1.3 SOB O SIGNO DO APOLÍNEO E O DO DIONISÍACO: A PRIMEIRA ESTÉTICA NIETZSCHIANA

É no texto de a VD (1870) que o apolíneo e o dionisíaco figuram pela primeira vez como os constituintes da gênese da tragédia a partir do recurso às duas divindades que lhes correspondem (NIETZSCHE, 2005, p. 5; DW/VD, KSA I, 1, p. 553). A partir, portanto, do panteão grego. Essa origem que aí é descrita guarda bastante semelhança com a que Nietzsche apresentará posteriormente no NT. Porém, neste último, ele vai mais além, elevando seu olhar a um outro patamar. Poder-se-ia dizer que no primeiro caso vemos já bem delineada a descrição daquelas “oposições de estilo” que “aparecem fundidas na obra de arte da tragédia

ática”⁴¹, enquanto que no segundo, os dois elementos aparecem retratados não mais apenas de forma meramente descritiva, mas vinculados a uma clara e inédita proposição estética. Tomando-os dessa forma inovadora, Nietzsche pretendeu, com sua interpretação, não só tocar no cerne da origem da tragédia, (de maneira que tal empresa pudesse significar um deslocamento na forma tradicional de considerar a arte até então⁴²), mas por meio dessa abordagem, acreditava o filósofo, sua peculiar via de incursão pelo universo da arte grega poderia significar um avanço no campo do conhecimento estético.

É, portanto, com um firme propósito reformulador que Nietzsche inicia as primeiras linhas de o NT de modo bem diverso das primeiras impressões que lhe serviram de base naquele escrito preparatório. Assim, ao pretender ensaiar uma nova e muito particular visão da arte tendo como fundamento a alegórica duplicidade apolíneo-dionisíaca, o filósofo nos apresenta uma clara e desviante meta:

[...] teremos ganho muito a favor da ciência estética (aesthetische Wissenschaft) se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* (NIETZSCHE, 2007, p. 24; GT/NT, I, KSA I, p. 25)⁴³.

⁴¹ No início de a VD, Nietzsche se refere a Apolo e a Dionísio como a “dupla fonte” [Doppelquell] da arte grega e ao apolíneo e ao dionisíaco como “oposições de estilo” [Stilgegensätze], que aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática; já no § 1 do NT, ele usará o verbo “erzeugen”, que quer dizer “gerar”, “produzir” (LANGENSCHIEDT, 2001, p. 784) para dar conta da gênese artística da tragédia a partir daqueles impulsos.

⁴² A esse respeito, Henry Burnett nos oferece uma preciosa chave de interpretação para a autonomia da primeira estética nietzschiana, cujo núcleo é o NT (2012, p. 7 ss.). Embora o comentador considere que a autonomia do primeiro livro de Nietzsche se sustente sob a hipótese de que é como se “os princípios que estão na base do livro, suas diretrizes estéticas, formassem um conjunto coeso que permitiria retomar muitas obras importantes da história geral das artes e reinterpretá-las por um prisma inédito e raro”, ainda assim, segundo Burnett, “embora estejamos diante de um tratado de estética, ele não pertence ao cânone das obras mais distintivas da área” (BURNETT, 2012, p. 8). Mais adiante, o autor nos apresenta uma explicação para esta constatação, tal explicação põe em jogo a postura de Nietzsche em relação à própria origem da estética enquanto ciência: “grande parte da crítica de Nietzsche tem como alvo a estética moderna, cujo parâmetro é a bela forma e suas fórmulas estetizantes. Nietzsche está criticando a tradição iniciada com Baumgarten (1714-1762) e a estética que defendia a beleza e seu reflexo nas artes como uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso, inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e tendendo à verdade. Baumgarten, o primeiro a tratar da estética como disciplina filosófica, em seu clássico *Aesthetica sive teoria liberalium artium (Estética ou teoria das artes liberais)*, é um dos modelos que Nietzsche combate” (BURNETT, 2012, p. 23).

⁴³ “Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen*”. Ainda no NT, Nietzsche (2007, p. 134; GT/NT, 23, KSA I, p. 147) refere-se a uma “purificação [Reinigung] de nosso conhecimento estético [*aesthetischen Erkenntnis*]”, que com “aquelas duas imagens de deuses” tomadas de empréstimo dos gregos, ele pretendeu tomar como meta no NT.

Como se pode ver, o “ganho” a que se refere Nietzsche em relação ao campo da ciência estética já anuncia, ao mesmo tempo, a direção pela qual o mesmo deverá ser alcançado. Em vez de uma explicação de tipo essencialmente lógico-conceitual ou por meio de uma “intelecção lógica” [logischen Einsicht], o filósofo opta por uma via de abordagem que privilegia a “intuição” [Anschauung]⁴⁴. Vivetta Vivarelli, tradutora da edição italiana do NT, aponta duas importantes referências pelas quais a via intuitiva de Nietzsche “se afasta de uma tradição filosófica que vai de Platão a Hegel, segundo a qual a verdade da arte é fundada sobre a verdade do conceito filosófico”. Trata-se primeiramente da referência ao capítulo sobre o gênio no suplemento ao livro III de O Mundo como vontade e representação, em que “Schopenhauer destaca que é a própria intuição (die Anschauung) que confere o acesso ‘à verdadeira essência das coisas’, enquanto que os conceitos são apenas abstrações da intuição” (VIVARELLI apud NIETZSCHE, 2009, p. 23, nota 2 - tradução nossa); em segundo lugar, Vivarelli (apud NIETZSCHE, 2009) cita ainda, a propósito da intuição, o trecho de uma carta de Schiller endereçada a Goethe, com data de 27 de agosto de 1794, na qual se lê: “após passar da intuição à abstração se terá, ao contrário, retransformado os conceitos em intuições e os pensamentos em sentimentos, porque só através destes o gênio pode criar” (VIVARELLI apud NIETZSCHE, 2009, p. 23, nota 2, tradução nossa)⁴⁵. Munido de tais referências para

⁴⁴ J. Guinsburg, tradutor da edição brasileira do NT, que recorre ao neologismo “introvisão” para tentar preservar o valor semântico do termo alemão “Anschauung”, sobretudo no que toca à “referência visual” a que este remete, admite, contudo, que a palavra “intuição”, que é a tradução corrente para o referido termo, conserva “o significado de conhecimento imediato” (GUINSBURG apud NIETZSCHE, 2007, p. 144, nota 15). Com base neste segundo aspecto e para assinalar a oposição ao conhecimento de tipo estritamente racional, fruto da “intelecção lógica” [logischen Einsicht], decidimos chamar atenção para a via intuitiva de Nietzsche. Ademais, para corroborar a observação de Guinsburg quanto à tradução, lembremos que “a segurança imediata da intuição” [la seguridad inmediata de la intuición] (2007, p. 41), “a imediata certeza intuitiva” [l’immédiate certitude intuitive] (1977, p. 41) e “a imediata certeza da intuição” [all’immediata certezza dell’intuizione] (2009, p. 23) são as soluções a que recorrem os tradutores do NT para o espanhol, o francês e o italiano, respectivamente, ao verterem para essas línguas a passagem inicial do livro em que aquela oposição entre conhecimento intelectual e conhecimento intuitivo aparece. A tradução das expressões acima é nossa.

⁴⁵ De nossa parte, acrescentamos ainda, como importante influência, a leitura que Nietzsche fez do filósofo pré-socrático Heráclito. No que concerne a este filósofo e aos demais pré-socráticos é interessante assinalar que o texto em que Nietzsche os analisa intitula-se exatamente “A filosofia na Idade Trágica dos Gregos” (Die Philosophie in Tragischen Zeitalter der Griechen). Embora o referido escrito date de 1873, um ano após a publicação do NT, talvez encontremos aí uma importante indicação do recorte teórico do trágico entre os gregos, pois tal consideração apartaria esses primeiros filósofos, que Nietzsche insiste em classificar de pré-platônicos, daqueles que imediatamente os sucederiam. A esse respeito, ele próprio faz lembrar que “com Platão, começa uma coisa completamente nova; ou, como com igual razão se pode dizer, em comparação com aquela República de gênios que vai de Tales a Sócrates, falta aos filósofos, desde Platão, algo de essencial” (NIETZSCHE, 2009, p. 21; PHG/FT, 2, KSA I, p. 809-910). Da referida obra destacamos ainda as seguintes passagens: “O dom real de Heráclito é a sua faculdade sublime de representação intuitiva; ao passo que se mostra frio, insensível 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; fá-lo com uma insolência tal em frases como: ‘Todas as coisas, em todos os tempos, têm em si os contrários’” (NIETZSCHE, 2009, p. 38; PHG/FT, 5, KSA I, p. 823). “Heráclito chegou a esse ponto graças a uma observação do verdadeiro curso do devir e da destruição, que ele concebeu sobre a forma da polaridade, como a disjunção de uma mesma

estabelecer a contraposição acima aludida, Nietzsche transpõe este princípio intuitivo para o âmbito da cultura grega, da qual parece querer encontrar um modelo não conceitual de apreensão da arte, mas, ao contrário, pelo recurso ao universo dos deuses, sua abordagem, aí, se eleva a outro nível de compreensão. Diz ele: “tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (NIETZSCHE, 2007, p. 24; GT/NT, 1, KSA I, p. 25)⁴⁶. Tal expediente pode ser ainda confirmado pelo o que é dito no § 5, onde se lê: “aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva [ahnungsvolle Verständniss]⁴⁷ do mistério dessa união” (NIETZSCHE, 2007, p. 39; GT/NT, 5, KSA I, p. 42)⁴⁸. Nessa direção, sua via de investigação vai ganhando ainda mais riquezas de contornos à medida que o filósofo lança mão de recursos para retratá-la, como quando recorre, por

força em duas actividades qualitativamente diferentes, opostas, e que tendem de novo a unir-se. Incessantemente uma qualidade se cinde em si mesma e se divide nos seus contrários: permanentemente esses contrários tendem de novo um para o outro” (IDEM, p. 40, PHG/FT, 5, KSA I, 825). Esta apreciação de Heráclito parece guardar bastante semelhança com a dinâmica com que Nietzsche constrói a duplicidade apolíneo-dionisíaca, como contrários que tendem a se fundir por ação da “vontade helênica” (sic). Ademais, uma pista para pensarmos Heráclito como uma influência possivelmente válida desde o NT é associação que, guardadas as diferenças, o filósofo faz entre o pré-socrático e Schopenhauer na sequência dessas passagens em a FT (IDEM, p. 39; PHG/FT, 5, KSA I, p. 823-4). Por fim, lembremos ainda que para a constituição de sua filosofia trágica, Nietzsche, em sua visão retrospectiva, considera Heráclito como uma fonte que continuou a intriga-lo, de EH recolhemos o trecho a seguir: “a *sabedoria trágica* – procurei em vão por indícios dela inclusive nos *grandes gregos* da filosofia, aqueles dos dois séculos *antes* de Sócrates. Permanece 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 dionisíaca, o dizer *Sim* à oposição e à guerra, o *vir a ser*, com radical rejeição até mesmo da noção de ‘Ser’” (NIETZSCHE, 2008, p. 62; EH/EH, 3, KSA VI, p. 312-313).

⁴⁶ Aqui novamente percebemos uma substancial diferença quando cruzamos o trecho do NT com o seu correspondente em a VDM (ver nota 3). Novamente aqui a diferença fica por conta da oposição a que nos referimos acima e que ainda não aparece, ao menos claramente, neste texto preparatório.

⁴⁷ Embora aqui Nietzsche não recorra o termo “Anschauung”, como fizera nas primeiras linhas do NT, o tradutor brasileiro opta, no entanto, por preservar a ideia de uma “compreensão intuitiva” [*ahnungsvolle Vertändniss*], já que a forma adjetivada “ahnungsvolle” traz em seu radical o substantivo “Ahnung” que significa “ideia”, mas também “pressentimento”, “suspeita” (cfe. dic. LANGENSCHIEDT, 2001, p. 649). Os tradutores das edições espanhola (2007, p. 63) e italiana (2009, p. 54) seguem mais ou menos na mesma direção, optando verter o referido termo por “compreensão plena de pressentimentos” [comprensión llena de presentimientos] e “compreensão pressageira” [*comprensione presaga*], respectivamente. O tradutor francês optou apenas pelo termo “conhecimento” [*connaissance*] (1977, p. 56). As traduções para o português propostas nesta nota são de nossa autoria.

⁴⁸ “Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntnis des dionysisch-apolonischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständniss jenes Einleitungsmysteriums gerichtet ist”.

exemplo, à metáfora da dualidade sexual (NIETZSCHE, 2007, p. 24; GT/NT, KSA I, p.25)⁴⁹, cuja fonte encontra-se na própria natureza, e da qual se utiliza para explicar a produtiva união entre os dois impulsos originalmente tão discordantes.

Inicialmente, opostos e em constante contenda, o apolíneo e o dionisíaco, mesmo a despeito de carregarem a repulsa como característica comum, teriam promovido, por meio de “um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”⁵⁰, periódicas tréguas de união conciliatória – momento em que a fusão desses opostos viria a engendrar, a partir do universo criativo dos deuses, a arte trágica:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a dionisíaca geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 2007, p. 24; GT/NT, KSA I, p.25)⁵¹.

⁴⁹ Segundo Nietzsche, a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco está para o desenvolvimento da arte, assim como a dualidade dos sexos está para procriação. Trata-se aqui, portanto, de uma metáfora natural, isto é, retirada da natureza, pela qual Nietzsche parece afastar-se da artificialidade das construções teórico-conceituais. Para Vivetta Vivarelli (apud NIETZSCHE, 2009, p. 23, nota 3), Nietzsche estaria aqui fazendo uma referência ao § 31 da primeira parte do livro *Antropologia pragmática* de Kant, conforme sugere um FP do período em torno ao NT, que reproduzimos a seguir: “Em algum lugar, Kant afirma estar impressionado por essa disposição da natureza, que liga toda reprodução à dualidade dos sexos, o que continua a surpreendê-lo e a admirá-lo por ser para a razão humana um abismo do pensamento” (NIETZSCHE, 1977, p. 270, ed. fr.; Nachlass/FP, 7[47], KSA VII, p. 149, a tradução, a partir da versão francesa, é nossa). Ainda a esse propósito, é interessante notar que embora no caso específico da formulação da tese estética em torno do apolíneo-dionisíaco ainda não haja um vocabulário filosófico propriamente nietzschiano, o que justificaria, por exemplo, tomar de empréstimo conceitos das filosofias kantiana e schopenhaueriana (algo de que Nietzsche se ressentirá no § 6 de sua TA, cfe. NIETZSCHE, 2007, p. 18), nem por isso seu reportório se deixa limitar a esses dois filósofos apenas, pois reverberam também ecos de uma filosofia trágica ancorada na interpretação dos pré-platônicos, mais precisamente na leitura que Nietzsche faz daquilo que ele mesmo entendeu como a intuição de Heráclito, segundo a qual “a proveniência própria de todo vir-a-ser e perecer”, é concebida “sob a forma da polaridade, como o desdobramento de uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que lutam pela reunificação” (NIETZSCHE, 1974, p. 43 (Col. Os Pensadores); 2009, p. 40 (edições 70); PHG/FT, 5, KSA I, 825).

⁵⁰ GT/NT, 1, KSA I, p. 25. Novamente aqui, com a noção de “vontade’ helênica” [“*hellenischen Willens*”], Nietzsche faz eco à filosofia da Vontade de Schopenhauer.

⁵¹ “An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der Musik unbildlichen Kunst der Musik, als der Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe geben neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort “Kunst” nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt

Vemos anunciada pela primeira vez, no NT, a famosa tese em torno da fusão entre o apolíneo e dionisíaco, que Nietzsche depois chamará de “união fraterna de Apolo e Dionísio” (*Bruderbunde des Apollo und des Dionysus*)⁵². Mas se tal união tem uma finalidade produtiva, por outro lado, ela não elimina as diferenças entre aqueles opostos, que como traços culturais por traz de toda civilização, haveriam de fomentar a dinâmica de alternância na criação artística⁵³.

Ainda assim, Nietzsche insiste na compreensão dessa relação entre os dois impulsos, pois eles mesmos possuem uma origem distinta no seio da cultura grega. Compreender essa origem e o significado religioso do apolíneo e do dionisíaco, tomados em separado, para que então se possa entender a fusão propriamente artística entre ambos parece constituir, em Nietzsche, um necessário percurso para o perfeito entendimento de sua primeira estética.

Como havíamos mencionado antes, a elaboração dos conceitos de apolíneo e de dionisíaco data do início da década de 1870. Portanto, Nietzsche os vincula pela primeira vez ao seu pensamento ainda no período dos chamados escritos preparatórios, mais precisamente no texto de a VD, em que ambas as noções são desde então tratadas como “impulsos” (*Triebe*)⁵⁴ da natureza. Segundo a interpretação nietzschiana, eles teriam por função dar forma não apenas à arte, mas por meio desta, também à visão de mundo (*Weltanschauung*) dos gregos. No entanto, quando tomados em separado, esses impulsos expressam características bem diversas, contrárias.

Como o próprio termo sugere, o apolíneo deriva do deus Apolo, cujos epítetos ajudam a entender as particularidades deste conceito. São frequentemente atribuídos a Apolo os títulos de deus da beleza ou da bela aparência, mas, além disso, estão também associadas ao

des hellenischen “Willens”, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen”.

⁵² A ideia de uma união entre Apolo e Dionísio já aparece aludida no texto de a VD (Nietzsche, 2005, p.10; VD/DW, KSA I, p. 556). Na edição brasileira deste texto, os tradutores optaram pela expressão “aliança fraterna” (*Bruderbund*).

⁵³ Neste ponto - ao centrar sua proposta estética no jogo de dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, a beleza e o sofrimento como potencialidades engendradoras da arte -, Nietzsche teria se distanciado de forma significativa da maneira com que a estética tradicional havia pensando esta questão até então..

⁵⁴ Nietzsche, 2005, p.10; VD/DW, KSA I, p. 556. O termo “Trieb” divide opiniões entre os tradutores quanto a melhor opção para vertê-lo em suas respectivas línguas. Nas traduções brasileiras, tanto do NT quanto da VD aparece invariavelmente como “impulso”. A tradução espanhola de Andrés Sánchez Pascual para o NT traduz “Trieb” por instinto, enquanto que a tradução francesa da Gallimard, proposta por Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, opta pelo termo “impulsion” ou “pulsion”. Rosa Maria Dias, em *Nietzsche e a Música*, faz uma nota esclarecedora a esse respeito (DIAS, 2005, p.20, nota 5).

seu nome as seguintes máximas: “conhece-te a ti mesmo” [“Erkenne dich selbst”] e “nada em demasia” [“Nicht zu viel”] (cfe. NIETZSCHE, 2007, p. 37; GT/NT, 4, KSA I, p. 40)⁵⁵, tais máximas, por sua vez, implicam noções de medida, de limite, de contenção. E aqui o paralelismo entre exigência de beleza, amiúde relacionada à figura do deus, e exigência de medida ética, implica também num traço característico da cultura apolínea: a necessidade de autoconhecimento - de individuação, portanto.

De acordo, com Roberto Machado, o atrelamento da dimensão estética da beleza a uma dimensão ética, confere à beleza as qualidades de calma, jovialidade, serenidade, tranquilidade, limitação mensurada. Assim, Apolo é o deus da bela aparência, assim como uma divindade ética, de medida e justos limites. O conhecimento desses limites, ainda segundo Machado, exige o conhecimento de si. Porém o “conhecimento de si mesmo”, associado a Apolo, para o comentador, não se refere à “constituição de um mundo interior”, nem a “uma consciência reflexiva”, “mas um espelhamento na figura, na imagem do deus, um jogo de espelhos pelo qual o homem se vê como reflexo do deus da beleza e da medida” (MACHADO, 2006, p. 209). Para Nietzsche:

O Culto às imagens da *cultura* apolínea, tenha essa se exprimido no templo, na estátua ou na epopeia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da *medida*, que corre paralela à exigência da beleza. A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é *cognoscível*. Para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isso a advertência apolínea Ἦνωθι σεαυτόν⁵⁶. O espelho, no entanto, no qual somente o grego apolíneo podia ver-se, isto é, reconhecer-se, era o mundo dos deuses olímpicos: aqui ele reconhecia sua própria essência mais própria envolvida pela bela aparência do sonho. A medida, sob cujo julgo o novo mundo dos deuses (em contraposição a um mundo de titãs que foi precipitado), era a da beleza: o limite que o grego tinha que observar, era o da bela aparência. A meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser senão o velamento da verdade: ao incansável investigador a *seu* serviço gritava-se como advertência, assim como ao superpotente titã, μηδέν ἄγαν⁵⁷. Em Prometeu é mostrado aos gregos um exemplo de como um fomento desmesurado do conhecimento humano tem efeito nocivo tanto para o fomentador como para o fomentado. Quem quer sair-se bem com a sua sabedoria diante do deus

⁵⁵ Em a VD essas expressões aparecerem grafadas em grego, optamos, portanto, pela versão em português que aparece na edição brasileira do NT. De acordo com o tradutor da referida edição, “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”, correspondem às “inscrições do templo de Apolo, em Delfos” (NIETZSCHE, 2007, p. 146, nota 40)

⁵⁶ “Conhece-te a ti mesmo”, cfe. os tradutores de a VD (apud NIETZSCHE, 2005, p. 22, nota 43).

⁵⁷ “Nada demais”, cfe. os tradutores de a VD (apud NIETZSCHE, 2005, p. 22, nota 44).

deve, como Hesíodo, μέτρον ἔχειν σοφίης⁵⁸ (NIETZSCHE, 2005, p. 22-3; DW/VD, KSA I, 2, p. 564-5)⁵⁹.

Como se pode notar, a fonte de Nietzsche aqui é o universo da cultura grega contido na poesia de Homero e Hesíodo. A partir desse referencial, Nietzsche vislumbra os deuses e heróis apolíneos como expressões da aparência artística que tornava a vida desejável por meio do velamento do sofrimento, isto é, por meio da criação de uma ilusão. Esta é limitada, no entanto, pela serenidade apolínea, como uma espécie de emblema da perfeição individual. Tomando de empréstimo a terminologia Schopenhaueriana, Nietzsche chamará esta ilusão de *princípio de individuação* (*principium individuationis*⁶⁰). Neste ponto, o apolíneo apresenta-se como o perfeito antípoda do dionísíaco, que por seu turno, aponta para uma dimensão mais fundamental da realidade: a dimensão do excesso, da dor e do dilaceramento – o lado sombrio da existência.

Tanto em a VD como no NT, Apolo é apontado como o deus das artes figurativas, e por isso mesmo como o deus da beleza. Assim considerado, ele converte-se, de acordo com Nietzsche, em um deus que encarna o lado belo e ilusório do mundo, isto é, o universo artístico por excelência. A bela aparência, entretanto, tem sua justificativa pela associação com o mundo plástico dos sonhos. É por essa conexão com o onírico (estado fisiológico correspondente, por analogia, ao domínio do figurativo e, por extensão, das artes plásticas) que fica garantida ao artista apolíneo a metade que lhe cabe da poesia:

A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. Gozamos no entendimento imediato da *figura*, todas as

⁵⁸ “ter a medida da sabedoria”, cfe. os tradutores de a VD (apud NIETZSCHE, 2005, p. 23, nota 46).

⁵⁹ “Der Bilderdienst der apollinischen *Kultur*, ob diese sich nun im Tempel, in der statue oder im homerischen Epos äußerte, hatte ihr erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des *Maaßes*, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft. Das Maaß als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maß, die Grenze als *erkennbar* gilt. Um seine Grenzen einhalten zu können, muß man sie kennen: daher die apollinische Mahnung Ὑποθι σεαυτόν. Der Spiegel aber, in dem sich der apollinische Grieche allein sehen d. h. erkennen konnte, war die olympische Götterwelt: hier aber erkannte er sein eigenstes Wesen wieder, umhüllt vom schönen Scheine des Traumes. Das Maaß, unter dessen Joch sich die neue Götterwelt (gegenüber einer gestürzten Titanenwelt) bewegte, war das der Schönheit: die Grenze, die der Grieche innezuhalten hatte, war die des schönen Scheins. Der innerste Zweck einer auf den Schein und das Maaß hingewendeten Kultur kann ja nur die Verschleierung der Wahrheit sein: dem unermüdlichen Foscher in *ihrem* Dienste wurde eben so wie dem übermächtigen Titanen das warnende μηδέν ἄγαν zugerufen. In Prometheus wird dem Griechenthum ein Beispiel gezeigt., wie die übergroße Förderung menschlicher Erkenntniß für den Förderer und den Geförderten gleich verderblich wirkt. Wer mit seiner Weisheit vor dem Gotte bestehen will, der muß wie Hesiod μέτρον ἔχειν σοφίης”.

⁶⁰ O Uso deste conceito por Nietzsche remete diretamente ao uso feito por Schopenhauer em o MVR, livro II, § 23 (SCHOPENHAUER, 2006, p.171).

formas nos falam; nada há de indiferente ou desnecessário [...]. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato)⁶¹ é o *jogo com o sonho* (NIETZSCHE, 2005, p. 5-6; DW/VD, KSA I, 1, p. 554⁶²)

O embelezamento de que é capaz Apolo, através da criação de belas aparências, torna a vida desejável, isto é, digna de ser vivida. Eis o legado apolíneo no campo artístico. Mas este embelezamento é acompanhado daquela necessária medida a que nos referimos mais acima. Daí o porquê das linhas fronteiriças que, em suas especificidades, separam bem o apolíneo do dionisíaco:

Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade de um plasmador. Seu olho deve ser “solar”, em conformidade com sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, para sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 26; GT/NT, KSA I, 1, p. 28⁶³).

Diferentemente do apolíneo, que está ligado ao princípio de individuação e, portanto, aos limites da consciência de si, o dionisíaco, por outro lado, tal como Nietzsche o descreve, seria a possibilidade de escape da individuação (isto é, da divisão, da multiplicidade de indivíduos de que padece o “Uno primordial” [“Ur-Eine”]) e de fundir-se, ou melhor, de reintegrar-se novamente com a totalidade do ser. Essa caracterização do dionisíaco, ganha em Nietzsche a dimensão de uma abordagem mística, que envolve a ideia de comunhão, de união do homem com 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 homem [...]. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu o próximo, mas um só, como se o

⁶¹ Isto é, do artista plástico em geral.

⁶² “Der schöne Schein der Traumwelt, in der jeder Mensch voller Künstler ist, ist der Vater aller bildenden Kunst und, wie wir sehen werden, auch einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir genießen im unmittelbaren Verständniß der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns; es giebt nichts Gleichgültiges und Unnöthiges [...]. Während also der Traum das Spiel des einzelnen Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weiteren Sinne) das Spiel mit dem Traum”

⁶³ “Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überscheitern darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle. Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss “sonnenhaft”, gemäss seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmuthig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm”.

véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial (NIETZSCHE, 2007, p. 28; GT/NT, 1, KSA I, p.29)⁶⁴.

Ao invés de um processo de individuação, como no apolinismo, o que está em jogo no dionisíaco “é uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade” (MACHADO, 2006, p. 178). Assim, a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapamento da divisão, isto é, da individualidade, e de se fundir ao uno, ao ser. Ao mesmo tempo o dionisíaco significa também a supressão dos preceitos apolíneos: a medida e a consciência de si. Ao contrário, ele é marcado pela *hybris*, a desmedida, a desmesura. “Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão” (MACHADO, 2006, p. 178). É por esse motivo que enquanto Nietzsche associa o apolíneo ao estado fisiológico do sonho, ao dionisíaco é reservado o estado da embriaguez.

Se for verdade, segundo Nietzsche, que, ao menos em princípio, o apolíneo e o dionisíaco são dois impulsos em discórdia, que não obstante, só na tragédia grega enfim se harmonizam em uma espécie de união fraterna, é igualmente verdadeiro, depreendendo-se do desenvolvimento que a interpretação nietzschiana seguirá, que como proposta estética, isto é, como uma filosofia trágica, o pensamento deste filósofo reservará um lugar privilegiado ao elemento dionisíaco, já que só com ele poderá Nietzsche fazer frente ao princípio com o qual a estética socrática venceu a tragédia e doravante se fez decisivamente atuante e dominante na arte do ocidente: o apolíneo.

Perguntamo-nos, aqui, se não é exatamente a partir dessa tensão entre os dois elementos fundantes da cultura grega que a crítica a Eurípides ganha relevo na perspectiva do jovem Nietzsche, teremos ocasião de explorar essa senda. Por ora, retomemos brevemente o arremate final que o próprio Nietzsche nos oferece, no § 24 do NT, a propósito de sua

⁶⁴ “Unter dem Zauber des dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindlich oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen [...]. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere”. Em a VD, Nietzsche escreve: “As festas de Dionísio não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 8; VD/DW, 1, KSA I, p. 555). Toda a continuação deste texto, exceto por algumas pequenas interpolações, tem bastante semelhança com o que Nietzsche escreveu na sequência final do § 1 do NT.

concepção em torno daquele par de conceitos estéticos quando pensados em relação a tragédia como tragédia musical:

Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma *ilusão* apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisíaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. Nisso acreditávamos haver observado como, justamente por meio dessa descarga, aquele mundo intermédio da ocorrência cênica, e em geral o drama, se tornava de dentro pra fora, visível e compreensível em um grau inatingível em qualquer outra arte apolínea: de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dionísio, o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos (NIETZSCHE, 2007, p. 137; GT/NT, KSA I, p. 149-150)⁶⁵

1.4 O NASCIMENTO TRAGÉDIA E O ESPÍRITO DA MÚSICA

Nietzsche exercia a cátedra de filologia na Universidade de Basileia quando dos resultados dos trabalhos como docente veio à luz sua primeira publicação. Entretanto, o livro de estreia destoa de todas as obras já consagradas naquela área. Nele encerrava-se uma interpretação alegórica acerca da tragédia grega cujo registro parecia mover-se no entrecruzamento da filologia com a filosofia. Motivo mais que suficiente para que esse empreendimento literário fosse alvo de um forte debate público que se seguiu logo após o seu lançamento. O momento mais emblemático dessa contenda encontra-se claramente exposto, de um lado, na postura mordaz e severamente crítica com que o filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf recebeu a premissa de Nietzsche, e a ardorosa apologia com que os partidários deste último – Erwin Rohde e Richard Wagner –, de outro, o defenderam quando da recepção do NT pelo público especializado, isto é, pelos grandes representantes do modelo de estudo filológico então vigente à época, qual seja: o modelo marcado pelo rigor do método

⁶⁵ “Wir hatten unter den eigenthümlichen Kunstwirkungen den musikalischen Tragödie eine *Täuschung* hervorzuheben, durch die wir vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik gerettet werden sollen, während unsre musikalische Erregung sich auf einem apollinischen Gebiete und an einer dazwischengeschobenen sichtbaren Mittelwelt entladen kann. Dabei glaubten wir beobachtet zu haben, wie eben durch diese Entladung jene Mittelwelt des scenischen Vorgangs, überhaupt das Drama, in einem Grade von innen heraus sichtbar und verständlich wurde, der in aller sonstigen apollinischen Kunst unerreichbar ist: so dass wir hier, wo diese gleichsam durch den Geist Musik beschwingt und emporgetragen war, die höchste Steigerung ihrer Kräfte und somit in jenem Bruderbunde des Apollo und Dionysus die Spitze ebensowohl der apollinischen als der dionysischen Kunstabsichten anerkennen mussten”.

histórico-crítico, e do qual Nietzsche, em certo sentido, se faz dissidente com esse seu já tão polêmico livro⁶⁶.

Um dos motivos por traz de tão espinhosa recepção deve-se ao fato de que Nietzsche projetou suas aspirações juvenis naquela primeira publicação. Com efeito, Nietzsche desejava ver florescer na arte alemã o espírito que, segundo ele, animava a tragédia grega. Uma prévia dessa intenção encontra-se já nos chamados escritos preparatórios⁶⁷, nos quais, anos antes, o filósofo preparava terreno para o debate que se organizaria em torno do referido livro. Entre os temas desenvolvidos no cruzamento entre aqueles escritos e o NT, encontramos a questão em torno de Eurípides diretamente associada ao que Nietzsche entende como a derrocada da tragédia perpetrada pela gradativa aniquilação da música no drama grego (como já se pode observar no DMG e em ST), cuja causa, em última análise, adviria da introdução do chamado “racionalismo socrático”, na estética euripidiana (teremos ocasião de retornar a questão na segunda parte desta dissertação).

É preciso ter claro agora que as aspirações nietzschianas eram embaladas, naquele momento, pelas influências do presente – a devoção ao compositor Richard Wagner e a admiração pela filosofia de Arthur Schopenhauer –, tomadas como referências basilares para aquela primeira empresa. Para uma síntese da importância desses dois nomes na primeira filosofia de Nietzsche, vejamos o apanhado histórico de Osvaldo Giacóia em seu pequeno e instrutivo *Nietzsche*:

De um ponto de vista genérico, pode-se afirmar que a questão central da filosofia do jovem Nietzsche está ligada ao destino da arte e da cultura no mundo moderno. Nesse momento, ele se encontra profundamente

⁶⁶ A esse propósito, ver *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*, Roberto Machado (2005). Para fazer justiça à posição de Nietzsche quanto ao modelo filológico que vigorava no seu tempo – do qual Wilamowitz-Möllendorf se tornará não apenas herdeiro direto como também um de seus mais eminentes representantes – é preciso lembrar, como adverte Ernani Chaves, que o filósofo “não rompe com a filologia *tout court*, mas com o tipo de filologia dominante na universidade alemã e no meio erudito da época” (CHAVES, 2006, p. 8). Patrick Wotling, em seu *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*, lembra que: “a filologia é uma das metáforas mais constantes da escrita nietzschiana. No sentido primeiro, designa o que a tradição francesa denomina, no campo universitário, por Letras Clássicas, o estudo das línguas e literaturas gregas e latinas, e remete particularmente ao trabalho de decifração e tradução”. Nietzsche, no entanto, segundo Wotling, transpõe essa noção fazendo-a significar “a arte de bem ler” (WOTLING, 2011, p. 38). Essa última ideia está claramente posta num fragmento póstumo que remete a HDH, livro que marca a passagem da primeira para segunda fase do pensamento do filósofo, onde declara: “A filologia, numa época em que se lê demais, é a arte de aprender e de ensinar a ler. Somente o filólogo lê lentamente e medita uma meia hora sobre seis linhas. Seu mérito não está no resultado obtido, mas nesse seu hábito” (idem, NIETZSCHE apud WOTLING).

⁶⁷ Trata-se de A Visão Dionisíaca do Mundo (Die dionysische Weltanschauung), O Drama Musical Grego (Das griechische Musikdrama) e Sócrates e a Tragédia (Socrates und die Tragoedie), todos de 1870, traduzidos para o português num único volume intitulado A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos de juventude, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

influenciado pela metafísica da vontade de Schopenhauer (1788-1860), o teórico do pessimismo, que considerava que o universo não era expressão do intelecto de Deus, nem efeito de uma outra espécie de princípio racional. Para ele, a essência do universo é um impulso cego, denominado Vontade, ávida e insaciável, eternamente em busca de satisfação. Outra influência decisiva para o jovem Nietzsche foi a teoria da arte de Richard Wagner (1813-83). Este também se inspirou em Schopenhauer, acreditando que a música seria a mais adequada forma de manifestação daquela força criadora do mundo, a Vontade. Tomando Wagner e Schopenhauer como seus aliados, Nietzsche empreende uma crítica radical das tendências culturais dominantes em seu tempo, caracterizadas por uma confiança ingênua nas ideias de evolução e progresso lógico ou natural, no curso dos quais a humanidade teria alcançado um estágio de desenvolvimento em que estaria em condições de, humanizando a natureza e racionalizando a sociedade, aproximar-se do ideal de felicidade universal (GIACOIA, 2000, p. 31).

O fato de Nietzsche, em sua proposta de renovação cultural, tomar como modelo tais referências teóricas e artísticas parece pôr em evidência o ponto comum que o atraiu para elas, a saber: o problema da música. Para se ter uma rápida ilustração da importância dessa questão na interpretação nietzschiana, basta uma breve alusão à forma como é introduzido o § 16 do NT, onde o filósofo, aludindo a um exemplo dado anteriormente, parte da premissa de que assim como a tragédia “perece com o esvanecer do espírito da música”, só a partir desse mesmo espírito poderia ela unicamente (re)nascer (NIETZSCHE, 2007, p. 94; GT/NT, KSA I. p.102).

Em *Nietzsche e a Música*, Dias (2011) aponta para o que nos interessa ressaltar aqui. A autora, que circunscreve sua análise a partir da relação “arte e vida, música e palavra”⁶⁸, afirma que esses pares de conceitos são pensados no NT, sobretudo na perspectiva da tragédia grega, mas também a partir do apolíneo e do dionisíaco, compreendidos por Nietzsche como “impulsos da natureza”.

Nietzsche fixa seu olhar em duas divindades gregas – Apolo e Dioniso –, reconhecendo nelas a evidência de dois mundos distintos da arte. A diferença entre a arte plástica – apolínea – e a música – dionisíaca – tornou-

⁶⁸ Dias parte do pressuposto de que as ideias de Nietzsche sobre a música encontram-se inseridas numa problemática fundamental ao seu pensamento e que atravessaria toda a sua obra. Trata-se da “relação arte e vida e, dentro desta, a relação música e palavra”. Para dar lastro a esta perspectiva, Dias parte do texto de a “Tentativa de autocrítica” em que ao redimensionar o NT, Nietzsche diz ter ousado pensar a arte sob a ótica da vida (NIETZSCHE, 2007, p. 13; VS/TA, KSA I, p. 14) e seguindo este raciocínio, estabelece que a questão metafísica: “que é a arte?”, coincide com a questão existencial: “qual o sentido da vida”? E completa: a vida como propósito da arte, a arte como necessária proteção da vida, a vida só se justificando como fenômeno estético (ref. Aos §§ 5 e 24 do NT) constituem praticamente um *Leitmotiv* que acompanha todas as questões fundamentais do NT. Segundo a autora, é preciso frisar que, “quando Nietzsche fala em arte, é sempre em música que ele pensa” (DIAS, 2005, p. 20). Para ilustrar sua afirmação, Dias cita um trecho do § 24 de o NT que reproduzimos a seguir: “somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético” (Nietzsche, 2007, p. 139; GT/GT, KSA I, p. 152).

se clara para ele em sua leitura de Schopenhauer, que, embora não fizesse referência ao simbolismo dos deuses, foi o primeiro a sugerir que a música fosse compreendida diferente das artes plásticas. Partindo do fato de que a música fala uma língua que todos podem entender imediatamente (DIAS, 2005, p. 21)⁶⁹

Vejamos como isso aparece no texto nietzschiano:

Essa imensa oposição que se abre abissal entre a arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia do simbolismo dos deuses helênicos, reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, por que ela não é, como todas as demais, reflexo [*Abbild*] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, e para todo fenômeno, a coisa em si (NIETZSCHE, 2007, p. 95; GT/NT, KSA I, p. 103-4)⁷⁰

Como se pode notar, é a partir dessa perspectiva que a questão da música nos conduz para primeira e importante referência teórica de nosso filósofo. Motivado pelas ideias metafísicas de Schopenhauer, Nietzsche parece encontrar o suporte filosófico que lhe interessava para manter o liame com aquilo que está no cerne de sua primeira estética: a centralidade do binômio apolíneo-dionisíaco. Não é difícil perceber, como bem lembra novamente Dias (2009) em outro texto, intitulado *Ressonâncias schopenhauerianas na filosofia da arte de Nietzsche em o Nascimento da Tragédia*, que “a distinção do apolíneo e dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, apoia-se certamente na oposição de Schopenhauer entre representação e vontade”, segundo ela:

Apolo, visto como deus do brilho, da aparência, da bela aparência e da ilusão, simboliza o mundo da representação, isto é, da individuação e da razão suficiente; Dioniso, identificado como deus da fúria sexual e do fluxo de vida, como figura que reúne em sua natureza dor e prazer, manifesta o

⁶⁹ A autora toma como referência aqui uma passagem do § 16 do NT em que Nietzsche, remetendo-se a Schopenhauer, considera que a música “difere de todas as outras artes por não ser cópia do fenômeno ou, mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da própria vontade e, portanto, apresenta, para tudo o que é físico no mundo, o correlato metafísico, para todo fenômeno a coisa em si” (DIAS, 2005, p. 21).

⁷⁰ “Dieser ungeheure Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend aufthut, ist einem Einzigem der grossen Denker in dem Maasse offenbar geworden, das er, selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Göttersymbolik, der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Künsten zuerkannte, weil sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle”. Aqui, Nietzsche faz clara referência a um trecho do livro II de o MVR em que Schopenhauer estabelece essa relação imediata entre o conceito de “Vontade” e a música, sendo esta sua forma mais imediata de objetividade (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

Uno Primordial, a vontade mesma para além da representação (DIAS, 2009, p. 19).

Assim, observa-se com isso que as inspirações juvenis de Nietzsche não apenas o inclinaram para o projeto de renovação das artes de seu tempo, tomando como emblema maior o espírito da música, como o alcance dessas relações de “amizades eletivas” o levou também a operar mais um notável deslocamento conceitual no campo estético-filosófico. Dito de outra maneira: é sob a influência da metafísica da música de Schopenhauer⁷¹ que o pensamento de Nietzsche opera mais um ponto de viragem na forma de compreender as artes. Assim, ao dedicar à música toda esta especial atenção, o filósofo segue na contramão da tradição de helenistas germânicos de notória envergadura, como Winckelmann e Lessing, que como é sabido, derivavam a arte a partir de um único princípio, tomando-o como fonte necessária de toda obra de arte (DIAS, 2005, p. 21)⁷². Dias, citando o artigo de Gérard Lebrun, *Quem era Dioniso?*, chama atenção para o fato de que Nietzsche reconhece na filosofia de Schopenhauer uma nova forma de compreender a música: “antes de Schopenhauer, pensava-se que a música nos proporcionasse a mesma espécie de prazer que as belas formas; julgava-se a música conforme a mesma ideia de beleza que se usava para as artes plásticas” (LEBRUN apud DIAS, 2005, p. 22). Segundo este princípio aplicado às artes plásticas, acreditava-se, acrescenta Dias, que “a arte grega e arte em geral fundamentavam-se em serenidade, medida e harmonia”.

Ao contrário, ao eleger a música como sua referência mestra, o filósofo aponta para a estreita ligação desta com a proposta estética cujas bases estão lançadas desde as primeiras linhas do NT.

Mas se, no entanto, é em Schopenhauer que encontra suas fontes metafísicas, para além da admiração pelo artista, é no pensamento de Wagner, contudo, que Nietzsche as encontrará novamente traduzidas.

Em o *nascimento da tragédia*, um dos traços da maestria de Nietzsche está em fazer a passagem da Antiguidade trágica para o drama wagneriano. Sem fazer nenhuma transição, liga os deuses Dioniso e Apolo às figuras de

⁷¹ Tomamos de empréstimo esta expressão do artigo *A metafísica da música de Arthur Schopenhauer* de Henry Burnett (2012, p. 143-162).

⁷² Embora Winckelmann se volte muito mais para as artes plásticas, sobretudo, pintura e escultura, sabe-se que o princípio por ele defendido como origem para arte era o ideal de beleza, em sua interpretação, atribuído aos gregos como expressão de uma “nobre simplicidade e calma grandeza”. Vale ressaltar que é o espírito da música diretamente associado por Nietzsche ao dionisíaco que lhe permitirá redimensionar a noção de serenidade (*Heiterkeit*) grega no NT, comportando aí também o componente oriundo do pessimismo schopenhauriano.

Wagner e Schopenhauer e interpreta-os seguindo alguns princípios da metafísica schopenhaueriana (DIAS, 2009, p. 127)

Não se pode deixar de frisar que é em direta conexão com a forma como Schopenhauer entende a música que se poderá também compreender a importância da estética musical de Wagner, que tanto atraiu Nietzsche para o *Beethoven*, onde ele vislumbra as ideias metafísicas de seu mestre. Imediatamente após a referência ao trecho de o MVR, no § 16 do NT, em que Schopenhauer estabelece aquela relação, tão cara a Nietzsche, entre a vontade e seu reflexo mais imediato, a saber: a música, o filósofo projeta novamente, sob a égide dessas influências, um novo olhar sobre a estética:

Sobre esse reconhecimento, o mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa em um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *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: ainda que uma estética errônea, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras da arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas* (NIETZSCHE, 2007, p. 95; GT/NT, KSA I, p. 104)⁷³.

Esta descoberta é tão vital para interpretação da tragédia de Nietzsche, que ele diz só após ter tomado consciência dessa contraposição é que sentiu necessidade de se acercar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico. Se a música se projeta em Nietzsche como uma poderosa zona artística pela qual ele poderá redimensionar toda a compreensão sobre a arte, é por que ela expressa, portanto, o espírito por excelência do dionisíaco também na modernidade.

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio!

⁷³ “Auf diese wichtigste Erkenntniss aller Aesthetik, mit der, in einem ernstem Sinne genommen, die Aesthetik erst beggint, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seine Stempel gedrückt, wenn er im *Beethoven* feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung *des Gefallens an schönen Formen*”.

Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!
(NIETZSCHE, 2007, p. 120-1; GT/NT, KSA I, 132)⁷⁴

Com esse tom exortativo Nietzsche encerra o § 20 do NT. Com ele, convoca os seus contemporâneos a vislumbrarem o fim de uma era e o renascimento de outra: o fim do homem socrático e o renascimento do homem trágico na modernidade. Se isso coloca o passado grego como o primeiro modelo de uma era trágica, coloca também o presente como possibilidade de renascimento dela. De fato, Nietzsche jamais poderia cogitar um re/nascimento da tragédia caso não contasse com um prévio modelo para isso. Assim, se a tragédia morreu pelo domínio do homem socrático, isto é, pelo domínio do homem do tipo teórico, ela agora poderia enfim retornar a partir exatamente do elemento primordial que houvera sufocado por meio desse mesmo domínio. Contra esse mal, Nietzsche deposita todas as suas esperanças não apenas no Wagner leitor de Schopenhauer, mas também no artista, na música Wagneriana, e o faz de forma decisivamente clara no mesmo parágrafo do NT:

Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé um iminente renascimento da antiguidade grega: pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através fogo mágico da música. Que outra saberíamos nomear que, na desolação e exaustão da cultura atual, pudesse despertar alguma expectativa consoladora para o futuro?
(NIETZSCHE, 2007, p. 120; GT/NT, KSA I, 131)⁷⁵

Sem pretender dar conta de todas as nuances que envolvem a relação de Nietzsche com suas referências basilares, buscamos, de modo bastante sucinto, indicar como elas o ajudam a operar os deslocamentos e inflexões de pensamento na sua primeira estética. Com isso, cremos poder fazer a passagem para segunda parte de nosso trabalho, onde buscaremos indicar o lugar de Eurípedes em conexão com o projeto crítico nietzschiano, portanto, com as breves impressões deste capítulo.

⁷⁴ “Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!”

⁷⁵ “Möge uns Niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Alterthums zu verkümmern suchen; denn ihm finden wir allein unsre Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik. Was wüsstet wir sonst zu nennen, was in der Verödung und Ermattung der jetzigen Cultur irgend welche tröstliche Erwartung für die Zukunft erwecken könnte?”

**SEGUNDA PARTE - O EURÍPIDES DE NIETZSCHE:
INSTINTO *VERSUS* RAZÃO**

CAPÍTULO 2 - O LUGAR DE EURÍPIDES NA ESTÉTICA NIETZSCHIANA

A incondicionada vontade de saber, de verdade e de sabedoria se mostrou para mim em tal mundo da aparência como um crime contra a vontade metafísica fundamental, como antinatureza: e de maneira justa o ápice da sabedoria se volta *contra* os sábios. O elemento antinatural da sabedoria tornou-se manifesto em sua hostilidade à arte: querer conhecer, em que a aparência é justamente redenção – que inversão que instinto de nada! (Nietzsche, fragmento póstumo do outono de 1885 – outono de 1886)⁷⁶

2.1 INTRODUÇÃO: O ANTIPLATONISMO DE NIETZSCHE E A CRÍTICA À METAFÍSICA TRADICIONAL COMO ELOGIO DA APARÊNCIA

Na primeira parte desta dissertação, vimos como Nietzsche opunha à metafísica tradicional a sua “metafísica de artista”, que marca o início ou pelo menos traz os germes de sua filosofia trágica, uma vez que, no NT, núcleo dos escritos de juventude, já se encontram esboçados vários dos temas a serem retomados e ressignificados ao longo da obra⁷⁷. Motivado por tal empreendimento, Nietzsche apresenta várias das proposições distintivas daquele momento, entre as quais se destaca a formulação do par apolíneo-dionisíaco como base da metafísica de artista, com a qual o filósofo pretende contrapor o primado da razão conceitual por meio da intuição artística ou do instinto artístico, como quer sugerir o título desta segunda parte de nossa dissertação⁷⁸.

Malgrado as constantes mudanças de perspectiva ao longo da obra, acha-se profundamente imbricado no horizonte da nascente filosofia de Nietzsche uma proposta

⁷⁶ Nietzsche (2013, p. 99-100; Nachlass/FP 2 [219], KSA XII, p. 121)

⁷⁷ A respeito do NT, Curt Paul Janz, um dos principais biógrafos de Nietzsche, defende que “esta grandiosa exposição esboça quase a totalidade dos temas da obra futura” (JANZ, 1984, p. 399, tradução nossa).

⁷⁸ Segundo o *Dicionário Nietzsche* (2016, p. 271-2), o termo instinto torna-se mais frequente nos textos nietzschianos a partir de BM, “mas ele sempre assumiu o papel de antagonista em relação à razão ou à racionalidade, e por vezes, representou o inconsciente em oposição à consciência ou ainda o corpo em relação à alma”. Note-se, contudo, que, no parágrafo de abertura do NT, Nietzsche usa o termo *Trieb* para se referir ao apolíneo e ao dionisíaco (KSA I, p. 25), o qual o tradutor brasileiro preferiu verter por “impulso” para evitar a carga biologizante que instinto encerraria, embora reconheça que “o limite conceitual entre ambos nem sempre seja muito nítido em Nietzsche” (2007, p. 144, nota 16); na edição italiana (2009, p. 24), optou-se por instinto, assim como na espanhola, sendo que o tradutor desta última justifica sua opção dizendo que “Nietzsche empresta este termo, assim como *Kunsttrieb* (instinto artístico), do vocabulário de Schopenhauer” e acrescenta: “sem dúvida há que se entender ‘instinto’ em um sentido mais amplo, como ‘tendência para’” (2007, p. 276, nota 19, tradução nossa); já na edição francesa (1977, p. 41), aparece “impulsão” (*impulsion*). É para fazer referência àquele sentido mais geral que empregamos o termo aqui, pois, no contexto do NT, instinto parece conferir um carácter vital à arte, em posição à razão que a corrói.

igualmente cara e fundamental, que atravessa seu pensamento e com a qual ele projeta as bases críticas e reformuladoras que tanto o caracterizaram como um crítico da cultura: trata-se da tão propalada e ao mesmo tempo controversa⁷⁹ inversão da metafísica socrático-platônica; tema de grande relevância – que parece assumir o *status* de um projeto filosófico, iniciando-se em torno do NT e chegando até à fase madura –, na esteira do qual acreditamos poder melhor situar e compreender o lugar de Eurípides no interior da primeira estética nietzschiana, momento em que o poeta se assoma às figuras de Sócrates e Platão como tipos decadentes⁸⁰, isto é, como dissolutores da tragédia.

Desse modo, introduziremos brevemente este traço do antiplatonismo de Nietzsche, à luz do qual possamos, em seguida, analisar a posição crítica e as ambivalências que envolvem a obra e a figura do poeta, e, assim, por fim, tentarmos tensionar este diagnóstico confrontando-o com a recepção crítica, posterior a Nietzsche, do legado euripídiano, que, para o bem ou para mal, parece encontrar em nosso filósofo uma referência incontornável.

Portanto, iniciaremos remetendo ao tom assumido por Nietzsche num fragmento póstumo situado entre o final de 1870 e de abril de 1871 e que traduz de maneira inequívoca

⁷⁹ Sobre o caráter controverso desta questão, vele ressaltar a interpretação crítica de Osvaldo Giacóia Jr. Em seu sugestivo artigo *O Platão de Nietzsche e o Nietzsche de Platão*, o comentador propõe explicitar aspectos essenciais do projeto nietzschiano de inversão ou reversão do platonismo, recorrendo a uma passagem do *Prólogo de Além do bem e do mal*, onde Nietzsche diz: “o pior, mais persistente e perigoso dos erros até hoje foi um erro de dogmático: a invenção platônica do puro espírito do bem em si” (GIACÓIA JR apud NIETZSCHE, 1997 p. 24). O comentador pretende sugerir que exatamente essa dupla vertente do erro dogmático atribuído a Platão serve também como princípio de organização do livro acima citado, obra em que “Nietzsche procura desconstruir (...) o erro platônico do puro espírito, da razão pura” (GIACÓIA JR, 1997, p. 24). Daí o porquê o título do artigo, no qual o autor expõe seu objetivo: “Meu propósito [...] é menos examinar aquilo que se encontra explícito nessa obstinada oposição de Nietzsche a Platão do que examinar suas sinuosidades e ambiguidades, seus meandros e bastidores; interessa-me menos o Platão de Nietzsche do que, provocativamente formulado, o Nietzsche de Platão, ou seja, gostaria de examinar o como e o quanto Nietzsche se esforça por assumir as intenções de Platão no seu próprio terreno, como e quanto certas figuras do pensamento presentes em Nietzsche correspondem, de modo surpreendente, a outras tantas figuras do pensamento de Platão, a ponto de se poder suspeitar de que a tão propalada superação do platonismo é muito menos manifesta do que podem sugerir as fachadas retóricas da filosofia nietzschiana” (GIACÓIA JR, 1977, p. 24). Na mesma linha de interpretação crítica, destacamos ainda o artigo de Enrico Müller, *Entre Logos e Pathos: o antiplatonismo platônico de Nietzsche*, tradução: Rogério Lopes. *Artefilosofia*, n.13, p.41-56, dezembro 2012, p. 41-56 e também o de Rogério Lopes, Nietzsche e a interpretação cética de Platão, *Artefilosofia*, n. 13, 2012, p. 18-40.

⁸⁰ Num trecho do CI, em que Nietzsche remete ao NT, pode-se ler: “esse pensamento [...], de que os grandes sábios são *tipos da decadência*, ocorreu-me primeiramente num caso em que o preconceito dos doutos e indoutos se opõe a ele do modo mais intenso: eu percebi Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega, como pseudogregos, antigregos” (NIETZSCHE, 2006, p. 17-18; GD/CI, KSA. VI, p. 68). O tema da decadência torna-se mais usual e fecundo na fase madura, onde Nietzsche com frequência o grafia em francês: *décadence*. É que, neste momento da obra, trata-se de uma formulação conceitual feita a partir da leitura dos ensaios literários de Paul Bourget, que numa pequena seção intitulada *teoria da decadência*, faz a seguinte definição: “um estilo de decadência é aquele onde a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, onde a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra” (BOURGET, 1993, p.14, tradução nossa). A esse respeito, ver o verbete “*décadence*” no *Dicionário Nietzsche*, p. 179-180.

uma meta a perseguir. Diz ele: “Minha filosofia [é] platonismo às avessas [umgedrehter Platonismus]: quanto mais distante do verdadeiramente existente, tanto mais pura, bela e boa é ela...” (NIETZSCHE, 1977, p. 308 (ed. fr.); Nachlass/FP 7 [156], KSA 7, p. 199)⁸¹.

Encerra-se aí, de acordo com Márcio Benchimol, uma “conhecida expressão programática” (BENCHIMOL, 2002, p. 29). Ainda que controversa para a interpretação de conjunto, como salientamos acima, tal expressão programática possui, todavia, um sentido quando circunscrita aos limites do período correspondente ao jovem Nietzsche, onde, segundo Benchimol, ela está associada ao fato de que o filósofo reconheceu e definiu sua filosofia como “um projeto de impugnação e supressão dos pressupostos que haviam determinado durante milênios o curso da tradição filosófica ocidental”. Para o comentador, a rejeição do “verdadeiramente existente” tem como significado a superação de um antigo preconceito dos filósofos: aquele referente à “bipartição metafísica do mundo em mundo real e mundo aparente”. Ocorre, entretanto, que essa superação somente poderia ser levada a cabo partindo-se antes da supressão de outro preconceito ainda mais fundamental, a saber, o de considerar a razão como o único princípio constitutivo do Ser, e, por conseguinte, como a instância mais elevada de avaliação da existência. “Por esse motivo a filosofia de Nietzsche se caracterizou desde seu início pela tentativa de destituir a razão de seu privilégio tradicional e compreendê-la como órgão e instrumento subordinado a uma instância anterior e hierarquicamente superior” (BENCHIMOL, 2002, p. 29).

A instância superior à razão, e a qual esta deveria subordinar-se é a vida⁸², no sentido trágico e seminal que essa noção assume desde muito cedo em Nietzsche. Para dar lastro a essa ideia, Benchimol faz a seguinte citação:

“Nietzsche considera como o erro fundamental da tradição a ideia de que a realidade [*Wirklichkeit*] seja, em si mesma, determinada pela razão [*Vernunft*], e de que esta racionalidade se deixe penetrar de forma inequívoca. Em virtude disto, ele suprime os conceitos fundamentais condutores da tradição e os substitui por determinações opostas. A marca essencial da realidade é, não a razão e o espírito [*Vernunft und Geist*], mas

⁸¹ “Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es”. A tradução deste fragmento de juventude, que ora fazemos uso, é de Márcio Benchimol (2002, p. 29); Henry Burnett (2012) também propõe uma tradução bastante semelhante a esta em *Para ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. Vale ressaltar que a tradução da edição francesa para o mesmo fragmento verte a expressão *umgedrehter Platonismus* por “platonismo ao inverso” ou “platonismo invertido” (*platonisme inversé*) e *wahrhaft Seienden* por “ser verdadeiro” (*l'étant véritable*).

⁸² O *Dicionário Nietzsche* (2016, p 411-2) destaca que “Nietzsche encara a noção de vida a partir de diferentes perspectivas”, mas que “seus primeiros escritos assinalam a existência de um conflito entre vida e conhecimento”.

sim a vida, como Vontade obscura porém poderosamente atuante” (BENCHIMOL apud SCHULZ, 2002, p. 30).

Em uma perspectiva mais crítica e de conjunto, Michel Haar que inicia seu ensaio *Le Renversement du Platonisme et la Nouvelle Signification de l'Apparence* partindo daquele referido fragmento, parece jogar propositalmente com a plasticidade semântica da língua francesa ao propor uma versão ambígua e ligeiramente diferente da que aparece traduzida na edição Gallimard para os póstumos do período em torno do NT. É que, neste caso, o comentador está interessado em problematizar a questão da metafísica em Nietzsche seguindo, inicialmente, a senda aberta pela interpretação heideggeriana, para a qual Nietzsche figuraria como o último grande metafísico⁸³. Assim, traduz *umgedrehter platonismus* de maneira no mínimo provocativa se comparada a da já mencionada edição francesa. Enquanto nesta última encontramos “platonismo invertido” ou “ao inverso” (*platonisme inversé*), Haar, por sua vez, usa o termo *retourné*, cuja variação semântica admite uma dupla acepção: tanto de “inversão” quanto de “retorno” (*platonisme retourné*).

Ademais, ao traduzir o fragmento na íntegra, o comentador dá ênfase à intenção expressa por Nietzsche no complemento final, onde se lê: “a vida na aparência como meta” (HAAR, 1993. p. 79)⁸⁴. Com isso, Haar parece querer chamar atenção exatamente para um traço crítico já apontado por Heidegger: embora reconheça que o “célebre fragmento de juventude é o ato de nascimento da filosofia de Nietzsche”, ao mesmo tempo levanta a questão de saber se ela não estaria, aí, presa em seu próprio círculo (IDEM, p.80), sugerindo, assim, a ambiguidade em torno de uma inversão que, no fundo, converter-se-ia numa espécie de problema ou contradição lógica no interior da filosofia nietzschiana, pois que nela o elogio da aparência, como o polo de oposição ao verdadeiro existente da metafísica tradicional, parece revestir-se do mesmo estatuto de que gozava este último, daí a ideia de inversão poder dar margem também à ideia de retorno, o retorno de um mesmo modelo metafísico onde a aparência assumiria em grau de importância o lugar da essência, como, se no fundo, Nietzsche mantivesse a velha lógica da bipartição dicotômica do mundo. A fim de dar conta deste problema no conjunto da obra, o comentador criva de questionamentos esse traço característico do antiplatonismo nietzschiano de juventude, com a intenção de apontar as

83 A esse respeito, ver Nunes (2000).

84 Tradução nossa a partir do francês.

possíveis contradições internas que a questão pode suscitar para interpretação⁸⁵. Uma prova disso é que o filósofo ainda haveria de lidar com esse impasse em diferentes momentos de sua produção, buscando dar uma solução para questão ou até mesmo quisesse evadi-la de algum modo, como em um trecho de o CI, onde declara: “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente*” (NIETZSCHE, 2006, p. 32; GD/CI, KSA VI, 81)⁸⁶.

Portanto, se na fase madura, por um lado, Nietzsche ainda se vê diante do problema de repensar a questão da aparência, por outro, ele frequentemente reitera seu sentido originário no contexto do NT. Num póstumo do começo de 1888, escreve: “a vontade de aparência, de ilusão, de engano, de devir e de mudança é considerada, aqui, como mais profunda e originária, como ‘mais metafísica’ do que a vontade de verdade, de realidade efetiva, de ser” (NIETZSCHE, 2012, p. 207; KSA XIII, p. 229). Nota-se aí claramente a insistência no papel da ilusão, que pressupõe, como veremos, o jogo com o que Nietzsche considera também uma verdade, uma essência eterna do mundo, que se transfigura na necessária beleza aparente da arte trágica. Resta-nos então insistir um pouco mais no significado desse mais profundo e originário da vontade de aparência, ou do “mais metafísico” em torno do elogio desta, quer dizer, no sentido propriamente metafísico desse elogio, ou ainda, em que medida a metafísica de artista se equipararia ou não aos moldes da metafísica tradicional a que Nietzsche tanto pretendia combater.

⁸⁵ “A aparência, isto é, a beleza, o corpo, o sensível, as belas formas sem ‘conteúdo’, a ilusão são exaltados, absolutizados e mesmo divinizados; eles tomam o lugar do ‘ser verdadeiro’, da ‘verdade’ concebida como pura identidade de si, como o ‘ser’ puramente lógico, o A = A preso ao devir e à história. Eles não se tornariam assim uma nova totalidade, um novo absoluto, um absoluto estético a se alimentar do rebaixamento do antigo absoluto, aquele do saber? À prova a palavra de ordem, a arte contra a ciência: ‘nós temos arte para não morrer da verdade’. A ciência é tratada desde o início como uma forma de ilusão subordinada, inferior, perigosa, pois se ignora como ilusão. A conclusão tirada da ‘metafísica de artista’ que encerra o fragmento: ‘a aparência como meta’, exige como consequência uma lúcida adesão à ilusão, uma confiança na aparência benfazeja. No entanto, esta ideia de *meta* não se tornaria obscura, talvez obsoleta? Sem dúvida a lógica da inversão implica na idealização da aparência, sobretudo como transfiguração artística, mas como colocar como ideal, como meta aquilo que constitui, como Nietzsche dirá mais tarde, ‘a verdadeira e única realidade das coisas’? Não seria colocar de forma circular e mesmo especulativamente (sem se aperceber) o real como ideal e ideal como real? E enfim porque manter esta diferença? Se não há outra ‘realidade’ senão a aparência [...], e porque reintroduzir a ideia de fim que implica uma separação, uma distância a superar, um ideal a realizar? Não seria preciso então se desfazer da palavra “aparência que remete sub-repticiamente não apenas à oposição platônica entre verdade e ilusão, entre o mesmo e o outro, mas à oposição kantiana e schopenhaueriana entre coisa em si e fenômeno?” (HAAR, 1993, p. 80, tradução nossa).

⁸⁶ Não seguiremos Haar nesta investigação. O mencionamos aqui, a título de ilustração, com a intenção de assinalar as dimensões e possíveis desdobramentos da questão para, por fim, reconduzi-la para os limites da fase de juventude, onde ela parece encerrar um sentido mais preciso e em coerência com a crítica da metafísica tradicional.

Em seu livro *Nietzsche e a verdade*, Roberto Machado nos indica alguns aspectos bastante elucidativos da questão. Tais aspectos nos colocam novamente diante do momento de preparação para a construção do cerne da metafísica de artista, a aliança entre o apolíneo de dionisíaco, portanto, diante da justa compreensão desta aliança não como uma espécie de bipartição do mundo transposta metafisicamente para o universo da arte, proporcionando, com isso, um correto entendimento do sentido primeiro da noção de aparência no contexto em que nosso objeto de estudo se situa na obra de Nietzsche, momento em que esta noção aparece inicialmente associada ao que Nietzsche denomina “bela aparência”, quer dizer, à beleza, ou ao embelezamento do mundo. Por esse motivo, ele começa a construir sua interpretação alegórica da Grécia fazendo alusão à visão de mundo que os gregos constroem para fugir do pessimismo da existência consubstanciado na sabedoria de Sileno⁸⁷. Nesta interpretação, arte e religião aparecem como que correlatas de um mesmo impulso:

⁸⁷ Sileno, companheiro de Dionísio, teria sido confrontado pelo rei Midas, de acordo com uma antiga lenda, a pronunciar-se a propósito da questão sobre “qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem”, o semideus teria respondido: “por que me obrigas a dizer-te o que para ti seria 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, 2007, p. 33; GT/NT, 3, KSA I, p. 35). O tema do pessimismo, já antes tratado por Schopenhauer, quando associado à tragédia recebe em Nietzsche, diferente do autor de *O Mundo como vontade e representação* cuja postura é em geral considerada mais resignada, um tratamento que se encaminha para uma apreciação mais afirmativa da vida, quando Nietzsche toma como referência os gregos. É por isso que o filósofo irá redefinir a noção de “serenidade” [Heiterkeit] grega fazendo-a significar uma consideração da existência em sua mais plena complexidade. A chave Nietzscheana para essa questão encontra-se na relação do homem grego com suas divindades, pois este “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 resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos [...]. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?” (NIETZSCHE, 2007, p. 33-4; GT/NT, 3, KSA I, p. 35-6). Sem negar a dimensão de sofrimento e de dor inerentes à vida, mas que não obstante a tornam sempre digna de ser vivida, pois que nisto também consiste a sua beleza, a visada de Nietzsche sobre os gregos também se faz notar no papel fundamental que o filósofo atribui ao coro em sua fase primitiva de “prototragédia” [Urtragödie], através dele Nietzsche vislumbra um “consolo metafísico” como resposta ao pessimismo: “O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indiscutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança e de vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos” (NIETZSCHE, 2007, p. 52; GT/NT, 7, KSA I, p. 56). Nesses dois momentos da apreciação nietzscheana, que destacamos acima, encontramos primeiramente Apolo como emblema do universo onírico dos deuses olímpicos, e, logo em seguida, Dionísio, representado pela figura do sátiro em comunhão extática com a natureza. É de acordo com essa dupla perspectiva, a nosso ver, que o apolíneo e o dionisíaco precisam fundir-se na obra de arte, por que só assim a tragédia poderia expressar as duas dimensões opostas do existir: a beleza e o sofrimento. Nesse sentido, Nietzsche contraria todas as visões unilaterais acerca do pessimismo grego, tanto a de Schopenhauer, quanto as dos primeiros teóricos do Romantismo alemão, a exemplo de Winckelmann, para quem a “serenidade” grega era essencialmente apolínea. Veja-se, por exemplo, a interpretação que este autor, que, diferentemente de Nietzsche, se interessou mais pelas artes plásticas (pintura e escultura, sobretudo) fez do Laocoonte, célebre conjunto de estátuas em mármore em que o troiano sacerdote de Apolo, é asfixiado, com seus filhos, por duas serpentes. (MACHADO, 2006, p. 11-12).

Arte e religião estão, para os gregos, intimamente ligadas, ou melhor, são idênticas: o mesmo instinto que produz a arte produz a religião. Por que os gregos criaram os deuses olímpicos ou a arte apolínea? Para tornar a vida possível ou desejável, dando ao mundo uma superabundância de vida. A criação da arte apolínea, que tem na epopeia homérica sua mais importante realização, é a expressão de uma necessidade. “A vida só é possível pelas miragens artísticas”⁸⁸, esta ideia acompanha Nietzsche em toda a sua reflexão. Mas neste momento ela possui um sentido preciso: para que o grego, povo mais do que qualquer outro exposto ao sofrimento, pudesse viver foi necessário mascarar os terrores e atrocidades da existência com os deuses olímpicos, deuses da alegria e da beleza (MACHADO, 2002, p. 18).

Com base nessa origem religiosa, cujo produto, por excelência, seria a epopeia homérica, é que Nietzsche aponta o primeiro testemunho do impulso criativo e afirmativo com o qual os gregos transfiguraram sua visão de mundo por meio da criação dos deuses ou da arte apolínea. É assim que esta arte torna-se a arte da aparência, isto é do embelezamento. “Contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza [...]. O mundo da beleza é o mundo da ‘bela aparência’: a beleza é uma aparência” (MACHADO, 2002, p. 18-9).

Para Roberto Machado, “a questão da aparência é central em toda a filosofia de Nietzsche”. Segundo ele, tanto no NT quanto nos fragmentos póstumos deste período o pensamento nietzschiano se organiza, sob a inspiração de Kant e Schopenhauer, jogando com as dicotomias essência e aparência, coisa-em-si e fenômeno, vontade e representação⁸⁹. “Se a beleza é uma aparência é porque há uma verdade que é a essência” (MACHADO, 2002, p. 19). Dito de outra forma, a beleza, enquanto aparência, é um fenômeno, uma representação. Seu objetivo é “mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo”. É por isso que, para escapar do pessimismo, o grego cria um mundo de beleza, não para expressar a verdade do mundo, mas como estratégia para que essa verdade visceral não ecloda. Nesse sentido, a beleza é uma ilusão, um engano na aparência, que oculta a verdadeira realidade. Trata-se,

⁸⁸ Referência a um póstumo de juventude onde se lê:

Como nasce a arte? Como remédio ao conhecimento.

A vida não é possível senão pelas miragens artísticas.

A existência empírica condicionada pela representação.

Por que esta representação artística é necessária?

Se o uno primordial tem necessidade de aparência, então seu ser é a contradição.

A aparência, o devir, o prazer.

(NIETZSCHE, 1977, p. 308 (ed. fr.); Nachlass/FP 7[152], KSA VII, p 198. Tradução nossa a partir da ed. francesa).

⁸⁹ “O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas” (NIETZSCHE, 2007, p. 25; GT/NT, KSA I, p. 26-7).

porém, de uma aparência necessária. Ainda de acordo com Roberto Machado, uma das teses principais do NT gira em torno da “hipótese metafísica”, segundo a qual o ser verdadeiro, o Uno-primordial necessita da bela aparência para liberta-se – para sua libertação da dor pela aparência.

Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria de Sileno, e percebemos, pela intuição [Intuition], sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 37; GT/NT, KSA I, p. 39)⁹⁰.

A Vontade, que é a forma schopenhaueriana de Nietzsche também se referir à essência das coisas, teria necessidade do apolíneo como consciência de si⁹¹. Assim, o mundo apolíneo da beleza é também o mundo da consciência, da individuação. “A individualidade, a consciência, é uma aparência, uma representação do Uno originário, através do *principium individuationis* se produz a transfiguração⁹² da realidade que caracteriza a arte: é isso que constitui o processo artístico originário” (MACHADO, 2002, p. 20). Machado ressalta que o primeiro importante resultado da análise de Nietzsche é a apologia da aparência, ao mostrar como os gregos superaram a ameaça do pessimismo, graças a uma concepção apolínea do mundo, como necessária à manutenção e intensificação da vida. Mas isso não é tudo, nem mesmo o mais fundamental, pois a aparência só adquire sua verdadeira relevância quando compreendida para além dos limites da arte apolínea, pois que esta última, tomada isoladamente, é um velamento que pretende substituir a verdade do mundo pelas belas formas, desconsiderando assim um outro importante e igualmente perigoso instinto da natureza: o dionisíaco (MACHADO, 2002, p. 20-1).

Se o pessimismo não era a única ameaça a que estava sujeito o homem grego. Se a dimensão apolínea da arte utilizava-se da bela aparência para aplacar e perigo, como lidar com uma outra forma de perigo também experienciada pelos helenos: a do dionisíaco

⁹⁰ “Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit. Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein”.

⁹¹ “Conhece-te a ti mesmo”, eis o lema apolíneo.

⁹² “Com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato do artístico, em prol do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo”. (NIETZSCHE, 2007, p. 35; KSA I, p. 38).

bárbaro, estrangeiro, não grego? E, aqui, a fonte mais prestigiada por Nietzsche é a tragédia *As Bacantes* de Eurípides, onde o poeta descreve, de forma vívida, a maneira como a potência cega do dionisíaco irrompe em estado bruto sobre a civilização grega, fornecendo ao filósofo um belo testemunho da experiência grega do dionisismo. Novamente, o grego necessitaria de aparência, de beleza, para se proteger, velando e escondendo essa ameaça aniquiladora do deus titânico dos cultos báquicos, que aos poucos vence a resistência apolínea e penetra na Grécia ou seria necessária agora uma nova estratégia? Exponhamos antes o contexto.

Trata-se ainda do momento de extremo perigo em que a oposição entre essas duas potências ou impulsos artísticos da natureza é total⁹³.

“O novo culto da religião dionisíaca punha em questão os valores mais fundamentais da Grécia [...]. A experiência dionisíaca, em vez de individuação, assinala justamente uma ruptura com o principium individuationis e uma total reconciliação do homem com a natureza e os outros homens, uma harmonia universal em um sentimento místico de unidade; em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si; em vez de medida é a eclosão da *hybris*” (MACHADO, 2002, p.21)

Deve-se ficar claro, aqui, que não é esse o elemento dionisíaco, que como importante componente da arte trágica, Nietzsche fará o elogio. Ressalta-se, contudo, os seus perigos, o acesso à verdade da natureza que ele traz à tona, de que tudo nela é desmesura e de que esta constatação levaria o homem a compreender a arte da beleza como um mero véu que mascara a verdade eterna do mundo, é exatamente para mostrar que essa verdade põe novamente o homem diante da sabedoria de Sileno: de que frente à verdade da natureza a civilização não passaria de fenômeno aparente, ilusão, impostura, provocando o desgosto do pessimismo (NIETZSCHE, 2007, p. 53; G⁹⁴T/NT, KSA I p. 57). Sendo assim, a experiência do dionisíaco é uma experiência da embriaguez destrutiva da bela aparência veladora da verdade. Eis então um segundo perigo contra a qual é preciso encontrar um antídoto:

[...] 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 enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver⁹⁵ (IDEM).

⁹³ Cfe. § 1 e 2 do NT.

⁹⁴ O véu de Maia a que se refere Nietzsche em o NT.

⁹⁵ “Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt”.

Pela segunda vez é a vida que salva o homem por meio da arte: “ele é salvo pela arte e através da arte, salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 52; GT/NT, KSA I, p. 56). De acordo com a interpretação de Machado, a nova estratégia da arte não seria mais reprimir o elemento dionisíaco, como na arte apolínea tomada isoladamente. Mas novamente está em jogo a arte apolínea que desta feita, no entanto, “salva o mundo helênico atraindo a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência”, quer dizer, “transforma um fenômeno natural em fenômeno estético” (MACHADO, 2002, p. 23). Trata-se do descarrego da emoção dionisíaca em um domínio apolíneo. Esta arte apolíneo-dionisíaca constitui, para Nietzsche, o mais importante momento da arte grega: o profundo sentido da reconciliação entre Apolo e Dionísio na metafísica de artista:

“Não é na alternância entre lucidez e embriaguez, mas em sua simultaneidade, que se encontra o estado estético dionisíaco. Essa noção de jogo é fundamental para compreender a diferença entre o dionisíaco orgiástico e dionisíaco artístico e como o grego, através da beleza, reprimiu no dionisíaco bárbaro seus elementos destruidores, ensinando-o a medida e transformando-o em arte” (MACHADO, 2002, p. 24).

Esse é o fundamento da arte trágica: ela controla o que há de desmesurado no instinto dionisíaco como se Apolo ensinasse a medida a Dionísio. Segundo Nietzsche, a tragédia é bela na medida em que o movimento instintivo que na vida cria o horrível se manifesta nela como instinto artístico (NIETZSCHE, 1977, p. 267 (ed. fr.); Nachlass/FP 7[29], KSA VII). Logo, a noção nietzschiana de aparência, ou bela aparência, como resultante da arte apolínea, não está para a verdade dionisíaca como que seu absoluto contrário, como no caso dos impulsos tomados em estado natural. Embora tenham uma origem como impulsos da natureza em permanente conflito, na arte trágica, isto é, estetizados, eles se fundem, eliminando a antítese, formando, ao contrário, uma espécie de síntese sem que, no entanto, um implique na negação do outro. Neste sentido, a relação entre essência e aparência que se encontra como pano de fundo da metafísica de artista, escapa à fórmula dualista e dicotômica que a mesma relação apresenta na metafísica tradicional. “Está claro [...] que o dionisíaco artístico não se opõe ao apolíneo, mas supera esta oposição justamente por ser artístico e implicar necessariamente aparência” (MACHADO, 2002, p. 24). Portanto, seguindo as pegadas de Roberto Machado, seria um equívoco considerar a metafísica de artista de Nietzsche como a negação da aparência em nome da essência. Ao contrário, “a visão trágica do mundo tal como Nietzsche a interpreta neste momento, é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e essência: o único modo de superar a radical oposição metafísica dos valores” (MACHADO, 2002, p. 26).

A compreensão dessa problemática nos pareceu necessária justamente porque auxilia a pensar a razão de, segundo o diagnóstico nietzschiano, não haver lugar para a aliança entre aqueles dois impulsos estéticos na arte euripidiana; o porquê de a reviravolta provocada por suas inovações estilísticas expressarem muito mais que alterações no aspecto formal da tragédia, mas, além disso, expressarem uma tendência estética que mudou irremediavelmente o curso natural da arte trágica. Talvez seja esse o traço que mais singulariza o Eurípides de Nietzsche. E a causa está, em última análise, no fato de ele apresentar-se em íntima conexão com as figuras de Sócrates e Platão ou pelo menos em conexão com as facetas destes que Nietzsche insiste em acentuar. Nesse sentido, o diagnóstico de Eurípides decorre em larga medida da apreciação crítica desses dois pilares da filosofia grega. Cabe-nos então evidenciar o Eurípides como máscara do Sócrates Platônico, tanto quanto o do anedotário e das comédias aristofanescas. Pois não seria sua tragédia a expressão do que Nietzsche chama socratismo estético em cujas máximas revela-se a filosofia do discípulo de Sócrates? Vejamos, portanto, em que consistem essas questões e em medida elas de fato atrelam irremediavelmente o nome de Eurípides à forte crítica da filosofia socrático-platônica e ainda em que medida Eurípides poderia desprender-se delas. Dito de outro modo: trata-se de saber se a Eurípides cabe unicamente a pecha de assassino da tragédia, de máscara do socratismo ou se lhe caberia ainda uma faceta dionisíaca e em que consistiria uma tal possibilidade dentro da apreciação nietzschiana do poeta.

2.2 EURÍPIDES E A MORTE DA TRAGÉDIA: ESBOÇO INICIAL

Para se ter uma ideia do lugar atribuído a Eurípides nos estudos nietzschianos da tragédia, podemos considerar, seguindo a divisão proposta por Roberto Machado, que o NT “apresenta três ideias principais, às quais todas as outras estão subordinadas” (MACHADO, 2005, p. 7). Dentre elas, a que gira em torno do nome de Eurípides ocupa uma posição intermediária em grau de importância. Ela localiza-se entre a primeira – que é a “explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica”, cuja base seria uma teoria da tragédia centrada nos conceitos de apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência, ou na dualidade schopenhaueriana de vontade e representação –, e a terceira, que, por sua vez, diz respeito à “tentativa de encontrar o renascimento da tragédia, ou da concepção trágica do mundo, em algumas manifestações culturais da modernidade”

(MACHADO, 2005, p. 11)⁹⁶. Com base nesta divisão, acreditamos que Eurípides aparece em uma posição estratégica para a construção do projeto crítico nietzschiano esboçado no NT: ele encontra-se a meio caminho entre a proposição propriamente estética de Nietzsche em torno do apolíneo e do dionisíaco como os componentes sobre os quais se funda a tragédia, e as aspirações juvenis do renascimento do espírito trágico da modernidade. Portanto, no NT, Eurípides passa a figurar definitivamente não mais apenas como o alvo das primeiras impressões de um professor de filologia a procura de um método próprio de abordagem da antiguidade, mas como um momento incontornável e necessário de um projeto estético-filosófico. Ele agora será definitivamente incorporado às teses do NT, como pertencente à gênese daquilo que Nietzsche empreenhará todos os seus esforços em combater no domínio da arte. No plano em que se divide o primeiro livro de Nietzsche, especialmente dos parágrafos em que o filósofo irá se deter sobre Eurípides, encontramos o nome do poeta já associado a dois momentos distintos, mas complementares:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, e sua mais vestuta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu e Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras (NIETZSCHE, 2007, p. 66; GT/NT, KSA I, p 71)⁹⁷.

Com estas palavras Nietzsche inicia o § 10, momento a partir do qual começa a concentrar sua atenção mais detidamente sobre a figura de Eurípides, que já aí é anunciado como um ponto de inflexão no curso do desenvolvimento da tragédia, entendida por

⁹⁶ A esse respeito escreve o comentador: “Por um lado, a música de Wagner, grande compositor e inspirador de suas análises, a quem o livro é dedicado, e em que Nietzsche vê a volta da arte da Antiguidade, ou, mais precisamente, o retorno do sentimento trágico do mundo; por outro lado, a filosofia de Schopenhauer, que teria brotado da mesma fonte dionisíaca que a música e aniquilado o otimismo socrático”. Machado acrescenta ainda que o NT “dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller de pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega”, mas com uma diferença significativa: enquanto esses primeiros expoentes da política alemã de valorização da arte grega como modelo para arte moderna pensaram os gregos como essencialmente apolíneos, ideia expressa na célebre máxima de Winckelmann sobre a “nobre simplicidade e calma grandeza”, Nietzsche pensará o apolíneo associado a um novo elemento: o dionisíaco.

⁹⁷ “Es ist eine unanfechtbare Ueberlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind. Dass hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische “Idealität” jener berühmten Figuren”.

Nietzsche como expressão do dionisíaco. Recorrendo a sua teoria das máscaras, o filósofo defende que é sempre Dionísio a figurar como herói trágico por trás dos personagens títulos das tragédias, é assim, portanto, que até Eurípides, todos os heróis teriam sido tão somente máscaras do deus sofredor. Nesta seção, Nietzsche não se furta a declarar explicitamente sua preferência pelos outros poetas, que de modo algum se dá de forma aleatória, ao contrário, ela serve como contraponto ao modelo euripidiano de teatro. Na verdade, o filósofo apenas reforça o que já expusera anteriormente quando declarara sua preferência pelo “Édipo” de Sófocles e pelo “Prometeu” de Ésquilo, modelos por excelência da tragédia grega, exatamente por se haverem em íntima conexão com a tese nietzschiana em torno da união fraterna entre Apolo e Dionísio, à medida que nelas encontramos como pano de fundo o sofrimento de Dionísio, isto é, a representação da dor e do sofrimento primordiais⁹⁸ que ao véu da bela aparência, fruto do trabalho apolíneo, cumpre de embelezar no drama: “o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oníromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através aquela aparência similiforme” (NIETZSCHE, 2007, p. 67; GT/NT, KSA I, p. 72)

Mas, numa direção contrária, Nietzsche havia pressentido também o que considera o declínio da tragédia:

A tragédia grega 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 expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte. [...]. Com a tragédia grega, ao contrário, surgiu um enorme vazio por toda parte profundamente sentido. [...]. Com ela perdeu-se a própria poesia” (NIETZSCHE, 2007, p. 69-70; GT/NT, KSA I, 75)⁹⁹

⁹⁸ Aqui, Nietzsche recorre ao mito de Dionísio Zagreus: “Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus”.

⁹⁹ “Die griechischen Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblieben sind. Wenn es nämlich einem glücklichen Naturzustande gemäss ist, mit schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen einen solchen glücklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden Blicken steht schon ihr schönerer Nachwuchs und reckt mit muthiger Gebärde ungeduldig das Haupt. Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten “der grosse Pan ist todt”: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: “die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epgonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!”

Temos, portanto, dois extremos de uma mesma história: o apogeu e a decadência. Se Nietzsche descreve a fase do mais belo florescimento da tragédia é porque tem em mente também o seu ocaso; é para lhe fazer o contraponto e com isso justificar sua esperança de um renascimento do trágico na arte alemã¹⁰⁰. É por esse contraste que ele vai aos poucos expondo sua maneira particular de compreender dois momentos tão díspares do desenvolvimento da tragédia: suas origens e a causa do seu desaparecimento. O que lhe dá o ensejo de conectá-los, como veremos, diretamente com a sua interpretação própria da arte grega, isto é, a partir dos fundamentos de sua metafísica de artista, que ele trata de dar conta logo nos primeiros parágrafos do NT¹⁰¹. Assim, se naquele primeiro trecho temos a indicação do espírito que animava a tragédia, a máscara sob a qual ela se erguia; no segundo, contrariamente, temos a degenerescência da tragédia pela anulação dessa máscara. As duas passagens acima mencionadas abrem respectivamente os parágrafos 10 e 11 do NT. Em ambos os momentos, porém, encontramos um dado comum: vemos emergir a figura desagregadora de Eurípides.

No primeiro momento, ele é apontado como uma espécie de zona limítrofe no curso da tragédia, pensada enquanto máscara dionisíaca; como o “sacrílego” de Dionísio, em cujo teatro este último não teria mais lugar, motivo pelo qual a sua obra torna-se também uma espécie de arremedo de tragédia: “ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado” (NIETZSCHE, 2007, p. 69; KSA I, p. 74-75). E aqui Nietzsche relaciona Eurípides a sua teoria da desagregação dos elementos originais da tragédia¹⁰², que agora tem no poeta sua máxima e definitiva expressão: “e assim como o mito morreu pra ti, também morreu pra ti o gênio da música”. E arremata: “e porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou” (IDEM).

No segundo, temos o fim da tragédia, ou melhor, sua *causa mortis* anunciada pelo diagnóstico nietzschiano. Novamente aí o poeta é apontado como o personagem que proferiu o golpe final sobre arte trágica, feito que teria dado origem a um novo gênero, que, por sua vez, carregaria consigo não mais o esplendor de sua progenitora, mas os traços agonizantes

¹⁰⁰ Por meio da obra wagneriana, como já vimos na primeira parte do trabalho.

¹⁰¹ E que já aparecem antecipados na conferência a VD.

¹⁰² Numa variante do NT, ainda sem citar Eurípides, Nietzsche aponta a causa do fim da tragédia como sendo a já aludida desagregação de seus elementos basilares: “considerando mais de perto a morte da tragédia grega - na suposição de que, se a tragédia é realmente nascida desta união do dionisíaco e do apolíneo, a morte da tragédia deve por sua vez explicar-se pela separação dessa força original; o que faz surgir a questão acerca do poder capaz de separar essas forças tão intimamente enlaçadas” (NIETZSCHE, 1977, p. 535-6, ed. fr., tradução nossa).

com os quais se havia a tragédia nas mãos de Eurípides. Com a morte desta, o poeta consagra-se como grande arauto e mestre daquele novo gênero¹⁰³, cujos traços intensificam de vez o seu legado para a posteridade¹⁰⁴. “Essa luta com a morte da tragédia foi travada por EURÍPIDES: aquele gênero tardio de arte é conhecido como *nova comédia ática*. Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento” (NIETZSCHE, 2007, p. 70; GT/NT, KSA I, p. 76).

Por ora, o que nos interessa aqui é atentar para as mudanças produzidas pelas inovações de Eurípides a ponto de que Nietzsche tenha imputado a ele a pecha de assassino da tragédia.

Esse diagnóstico em torno da morte da tragédia já aparece em outra variante textual na conferência ST, onde, diferentemente do texto do NT, Nietzsche o associa explicitamente ao fim do drama musical grego [*griechischen Musikdramas*]¹⁰⁵. Esta referência ao drama musical reforça outra importante tese nietzschiana, segundo a qual o espírito que animava a tragédia era a música, razão pela qual o filósofo irá conferir um valor todo especial ao papel do coro para origem da tragédia, pois de acordo com o DMG, “que outra coisa era a tragédia originalmente senão uma lírica objetiva, uma canção cantada a partir do estado de determinados seres mitológicos, e deveras com a indumentária destes” (NIETZSCHE, 2005, p. 63; GDM/DM; KSA I, p. 527)¹⁰⁶.

A música, portanto, começa a figurar como um primeiro motivo pelo qual o declínio da tragédia ocorreu e isso se deve ao fato de que:

¹⁰³ Sobre Eurípides e os escritores da nova comédia, diz Nietzsche no NT: “Neste contexto é compreensível a apaixonada inclinação que os poetas da Nova Comédia sentiam por Eurípides, tanto que não mais estranha o desejo de Filemon, que gostaria de ser imediatamente enforcado a fim de visitar Eurípides no Hades [...]. Se se quiser, porém, com toda brevidade, e sem a pretensão de dizer algo exaustivo, caracterizar aquilo que Eurípides tem em comum com Menandro e Filemon, o que exercia sobre eles um efeito tão excitantemente exemplar, bastará dizer que o *espectador* foi levado por Eurípides à cena” (NIETZSCHE, 2007, p. 70; GT/NT, KSA I, p. 76).

¹⁰⁴ De acordo com o tradutor brasileiro do NT, a Comédia Nova seria o progenitor do drama moderno. (cfe. nota 70).

¹⁰⁵ “A tragédia grega sucumbiu de maneira diferente de todos os outros gêneros artísticos, seus irmãos mais velhos: ela afinou-se tragicamente, enquanto todas essas expiraram com a morte mais bela. Se é consoante com um estado ideal da natureza exalar o último suspiro de vida sem convulsão e com uma bela descendência, então o fim daqueles gêneros artísticos mais antigos mostra-nos um tal mundo ideal: elas falecem e submergem enquanto a sua progenitura, mais bela, já ergue a cabeça vigorosamente. Com a morte do drama musical grego [*griechischen Musikdramas*], ao contrário, surge um imenso vazio, sentido profundamente por toda parte” (NIETZSCHE, 2005, p. 71; ST/ST, KSA I, p. 533).

¹⁰⁶ “Was war die Tragödie ursprünglich anders als eine objektive Lyrik, ein Lied aus dem Zustande bestimmter mythologischer Wesen herausgesungen, und zwar im Kostüm derselben”.

[...] o nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo até Eurípides foi aquele em que o coro foi recuado a tal ponto que não lhe restou outra finalidade senão dar o colorido geral. Um único passo além e a cena dominou a orquestra, a colônia, a metrópole; a dialética dos personagens cênicos e seus e seus cantos solos destacaram-se e subjugaram a até então vigente impressão musical-coral de conjunto (NIETZSCHE, 2005, p. 60; GDM/DM; KSA I, p. 525)¹⁰⁷.

Vemos, uma vez mais, o nome de Eurípides relacionado a um movimento crescente entre os tragediógrafos, cuja marca seria a perda gradativa de importância do coro. Nietzsche entende que essa trajetória não teve um começo absoluto com Eurípides, mas, no entanto, parece situá-lo como o extremo radical dessa tendência: aquele que definitivamente irá centrar sua atenção no diálogo, na dialética, na palavra. Ao interpor o diálogo entre o herói e o coro trágicos, tem-se como causa a crescente perda de importância da música, elemento originário e essencial tal como Nietzsche o vê na figura dos sátiros entusiasmados quando da origem da tragédia, em que esta era essencialmente canto-coral ou prototragédia. Segundo Henry Burnett, “é possível assegurar que é no momento em que a música é retirada da cena, ou quando o diálogo a supera em importância que a tragédia está fadada à morte” (BURNETT, 2012, p.24).

Nesse sentido, Nietzsche confere tamanha importância ao papel do coro e com este ao da música para a tragédia a ponto de reclamar para si a originalidade quanto a esse ponto. Nietzsche deixa claro, com isso, uma importante distinção de sua interpretação, a que diz respeito ao efeito instintivo e imediato dos elementos que originam a tragédia, frente ao carácter intelectual da palavra e do conceito:

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro. Ao mesmo tempo, porém, cumpre-nos acrescentar que o significado, acima exposto, do mito trágico nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos e, ainda menos, aos filósofos gregos; seus heróis falam, em certa medida, mais profundamente do que atuam; o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada. A articulação das cenas e as imagens perspicuas revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que

¹⁰⁷ “Jene Stufe, in der sich das Drama ungefähr von Aeschylus bis Euripides hielt, ist die, in der Chor soweit zurückgedrängt war, um eben gerade noch die Gesamtfärbung anzugeben. Noch ein einziger Schritt weiter und die Scene herrschte über die Orchestra, die Kolonie über die Mutterstadt; die Dialektik der Bühnenpersonen und ihre Einzelgesänge traten vor und überwältigten den bisher gültigen chorisches-musikalischen Gesamteindruck”.

o próprio poeta pode aprender em palavras e conceitos (NIETZSCHE, 2007, p. 100; GT/NT. KSA I, 17, p. 103)¹⁰⁸

Tal importância dada ao coro e com ele à música é o primeiro motivo, portanto, pelo qual Nietzsche encaminha sua crítica a Eurípides. Se ele não atribui ao poeta a única responsabilidade pelo movimento decrescente do coro, por outro lado, vê, nas inovações introduzidas por Eurípides, o ápice, o golpe final, que irá culminar com o declínio e morte da tragédia – pois elas incidirão exatamente sobre o aniquilamento do drama musical e, com isso, do efeito a que este se destinava – em prol da importância atribuída à palavra. Sem, contudo, negar a importância deste último elemento, Nietzsche justifica o porquê de atribuir à música um papel tão relevante:

A música é empregada completamente só como meio para um fim: sua tarefa era de converter o padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolvê-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda a parte (NIETZSCHE, 2005, p. 65-66; GDM/DM; KSA I, p. 528-9)¹⁰⁹

Essas considerações se alicerçam inicialmente no fato de que Eurípides introduziu dois novos elementos à tragédia: o prólogo e o *deus ex machina*, com relação aos quais Nietzsche considera o “mais contrário à nossa técnica teatral”. Pois, “o que vale para o prólogo vale também para o famigerado *deus ex machina*: ele esboça o programa do futuro, como o prólogo o do passado” (NIETZSCHE, 2005, p. 79; ST/ST, KSA I, p.539). Assim, ao comparar Eurípides com Ésquilo, no NT, Nietzsche sugere que o defeito do primeiro consiste em que sua tragédia “é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida intelecção” e arremata: “o prólogo euripídiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica

¹⁰⁸ “Die Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie sagt uns jetzt mit lichtvoller Bestimmtheit, wie das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist: durch welchen Gedanken wir zum ersten Male dem ursprünglichen und so erstaunlichen Sinne des Chors”.

¹⁰⁹ Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden: ihre Aufgabe war es, das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen. Num hat ja aus das Wort dieselbe Aufgabe, aber es wird ihm viel schwerer und nur auf Umwegen möglich, dieselbe zu lösen. Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht”.

cênica do que o prólogo no drama de Eurípides” (NT, 2007, p.78; GT/NT, KSA I, p. 85). Entretanto, ao considerar tais mudanças produzidas por Eurípides, Nietzsche irá reconhecer que elas são fruto de uma faceta do poeta: a do “espectador”, do “pensador solitário”, “crítico” de seu tempo, o que o coloca em paralelo, na interpretação nietzschiana, com outra figura: a de Sócrates. Nietzsche passa a apresentar então a verdadeira máscara de Eurípides: a do socratismo, que transposto para arte euripidiana teria sido a causa última e profunda da desagregação dos elementos trágicos a que aludimos inicialmente. Com isso voltamos ao elemento que encarnado por Eurípides teria promovido a morte da tragédia.

A relação direta e conflituosa entre o apolíneo e o dionisíaco, de um lado, como os fundadores da tragédia e o socratismo como seu destruidor, de outro, Nietzsche deixa claro numa variante do NT:

[...] depois de ter até aqui falado do nascimento da tragédia e do pensamento trágico, é necessário também chamar atenção para outro aspecto pleno de ensinamento, e perguntar como a tragédia e o pensamento trágico desapareceu. Isso nos conduzirá ao mesmo tempo à tarefa que nós anunciamos, e exige ainda de nós a interpretação da natureza dupla natureza do dionisíaco-apolíneo na *forma da tragédia*¹¹⁰. Se o dionisíaco-apolíneo <era> realmente o que determinou a forma artística da tragédia - como finalmente provou a máscara trágica - a morte da tragédia deve ser explicada pela separação das forças originais: o que faz surgir a questão em torno do poder capaz de separar essas forças originais. Eu já disse que essa força era o socratismo (NIETZSCHE, 1977, p. 537; ed. fr, tradução nossa).

Se Eurípides opera uma série de mudanças no aspecto formal de sua tragédia é porque isso já demonstra a expressão de uma tendência. É assim que o Eurípides de Nietzsche está em larga medida vinculado à leitura que o filósofo fez de Sócrates e da tendência que este inspirara no poeta. Roberto Machado destaca duas causas para leitura crítica de Nietzsche:

A primeira é a prevalência, em Eurípides, do homem teórico, do pensador racional, sobre o artista, o poeta [...]. Mas esse Eurípides teórico é também aquele que, como juiz de sua própria arte, faz de sua poesia o eco de seu pensamento consciente, reavaliando todos os elementos da tragédia: a linguagem os caracteres, a construção dramática, o coro. Postura crítica que o leva a excluir, com a música, o componente dionisíaco da tragédia. O que Nietzsche chama “tendência de Eurípides” é a reconstrução da tragédia com uma arte, uma ética e uma visão de mundo não-trágicas. Um misto de “frios pensamentos paradoxais e afetos ardentes” que sacrificam tanto o apolíneo quanto o dionisíaco. A segunda causa [...], a razão principal do chamado suicídio da tragédia é o socratismo de Eurípides. Pois, para Nietzsche, Eurípides foi apenas uma máscara, no sentido de que quem falava por ele não era nem Apolo nem Dionísio, era Sócrates, o protótipo do homem

¹¹⁰ Gritos do autor.

teórico, aquele que acredita ser possível penetrar no fundo das coisas, separando o conhecimento verdadeiro da aparência. Se Nietzsche critica a “estética racionalista” socrática ou o “socratismo estético” como o princípio mortal que destruiu a tragédia, é por ter introduzido na arte a lógica, a teoria, o conceito, subordinando o poeta ao teórico, a beleza à razão (MACHADO, 2005, p. 9-10).

Concentremo-nos nesta segunda causa.

2.3 O POETA DO SOCRATISMO ESTÉTICO

As intuições de Nietzsche com relação à filiação entre Eurípides e Sócrates começam a surgir antes do NT, no mesmo período das conferências que serviram de base para o seu primeiro livro. As primeiras impressões sobre o tragediógrafo já levantam as suspeitas de Nietzsche ainda num conjunto de preleções, que o então jovem professor dedicou ao poeta Sófocles e que foram organizadas sob o título “Contribuição à história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles” (Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles. Daqui em diante TS)¹¹¹. Semelhante às conferências, trata-se de um trabalho referente à ocupação de Nietzsche como professor da Universidade de Basileia e que este proferiu no início 1870¹¹². Com a diferença de que, entre este texto e o acabamento final dado no NT, há mudanças significativas quanto à argumentação de Nietzsche no tocante ao lugar atribuído a Eurípides, quando da comparação com os outros dois grandes tragediógrafos, por exemplo, e a relevância de cada um deles para o desenvolvimento da arte trágica. Não obstante, algumas assertivas e fontes acerca Eurípides tornar-se-ão constantes desde então.

Nas preleções, Nietzsche, lançando mão de suas fontes, já antecipa alguns traços da visão que na sequência de seus escritos ele confirmará sobre o poeta, como sendo aquele que dá vazão ao predomínio da consciência por meio do desenvolvimento da fala, sugerindo com isso que o mesmo exercia um fascínio sobre os espectadores¹¹³. Se, nesse momento, o traço racionalista da personalidade de Eurípides já começa a chamar atenção do filósofo, é porque este já parece intuir o espírito trágico por oposição ao elemento racional. De fato, ele

¹¹¹ Uma das edições brasileiras para o mesmo texto, cuja tradução e apresentação são de Ernani Chaves, recebeu apenas o título de *Introdução à tragédia de Sófocles* (2006).

¹¹² Mesmo ano das conferências.

¹¹³ Tal como Sócrates também o exercia.

observara que “a superior antiguidade grega tinha não no conceito, mas no instinto, a mesma crença na ideia que Platão posteriormente tornou conceitual” (NIETZSCHE, 2006 p. 44). Vale ressaltar que esta breve menção a Platão é de suma importância para a sequência desta seção, uma vez que, nos desdobramentos do NT, o filósofo grego também fornecerá a Nietzsche parte de sua compreensão sobre o “socratismo estético”, do qual Eurípides terá sido o grande o porta-voz. Transpondo, contudo, essa concepção de oposição para o plano da comparação entre os três poetas, Nietzsche irá ressaltar que o elemento instintivo é o mais importante traço de distinção da antiga tragédia, em contraposição ao gradativo aparecimento do elemento consciente na transição de Ésquilo para Eurípides:

Nisso está expresso o julgamento segundo o qual, o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele [...]. Até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento (IDEM p. 83).

Com essa apreciação Nietzsche começa a deixar claro o papel que doravante ele atribuirá a Eurípides, pois se “em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto” (IDEM). Seguindo esse raciocínio é que Nietzsche fará um diagnóstico diferenciado do que vemos no § 10 do NT, em que preparará o terreno para apontar Eurípides como o assassino da tragédia. Aqui, porém, é Sófocles quem é apontado como o único poeta trágico, e Eurípides é curiosamente colocado ao lado de Ésquilo como seu seguidor:

Sófocles reabilitou o *ponto de vista do povo* e, com isso, atingiu o ponto de vista propriamente *trágico*. O ponto de vista de Ésquilo é ainda o *épico*, ou seja, é inteiramente imanente, e se dá por satisfeito com isso: esse ponto de vista otimista e ingênuo será reintroduzido posteriormente por Eurípides como socratismo e domina a nova comédia. A visão trágica do mundo encontra-se apenas em Sófocles. O destino *imerecido* parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica (NIETZSCHE, 2006, p. 86-7).

Essa posição, como já dissemos, irá se alterar posteriormente no NT, onde os critérios de avaliação e distinção entre os poetas se modifica, elevando Ésquilo para o primeiro plano como o poeta trágico por excelência, e Eurípides como seu maior crítico, “aquele que viu nas tragédias de seu antecessor uma precisão enganadora [...], como juiz de sua própria arte, faz da poesia o eco de seu pensamento consciente, reavaliando todos os elementos da tragédia: a linguagem, teatro, os caracteres, a construção dramática, o coro” (MACHADO, 2005, p. 9).

Ainda nas preleções, importa notar que Nietzsche já nos dá as primeiras mostras de seu método interpretativo. Nelas, ele se nos revela um leitor atento do Aristófanes das *Rãs*, de que se vale como fonte. Ele recorre a esse relato juntamente com um outro, a do anedotário do historiador Diógenes de Laércio¹¹⁴, para dar conta do importante paralelo entre Eurípides e Sócrates. No que se refere particularmente ao comediógrafo, essa referência parece ser tão cara a Nietzsche a ponto de ele se referir, no NT, a um “Eurípides aristofanesco”¹¹⁵ (NIETZSCHE, 2007, p. 71, GT/NT, KSA I, p. 77), seguindo uma tradição de recepção da Grécia que encontra em Aristófanes mais que um poeta: um verdadeiro crítico da arte de seu tempo, uma espécie de esteta *avant la lettre*, como bem nos relata o ensaio “Aristófanes e a estética” de Bruno Snell (2009, p. 117-124)¹¹⁶.

Em ambas as fontes, porém, Nietzsche encontra apoio para sustentar as ideias, por exemplo, de que “Sócrates estivesse estreitamente relacionado à tendência de Eurípides foi algo que não escapou a seus contemporâneos”, e de que “Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetas” (NIETZSCHE, 2007, p. 81; GT/NT, KSA I, p. 88)¹¹⁷, motivo pelo qual Eurípides se converteria em um autêntico seguidor de Sócrates: “um poeta do racionalismo socrático”, o fundador, portanto, de uma “estética racionalista”.

Se Nietzsche chega a essas conclusões é porque bem cedo já utilizava o testemunho cômico de Aristófanes, a quem recorre, na TS e nos textos subsequentes, para dar conta da importância dos três tragediógrafos para antiguidade, e com isso estabelecer distinções entre eles, pois de acordo com essa fonte: “as trevas chegaram quando Ésquilo morreu, nas *Rãs*, Ésquilo se gaba de que com ele a poesia não teria morrido, tal como com Eurípides” (NIETZSCHE, 2006 p. 80). Assim, aos poucos os traços característicos de Eurípides e de sua tragédia, que tanto chamaram a atenção de Nietzsche em sua pesada crítica, já começam a aparecer por meio dessa referência eletiva de nosso filósofo:

¹¹⁴ Em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, Diógenes de Larécio (2008, p. 51-52), recolhe um relato sobre Sócrates, segundo o qual “acreditava-se que ele colaborava com Eurípides na composição das peças deste último”.

¹¹⁵ “aristophanische Eurípides”. Frequentemente, Nietzsche recorre ao relato de Aristófanes, nas *Rãs*, para falar de Eurípides. Na comédia em questão, Dionísio desce ao Hades em busca do maior de todos os poetas, ocasião em que promove uma contenda entre Eurípides e Ésquilo, para que enfim, sua escolha por um deles se realize. Cf. Aristófanes, *As Rãs* (2004).

¹¹⁶ No referido ensaio, Snell (2009, p. 218) declara: “De fato, Aristófanes não exerceu influência sobre a poesia, mas sobre a crítica da poesia, sobre as discussões estéticas, influência que ainda é sentida nos estudos sobre a poesia. Mas só pouco a pouco se foi conseguindo descobrir o verdadeiro valor de suas observações e só muito mais tarde se sentiu simpatia por sua particular orientação estética”.

¹¹⁷ “Sokrates pflge dem Euripides im Dichten zu helfen”.

Na época das *Rãs*, a massa já começara a preferir Eurípides. Queria-se ressuscitar Dionísio. As tragédias dos novos poetas tornavam-nos mais tagarelas do que Eurípides, que por meio de suas tagarelas tragédias filosóficas, ensinara os jovens a tagarelar [...]. Nas tragédias subsequentes, foi o espírito de Eurípides que, em geral, predominou. Mas Menandro¹¹⁸ e seus companheiros devem muito a ele. (NIETZSCHE, 2006 p. 81).

A referência a Aristófanes terá futuro no conjunto de escritos da fase juvenil, sobretudo em ST e no NT, pois ela certamente influenciou Nietzsche a compor sua visão dos tragediógrafos, especialmente de Eurípides, notadamente a partir das *Rãs*¹¹⁹, como observa Wander de Paula (2009, p. 140). Como se sabe, a peça retrata a ida de Dionísio ao Hades para trazer à vida um dos três trágicos, criando uma contenda, não por acaso, entre Ésquilo e Eurípides. Nessa peça, em que Nietzsche parece encontrar uma inspiradora e produtiva alegoria, podemos constatar que Eurípides figura de forma muito próxima à da que o próprio filósofo passará a usar para descrevê-lo a partir de então. No contexto da comédia, a natureza presunçosa e a astuciosa do poeta são reiteradas (ARISTÓFANES, 2004, p. 196). Em um dos versos, essa postura o apresenta em clara disputa pelo lugar de Ésquilo: “presunçoso como é, ele se apoderou do trono onde sentava Ésquilo” (ARISTÓFANES, 2004, p. 236). Sabemos o quanto simbolicamente essa imagem deve ter reverberado em Nietzsche que irá também atribuir o mais alto posto a Ésquilo, tornando-o, por fim, o seu predileto: “para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período”, enquanto que “Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa” (NIETZSCHE, 2005, p. 92; ST/ST, KSA I, p. 549)¹²⁰.

Na disputa, Sófocles também segue próximo a Ésquilo como igualmente sugere Nietzsche quando, no parágrafo 10 do NT, elege *Prometeu* e *Édipo* como modelos, por excelência, de tragédias. Ainda segundo o enredo aristofanesco, Sófocles ao descer ao Hades,

¹¹⁸ Trata-se de um dos grandes representante da “Nova Comédia”, gênero, que segundo Nietzsche, teria sido a forma degenerada da tragédia após a morte desta. Não por acaso, associa Eurípides aos autores da Nova Comédia, como uma espécie de mestre destes.

¹¹⁹ Seguiremos como guia, aqui, o itinerário de leitura proposto por Wander de Paula em sua dissertação de mestrado intitulada “O(s) Sócrates de Nietzsche: uma leitura d’O *Nascimento da Tragédia*” (PAULA, 2009)B. A esse guia, que visa dar conta do comércio entre Eurípides e Sócrates via Aristófanes, somaremos nossas próprias impressões.

¹²⁰ Um ganz unverhüllt zu sprechen, die Blüthe und der Höhepunkt des griechischen Musikdramas ist Aeschylus in seiner ersten großen Periode, bevor er noch von Sophokles beeinflusst wurde: mit Sophokles beginnt der ganz allmähliche Vervall, bis endlich Euripides mit seine bewußten Reaktion gegen die aeschyleiche Tragödie das Ende mit Sturmeseile herbeiführt”.

“primeiro abraçou Ésquilo, deu a mão a ele e deixou-o na posse de seu lugar. Mas agora [...], Sófocles está preparado para ser o reserva; se Ésquilo for o vencedor ficará em seu lugar, se não for assim, ele disputará com Eurípides” (IDEM, p. 238). A proximidade entre os dois é ainda reforçada já para o final da peça, quando Ésquilo se sagra vencedor tornando-se o eleito de Dionísio; mais uma interessante imagem para o filósofo do dionisíaco. Na ocasião, Ésquilo declara: “dê meu lugar a Sófocles, para que ele guarde e preserve para mim se algum dia eu voltar para cá. Considero-o o mais importante poeta trágico depois de mim”; e referindo-se a Eurípides, dispara: “mas tenha cuidado para que aquele intrigante, aquele charlatão jamais venha a sentar-se na minha cadeira” (IDEM, p. 274). Vê-se com clareza, ou como diria Nietzsche, “em luz meridiana”, o juízo que, como crítico da tragédia, Aristófanes faz de Eurípides, apresentando-o como um produtor de intrigas, e no o limite, como um charlatão. Não por acaso, é exatamente sobre o jogo de intrigas que se fundará, segundo Nietzsche, os enredos da Comédia Nova. Assim, se Eurípides figura como charlatão é porque rompe como o modelo de tragédia produzido pelo instinto criativo de um Ésquilo.

As características do poeta que reverberarão em Nietzsche são ainda mais acentuadas na descrição da disputa com Ésquilo. Nela, Eurípides é descrito como o defensor do método racional de exposição, da necessidade de ordenamento, de regras e medidas na linguagem poética, características que rechaça na tragédia de Ésquilo com “sua linguagem desordenada, sem regras, sem freios, sem medida, empolada e soberba” (IDEM, p. 240). Nesse sentido, Ésquilo é para Eurípides aquele que “nada escrevia de inteligível” (IDEM, 244). Sugere ainda que por falta de um prólogo sua exposição torna-se obscura (ARISTÓFANES, 2004, p. 252). Nietzsche também insistirá nessa questão, qual seja: de que o enfoque dado ao prólogo é um sintoma da tendência racionalista de Eurípides, que via neste recurso uma forma de esclarecimento prévio no sentido de situar sua audiência, este procedimento é fruto do observador crítico e espectador por trás do poeta, aquele que se converte em pensador, o mesmo que acredita encontrar na obra de seus antecessores uma dificuldade de ordem lógica, intelectual, que impedia o público de compreender o desenrolar da trama:

Em todo caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o pathos da exposição ficavam para ele pedidos. Por isso, introduziu o prólogo antes da exposição (NIETZSCHE, 2007, p. 79; GT/NT, KSA I, p. 86)¹²¹

¹²¹ “Immerhin aber glaubte Euripides zu bemerken dass während jener ersten Szenen der Zuschauer in eigenthümlicher Unruhe sei, um das Rechenexempel der Vorgeschichte auszurechnen, so dass die dichterischen

Aristófanes põe também na boca de Eurípides uma característica bastante distintiva, que como sabemos, não passou despercebida por Nietzsche: a vocação retórica e a tendência a pôr em cena o dilema do homem comum da vida cotidiana, no lugar das grandes figuras trágicas, que segundo Nietzsche, até Eurípides, teriam sido sempre máscaras de Dionísio, o deus da tragédia:

Mostrei o uso das regras mais sutis, das palavras de duplo sentido, a arte de refletir, de ver, de compreender, de se espertar, de intrigar [...], de controverter os fatos [...]. Pus ensinei os atenienses a falar [...] Pus em cena os hábitos da vida cotidiana, coisas banais, familiares, sobre as quais cada espectador estava em condições de julgar. Não me esforçava por confundir a inteligência com um estrépito de palavras, nem por encher de espanto os espectadores [...] Foi assim que consegui formar o pensamento deles (*apontando para os espectadores*), introduzindo em minhas tragédias o raciocínio e a reflexão, de tal maneira que atualmente eles podem compreender tudo, aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares, enfim, dar a razão de tudo (ARISTÓFANES, 2004, p. 426-427).

Eis então o “Eurípides aristofanesco”, com as mesmas características que Nietzsche irá com frequência retomar e desenvolver em seus escritos. O Eurípides inimigo de Ésquilo, racionalista, dialético, criador do prólogo. Aquele que ao introduzir o elemento racional na tragédia, acabaria por destruí-la, e que nosso filósofo soube muito bem incorporar ao NT:

O mérito que Eurípides atribuiu a si mesmo em *As Rãs* aristofanescas, o de ter libertado com os seus remédios caseiros a arte trágica da pomposa obesidade, isto é algo que se pode perceber acima de tudo em seus heróis trágicos. No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gabava de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações [...]. A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali, o semideus na tragédia e sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem (NIETZSCHE, 2007, p. 71; GT/NT, KSA I, p. 77)¹²².

Schönheiten und das Pathos der Exposition für ihn verloren ginge. Deshalb stellte er den Prolog noch vor die Exposition”.

¹²² “Was Euripides sich in den aristophanischen *Fröschen* zum Verdienst anrechnet, das er die tragische Kunst durch seine Hausmittel von ihrer pomphaften Belebtheit befreit habe, das ist vor allem an seinen tragischen Helden zu spüren. Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmt er sich selbst im Wettkampfe mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit den schlauesten Sophisticationen [...]. Die bürgerliche Mittelmässigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis

Mas onde exatamente se situaria a famigerada relação com Sócrates no plano dessa leitura alegórica? Esta se encontra também em Aristófanes, mas precisamente na intertextualidade entre o Eurípides das *Rãs* e o Sócrates d’*As Nuvens* (PAULA, 2009, p. 142). Já no final da primeira, o comediógrafo coloca na boca do coro o elogio de Ésquilo que “por ter sido sábio, voltará a ver a sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos”. Por contraste, esse elogio deixa subentendido o perigoso comércio de Eurípides com Sócrates: “é bom então, não ficar perto de Sócrates, conversando com ele, desdenhando a música e as partes mais importantes da arte trágica. É loucura perder tempo em conversas ociosas, em sutilezas frívolas” (PAULA, 2009, p. 172-3).

Nas *Nuvens*, Aristófanes representa “um Sócrates dialético-sofista que só estimula a trapaça e seduz a juventude, que rebaixou os deuses gregos em prol do logos, que não possui apego mundano e que, por isso, viveu em busca de um ideal superior à vida, menosprezando-a” (PAULA, 2009, p. 142)¹²³. Deixaremos essa outra referência apenas assinalada, para passarmos imediatamente para a questão que, aos olhos de Nietzsche, torna Eurípides propriamente um poeta do “socratismo estético”. Aqui, entra em cena, mais uma importante e decisiva referência à qual Nietzsche recorreu e à qual, diferentemente da de Aristófanes, fez sua contraparte.

Assim como o paralelo com Sócrates se dá pelo Eurípides Aristofanesco, do mesmo modo, este mesmo paralelo também é acentuado pelo Sócrates platônico, que serve de base para a compreensão da identificação que Nietzsche fará do poeta com o “socratismo estético”, ao qual são associadas às máximas socráticas que Nietzsche diz reconhecer a partir da influência sofrida em Platão pelo demônio de Sócrates.

No que Nietzsche chama de “socratismo estético”, portanto, vemos enumerados os princípios que Eurípides teria tomado como fundamento para sua própria arte, quando esta se confunde com o socratismo. Neles reconhecemos a faceta de Sócrates assimilada pelos diálogos platônicos. É este Sócrates platônico que agora Nietzsche lança mão para

dahin in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten”

¹²³ Wander de Paula defende se pudermos tomar Aristófanes como um testemunho válido, isto é, historicamente válido, assim como o de Xenofonte e Platão que, como ele, conviveram com Sócrates, podemos dizer que o comediógrafo foi ao lado de Platão o autor do qual Nietzsche mais se valeu para dar conta do que entende por Socratismo (PAULA, 2009, p 143). Na esteira dessa hipótese, acreditamos poder dizer o mesmo quanto a Eurípides. Sua pernicioso relação com Sócrates, que Nietzsche leva ao extremo no NT, também tem sua base de apoio nessas duas grandes referências.

fundamentar sua ideia de uma estética racionalista como fundada em duas máximas correlatas que aproximam o feito de Eurípides do de Platão:

Eurípides se encarregou como também Platão o fizera, de mostrar a contra parte do poeta ‘irracional’¹²⁴; o seu princípio estético, ‘tudo deve consciente para ser belo’, é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: “Tudo deve ser consciente para ser bom”. Em consequência disso, Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético (NIETZSCHE, 2007, p 80-1; GT/NT, KSA I, p. 87)¹²⁵.

Em para *Ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche*, Henry Burnett (2012, p. 26), ao interpretar o significado do “socratismo estético” tomando como fio condutor a importância atribuída à música no plano da obra inaugural de Nietzsche, situa bem o itinerário platônico. O comentador destaca que o dionisíaco¹²⁶, o grande mote nietzschiano, “precisava ser extirpado da Grécia; é essa, em última instância, a intenção de Sócrates” (BURNETT, 2012, p. 26) Para dar lastro a esta assertiva, Burnett toma como referência a *República* de Platão. No contexto dessa obra, o Sócrates platônico propõe a Adimanto extirpar todas as harmonias, as moles e as dos banquetes, pois que estas seriam inúteis ao projeto de Platão da *República* que, como sabemos, tinha como meta a formação guerreira. De acordo com essa premissa, restariam só as que pudessem imitar a voz dos homens valentes na guerra e nas ações mais violentas; da mesma forma, seriam eliminados também os instrumentos com muitas cordas e as flautas, deixando somente a cítara para cidade e a siringe para o campo. Nesse sentido, Burnett cita uma passagem bastante estratégica e que ilustra perfeitamente a sua argumentação: “Certamente, meu amigo, que não fazemos nada de novo ao preferirmos Apolo e os instrumentos de Apolo e Mársias e aos seus instrumentos [...]. Sem nos darmos conta disso, purificamos de novo a cidade que há pouco dizíamos estar afeminada” (PLATÃO apud BURNETT, p. 26)¹²⁷. Não por acaso, este último trecho lembra bem o contexto a que nos dar

¹²⁴ Grifos do autor.

¹²⁵ “Euripides unternahm es, wie es auch Plato, unternommen hat, das Gegenstück des *unverständigen* Dichters der Welt zu zeigen; sein aesthetischer Grundsatz *alles muss bewusst sein, um schön zu sein*, ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen *alles muss bewusst sein, um gut zu sein*. Demgemäss darf uns Euripides als der Dichter des aesthetischen Sokratismus”. Na variante de ST, este trecho aparece assim: “Em torno de Eurípides, por outro lado, há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do *socratismo*. “Tudo precisa ser consciente para ser belo” é o princípio paralelo de Eurípides para o socrático “tudo precisa ser consciente para ser bom”. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático” (ST. p. 80-81 ST. KSA I, p. 540). É só no NT, porém, que aparece mais claramente a referência platônica.

¹²⁶ Vale ressaltar a relação de identificação entre a música e o dionisíaco que Nietzsche concebe no NT.

¹²⁷ *República*, 398d ss.

a conhecer Eurípides n’*As Bacantes*, com a repulsa provocada em Penteu quando ao chegar à cidade se dá conta da presença de um forasteiro “efeminado”, fundador de um novo culto: Dionísio. Destaquemos a cena em que Penteu encontra Cadmo e o sábio Tirésias travestidos de Bacantes:

Ah! Mas que novo prodígio é este? Pois não vejo Tirésias, o adivinho de presságios, vestido de sarapintada pele de corso, com o pai da minha mãe – ó ridículo espantoso! –, empunhando o tirso, como um bacante? Pai, eu me envergonho da tua velhice insensata. Não tirarás essa grinalda, não largarás da mão este tirso, ó pai de minha mãe? Tirésias, decerto foste tu quem o persuadiste, tu, que esse novo deus queres entre os homens [...]. Não te protegessem esses cabelos brancos, e já agrilhado estarias no meio das Bacantes, ó iniciador de novos ritos! Pois não creio em orgias sãs, quando a mulheres se serve licor da vinha (EURÍPIDES, 2010, p. 26, vs. 248-263).

Mais adiante, Penteu ordena aos servos: “E vós outros, ide, correi à cidade e achei a pista desse forasteiro efeminado que introduziu nova moléstia entre nossas mulheres e corrompeu nossos leitos. E quando o pegardes, trazei-o acorrentado, a mim, para que sob pedras expie sua culpa e amargas lhe sejam as orgias de Tebas” (EURÍPIDES, 2010, vs. 343-358).

Feita esta pequena digressão, é interessante notar como no plano simbólico desse quadro apresentado na *República*, ao contrário de uma união fraterna como queria Nietzsche, o que temos é uma antinomia entre Apolo e Dionísio: de um lado, a flauta, tradicionalmente atribuída a Dionísio e, de outro, a cítara, instrumento de Apolo; aparece ainda a relação antinômica entre cidade e campo, domínios simbolicamente bem delimitados por Apolo e Dionísio, respectivamente, se cruzarmos novamente esse relato com o de Eurípides n’*As Bacantes*.

Mas segundo ainda a leitura de Burnett, esse Sócrates platônico tinha a pretensão de purificar o solo grego. No entanto, como observa Nietzsche, “o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário”¹²⁸. A esta altura, como se sabe, já é clara e notória a referência *Às Bacantes*, onde segundo Nietzsche, Eurípides daria o mais vigoroso testemunho da importância desse embate na cultura grega. Dessa luta entre tendência inaugurada pelo Sócrates platônico e a resistência do deus, é que Nietzsche reconhece uma nova contradição entre o “dionisíaco e o socrático”. Ao fazer par com Sócrates nessa empreitada é que

128 O poder e a inteligência de Dionísio aqui se revela a Nietzsche pela maneira como Penteu “é inesperadamente enfeitado por ele e corre depois com esse feitiço para desgraça” n’ *As Bacantes* de Eurípides (NIETZSCHE, 2007, p.76; GT/NT, KSA I, p. 82).

Eurípides converte-se em máscara. É aí que Nietzsche recorre a uma premissa anterior segundo a qual, tendo Eurípides abandonado Dionísio também Apolo o abandonara, poderá enfim asseverar: “Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade que falava por sua boca não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES” (NIETZSCHE, 2007, p. 76; GT/NT, KSA I, p. 83). E mais ainda:

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 Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana (NIETZSCHE, 2007, p. 76; GT/NT, KSA I, p. 82)¹²⁹.

Burnett segue nos auxiliando a entender a questão:

Mas Eurípides não pode fundar o drama utilizando apenas o apolíneo, sua tendência antidionisíaca se perdeu, segundo afirma Nietzsche, em sua via naturalista e “não artística”, sendo assim, resta mudar o foco e tentar descortinar o significado de outra tendência, o “socratismo estético”, que prega uma arte inteligível, que precisa ser compreendida para ser bela. Eurípides é reduzido em seu pensamento, mesmo como poeta, apenas aos seus conhecimentos conscientes (BURNETT, 2012, p. 27).

A questão nos conduz novamente a Platão. Ou melhor, ao jovem Platão, que segundo Nietzsche, sob a influência de Sócrates, teria seguido a mesma tendência de Eurípides. Trata-se do Platão artista que, para Nietzsche, seria o precursor do que hoje se conhece por romance. Novamente, o ponto de referência é a *República*. Segue um breve resumo da perspectiva nietzschiana:

É muito curiosa a imagem do artista Platão como precursor, ou mesmo criador, do que se conhece hoje por romance [...]. Sabemos que a grande questão da rejeição da arte na *República* tem a ver com o fato de que ela é uma imitação de uma imagem, o que a coloca em um nível ainda mais baixo que o mundo empírico. Platão, da mesma forma que a tragédia havia incorporado todos os gêneros anteriores, mistura todos eles os estilos, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, sendo, por isso, o grande responsável pela decadência de todos esses gêneros, na medida em que submeteu a poesia, como forma máxima e impulso artístico primordial, desde então, à condição de serva da filosofia dialética (BURNETT, 2012, p. 28-9).

129 “Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuscheiden und sie rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen – dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Euripides”.

Um tal quadro, segundo Burnett (2012), resultaria na vitória de um único instinto, o apolíneo. Como em Eurípides o herói torna-se apenas um ser dialético, o otimismo, infiltrado no instinto dionisíaco, o torna “uma mera expressão de afetos naturalistas”. Lembremos que essa tendência ao naturalismo também é um traço do Eurípides de Nietzsche. Assim, “Sócrates como o grande personagem do drama platônico é apenas um reflexo tardio do herói euripídiano”.

Platão retirou a música da tragédia, destruindo sua essência; ao fazê-lo, acabou com o instinto trágico, eliminando o que simbolizava, aos olhos de Nietzsche, a própria música: Dionísio. Platão, na *República*, acreditava que os instrumentos *apolíneos* eram suficientes (BURNETT, 2012).

Ocorre, entretanto, que em Nietzsche, diferentemente de Platão, toda a história artística grega é concebida como “inexoravelmente ligada aos impulsos apolíneo e dionisíaco”. Deste modo, segundo Márcio José Silveira Lima, “a tragédia sucumbiu tanto por causa de um desvio de interpretação imposto ao ensinamento mítico de Apolo quanto pelo fato de o último dos autores trágicos voltar-se contra a sabedoria dionisíaca” (LIMA, 2006, p. 81).

É exatamente por conta dessa tendência à destruição do elemento dionisíaco que Nietzsche põe constantemente em paralelo o seu Eurípides com o Sócrates de Platão. Este seria o sentido último daquela contradição antes aludida entre o socrático e dionisíaco, de que poeta teria sido um ilustre espelho. É nesse sentido também que Eurípides irá inaugurar uma nova estética, fundada nos preceitos racionalistas desse Sócrates. A mesma estética que em outros momentos de sua obra Nietzsche descreve de maneira diferente, mas sempre mantendo o paralelo: isto é, ao princípio euripídiano segundo o qual “tudo deve ser inteligível para ser belo”, corresponde o princípio socrático: “só o sabedor é virtuoso”. “Esses seriam os dois ensinamentos filosóficos que o poeta levaria para dentro da tragédia, fazendo-se, com isso, arauto de uma nova concepção dramática” (LIMA, 2006, p. 84).

Lima chama atenção para o fato de que a luta travada por Eurípides e Sócrates contra a visão dionisíaca dos gregos, esta relacionada à outra interpretação infligida pelo filósofo ao oráculo de Delfos, quer dizer, à sabedoria ou sapiência do ensinamento apolíneo. Quando ouviu do oráculo que deveria conhecer a si mesmo, “Sócrates sentiu-se o primeiro homem a reconhecer que nada sabia e que era preciso um meio para se chegar e ser um sabedor” (LIMA, 2006, p. 85). Neste sentido, vale a pena situar Eurípides neste contexto, quando Nietzsche faz a seguinte indagação: “como se comporta agora esse ideal do drama apolíneo

em face da peça euripidiana? Tal como o rapsodo solene da época antiga para com o rapsodo mais jovem, cujo caráter o *Ion* platônico também descreve”¹³⁰ (NIETZSCHE, 2007, p. 77; GT/NT, KSA I, p. 84). Novamente, a referência a Platão fornece a Nietzsche a possibilidade de mais uma vez operar sua interpretação por contraste. De acordo com Vivarelli, “no diálogo platônico, *Ion* de Éfeso é um rapsodo divulgador da poesia homérica, que segundo a perspectiva platônica se revela virtuoso, e não inspirado, e é implicitamente comparado com o poeta realmente inspirado. Nietzsche vê assim, em virtude desse mesmo contraste, um paralelismo com Eurípides” (VIVARELLI apud NIETZSCHE, 2009, p. 117, nota 11, tradução nossa). Desse modo, Eurípides é, em relação ao poeta inspirado, ou se quisermos, em relação a Ésquilo, o poeta virtuoso da concepção platônica da arte: o que recusa a inspiração em nome de uma doutrina filosófica do saber, do saber tomado como virtude.

Assim sendo, a tragédia euripidiana, na esteira do socratismo, dá expressão, no campo da arte, a um novo tipo existência até então não existente na Grécia: a do homem teórico, o que se opõe frontalmente ao trágico. “Agora, em vez de alegria trágica do homem dionisíaco, surge o otimismo da ciência” (LIMA, 2006, p. 85). Tendo inspirado Eurípides, essa figura do Sócrates platônico, paladino da ciência, teria condenado a sabedoria trágica:

Seu saber teórico não permite mais o tipo de sabedoria trágica, haja vista que ela vai de encontro àquele preceito de que só o sabedor é virtuoso. No caso, o homem que sabe é aquele que se vale dos meios filosóficos apregoados por Sócrates. É o homem que, utilizando a sua razão e a dialética, consegue alcançar a verdade intrínseca existente em todas as coisas (LIMA, 2006, p. 85).

Nietzsche, seguindo a trilha platônica, diz tocar no “coração e no ponto central da tendência socrática”. Ao recolher um relato em que Sócrates, tendo já confessado a si mesmo que nada sabia, em suas andanças críticas por Atenas, se pôs a conversar com o mais variegado público (entre estadistas, oradores, poetas e artista), vindo a concluir, com espanto, que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão correta e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas por instinto¹³¹. É justamente no combate a esse “apenas por instinto”, que Nietzsche reconhece a tendência ou impulso lógico com que Sócrates “condena tanto a arte quanto as éticas vigentes” (NETZSCHE, 2007, p. 82; GT/NT, KSA I, p. 89). “A partir desse único ponto”, continua Nietzsche, “julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma

¹³⁰ Referência ao diálogo *Ion*, 535c.

¹³¹ Referência à *Apologia*, 21a – 22c.

cultura, arte e moral totalmente distintas” (IDEM). E completa seu raciocínio sobre a inversão socrática:

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* (NETZSCHE, 2007, p. 83; GT/NT, KSA I, p. 90)¹³².

Nietzsche imagina Sócrates com seu grande olho ciclópico¹³³, voltado para tragédia. O mesmo olhar no qual, segundo o filósofo, jamais ardeu o gracioso delírio do entusiasmo artístico. Com essa imagem, Nietzsche levanta a questão em torno do quanto estava interdito a Sócrates olhar com agrado para os abismos dionisíacos, ao que indaga: “o que devia ele realmente divisar na ‘sublime e exaltada’ arte trágica, como Platão a denomina?” (NETZSCHE, 2007, p. 84; GT/NT, KSA I, p. 92)

Nietzsche vê nessa imagem do Sócrates platônico, uma postura unilateral em que somente à razão fica franquiado o direito de conduzir o homem. Trata-se de uma condenação do espírito trágico, da essência da tragédia. De acordo com a perspectiva socrática, a arte trágica seria “algo verdadeiramente irracional”, uma arte “com causas sem efeitos e efeitos que pareciam não ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para algumas almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca” (NIETZSCHE, 2007, p. 84-5; GT/NT, KSA I, p. 92).

Deste modo, se essa visão, centrada no primado da razão sobre o instinto trágico, teria suas consequências práticas na apropriação que dela fez Eurípides, o seu legado teórico, contudo, encontra estofo na filosofia de Platão (LIMA, 2006, p. 86).

Importa aqui remeter à compleição do platonismo que Nietzsche faz emergir no NT. Nota-se que os diálogos são lidos por ele como um outro importante testemunho da condenação da tragédia, no que esta teria de mais essencial. Nietzsche notou que “o jovem poeta trágico Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tonar-se discípulo de Sócrates”, para quem a arte trágica “nunca diz a verdade” dirigindo-se, portanto,

¹³² “Während doch bei allen productiven Menschen der Instinct gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein Kritisch und abmahndend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer – eine wahre Monstrosität per defectum”.

¹³³ Interessante metáfora para caracterizar o olhar unilateral de Sócrates. Segundo Vivetta Vivarelli, trata-se de uma referência ao drama satírico de Eurípides, o *Ciclope*, no qual o coro é formado por sátiros escravizados pelo ciclope Polifemo que, por sua vez, ignora Dionísio (. VIVARELLI, in: NIETZSCHE, 2009, p. 131, nota 1).

àquele que “não tem muito bom entendimento”. Como Sócrates, Platão a incluía nas “artes adadoras”¹³⁴ e “tão pouco filosóficas”. Sob essa influência:

A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga – a de ser imitação de uma imagem da aparência¹³⁵, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico – não poderia ser sobretudo dirigida contra a nova obra de arte – vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a ideia subjacente àquela pseudo-realidade (NIETZSCHE, 2007, p. 86; GT/NT, KSA I, p. 93)¹³⁶.

A essa objeção platônica à arte, de que a inferioridade da mesma consistiria em ser ela uma mera imitação diminuta de uma realidade aparente, tornando-se mais grosseria do que o próprio mundo empírico, Lima propõe uma contrapartida dentro do pensamento nietzschiano argumentando que o filósofo alemão herda de Schiller uma concepção em que a tragédia, “porque surgida do coro, tinha como escopo último estar livre de copiar a realidade mais grosseira”. Segundo essa concepção, “ela nasce justamente para isolar-se da realidade e dela fugir” (LIMA, 2009, p. 86). Mas se esta é, todavia, a proposição platônica, cumpre lembrar, diz Nietzsche, que aqui “*o pensamento filosófico* sobrepesa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética” (NIETZSCHE, 2007, p. 86; GT/NT, KSA I, p. 94). Nesse ponto encontramos novamente o paralelo entre Sócrates e Eurípides, ou melhor, os efeitos do socratismo sobre a arte do poeta:

No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas. Sócrates o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue

¹³⁴ Referência ao *Górgias*, 502b-c. Nesta passagem, Sócrates põe a seguinte questão a Cálides: “E então? Essa poesia augusta e admirável, a tragédia, empós de que se afana tanto? Qual te parece ser a sua finalidade e todo o seu esforço? Terá o fito exclusivo de agradar aos espectadores, ou poderá ir contra eles, na hipótese apresentar algo agradável a todos e muito grato, porém pernicioso, que ela faça questão de salientar, proclamando e cantando, pelo contrário, só o que for útil, porém desagradável, quer se alegrem com isso os ouvintes, quer se aborreçam? Dessas duas disposições qual imaginas que seja a da tragédia?” Ao que Cálides responde: “É evidente, Sócrates, que ela visa mais ao prazer e ao agrado dos espectadores” (PLATÃO, 2002, p. 210).

¹³⁵ Referência à *República*, X, 600 e: “Sendo assim, firmemos desde logo esse ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacro da virtude e tudo o que mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade” (PLATÃO, 200, p. 441).

¹³⁶ “Der Hauptvorwurf, den Plato der älteren Kunst zu machen hatte, – dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre als die empirische Welt ist, angehöre – durfte vor allem nicht gegen das neue Kunstwerk gerichtet werden: und so sehen wir denn Plato bestrebt über die Wirklichkeit hinaus zu gehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit”.

respirar na fria claridade e consciência? (NIETZSCHE, 2007, p. 86-7; GT/NT, KSA I, p. 94)¹³⁷.

Este seria então, em última análise, o diagnóstico da tragédia quando ela, sob a condução de Eurípides, aos poucos vai desaparecendo, o que podemos notar na crescente perda de importância do coro e também na forma cada vez mais dialógica com que os personagens passam a atuar. Todas essas mudanças seriam por fim a expressão mais radical da contraposição entre o dionisíaco e o socrático de que Nietzsche faz referência. Ainda na esteira da interpretação de Márcio Lima, a investida de Eurípides apresentaria o momento máximo dessa contradição pelo fato de o coro ser, em Nietzsche, o substrato maior do efeito provocado pelo impulso dionisíaco. Em outras palavras, era justamente sobre o efeito da música dionisíaca coral que os homens gregos mergulhavam naquele modo subjacentemente condenado por Sócrates. Neste estado, os homens participantes do coro da tragédia desconheciam totalmente a virtude, o saber e a razão. Enxergando nisso o que de mais perigoso e pior havia na cultura grega, o filósofo ateniense deslocou a verdade trágica (LIMA, 2006, p. 87).

Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática, e segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o *aniquilamento* do coro, processo que cujas as fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides [...]. A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca (NIETZSCHE, 2007, p. 88; GT/NT, KSA I, p. 95)¹³⁸.

Assim, ao pensarmos em Eurípides a partir do NT nos remetemos inevitavelmente a esta crítica da “estética racionalista” ou “consciente” que Nietzsche faz derivar do socratismo quando de sua apreciação acerca do teatro euripídico. No contexto geral daquela obra

¹³⁷ “In dem logischen Schematismus hat sich die *apollinische* Tendenz verpuppt: wie wir bei Euripides etwas Entsprechendes und ausserdem eine Uebersetzung des *Dionysischen* in den naturalistischen Affect wahrzunehmen hatten. Sokrates, der dialektische Held im platonischen Drama, erinnert uns an die verwandte Natur des euripideischen Helden, der durch Grund und Gegengrund seine Handlungen vertheidigen muss und dadurch so oft in Gefahr geräth, unser tragisches Mitleiden einzubüssen: denn wer vermöchte das *optimistische* Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kühler Helle und Bewusstheit athmen kann”.

¹³⁸ “Jene Verrückung der Chorposition, welche Sophokles jedenfalls durch seine Praxis und, der Ueberlieferung nach, sogar durch eine Schrift anempfohlen hat, ist der erste Schritt zur Vernichtung des Chors, deren Phasen in Euripides [...]. Die optimistische Dialekt treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren lässt”.

inaugural, a figura de Sócrates parece sobressair-se muito mais que a figura de Eurípides. Isso é tanto mais reforçado pelo fato de que quando começa a elaborar mais detidamente suas primeiras considerações sobre Eurípides e Sócrates, Nietzsche o faz na conferência intitulada “Sócrates e a Tragédia”, de 1870, confirmando, assim, a primazia de Sócrates no interior da discussão encerrada naquela conferência. Ao fazê-lo, todavia, o filósofo acaba por realizar todo um levantamento biográfico, uma espécie de tipologia, quase um estudo de caso, em que as facetas de Eurípides tanto como pensador e crítico quanto como poeta, se nos apresentam intimamente solidárias de uma nova tendência em torno da tragédia.

Desse modo, se o que ganha em relevo e em importância é mesmo a questão do socratismo, percebe-se que com ela também ganhar relevo a figura de Eurípides, uma vez que juntamente com Sócrates é a ela que Nietzsche endereça as suas mais ferrenhas críticas, e ele o faz motivado pela sua tese em torno do declínio da tragédia, tomando como fontes privilegiadas Aristófanes e Platão. Contudo, se Nietzsche assimila e toma para si o pensamento crítico de Aristófanes, o mesmo não se pode dizer de Platão. Se este figura também como fonte para pesquisa nietzschiana é para exatamente corroborar a posição contrária de nosso filósofo: enquanto Platão faz uma apreciação negativa da tragédia enquanto expressão imperfeita da realidade, Nietzsche tentar resgatá-la justamente no que ela possui de belo, a bela aparência que encobre e embeleza não os simulacros da realidade, mas, como quer Nietzsche, a essência do espírito trágico: a verdade dionisíaca do mundo. E neste sentido talvez possamos pensar o elogio da aparência que Nietzsche opõe à necessidade de verdade metafísica, como via para uma inversão nietzschiana do platonismo (tal como tentamos expor no segundo capítulo dessa pesquisa). “Com sua filosofia, Nietzsche pretende reveter o pensamento socrático. Voltando-se para esta experiência anterior do pensamento grego que se encontra na poesia antiga” (PINHEIRO, 2006, p. 96)¹³⁹.

Se, por outro lado, o Eurípides de Nietzsche está em larga medida vinculado à leitura que o filósofo fez de Sócrates, e nos raros momentos em que se afasta desse registro no tocante ao poeta, ele parece fazê-lo na mesma proporção com que o próprio Sócrates é também objeto de outro olhar mais liberador, é porque as obras de ambos representam signos de uma razão em decadência, ao mesmo tempo em que representam ainda uma tentativa tardia e malograda de inversão desta ordem, pois, como observa o próprio Nietzsche, já no final da vida os dois buscaram redimir-se com a arte prestando honras às musas da poesia, ou permitindo que estas lhe inspirassem mais que o próprio afã de clareza racional, tão caros à

¹³⁹ Nietzsche, *Platão e o entusiasmo poético*, In: Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação.

filosofia de um e ao teatro do outro. Seria o caso da faceta de Eurípides que nos dá a conhecer a interpretação nietzschiana d'*As Bacantes*.

2.4. O EURÍPIDES D'AS BACANTES

Não invejo a humana ciência, a sabedoria me apraz seguir, de quantas coisas evidentes e grandes existem (Eurípides, *As Bacantes*)

Se for correto pensar que as obras aristofanescas assim como o anedotário de Diógenes de Laércio foram uma fonte alegórica para a interpretação nietzschiana da antiguidade, do mesmo modo também nos parece igualmente plausível defender que *As Bacantes* funcionam de maneira semelhante para Nietzsche. Se for assim, seria, por outro lado, possível afirmar que nessa obra Eurípides assumiria enfim a verdadeira máscara do teatro trágico, isto é, a máscara de Dionísio? Visto que o próprio deus figura aí como protagonista? Em que pese nossa questão levar em conta a ideia aludida por Nietzsche, no NT, de que com essa peça Eurípides teria se retratado de sua tendência dominante. Mas qual o sentido dessa retratação? Em que medida ela poderia nos auxiliar a pensar com Nietzsche mais uma possível máscara para Eurípides? Se é que isso seria possível. Eis a questão dessa seção.

Como se sabe, embora Nietzsche tenha empenhado todos os seus esforços em demonstrar o caráter dissoluto da figura de Eurípides, um dado peculiarmente desconcertante da obra desse poeta lhe chamou especialmente a atenção num sentido que poderíamos tomar como positivo, se considerarmos os propósitos estéticos do filósofo no NT. Ocorre, entretanto, que Nietzsche está tão tomado por sua crítica ao espírito socrático que se apoderou do teatro euripídiano, que não lhe resta muito interesse para discorrer, nos seus pormenores, sobre esse aspecto da obra do poeta. Trata-se do elemento dionisíaco de *As Bacantes*, ao qual Nietzsche refere-se, sumariamente, como uma possível reconciliação do poeta, muito embora sua tendência já houvesse triunfado. Como Nietzsche não tenha se detido sobre esse aspecto de fundamental relevância para nossa pesquisa, convém situar inicialmente um pouco o contexto desta tragédia:

Na realidade, a tragédia *As Bacantes*, escrita por Eurípides no fim de sua vida, apresenta-nos um problema. A obra desse dramaturgo é toda cheia de surpresas, como o mundo em que se debatem os seus heróis. E *As Bacantes* é uma das mais desconcertantes. Sob muitos aspectos, efetivamente, a peça revela um tom fora do habitual. O coro é formado por bacantes, que cantam as alegrias e os mistérios do culto a Dioniso. Cantam com tanto fervor, tanta poesia, tanto desprezo pelo racionalismo pequeno daqueles que se recusam a

crer, a ponto de termos a sensação de assistir à conversão de Eurípides. E cabe-nos perguntar se ele, cansado de Atenas, e dos sofistas, tornado ele mesmo um fugitivo, não teria encontrado, uma vez distante, nesse culto tão próximo da natureza, uma abertura para um mundo mais rico (quer dizer fora da atmosfera política de Atenas (???). O Eurípides intelectual estaria cansado do intelectualismo. O fato é que esse culto, celebrado longe das cidades, corresponde, corresponde bem à crise vivida na cidade. Neste caso, a fuga em direção a mudança, acompanhada da partida do poeta ao exterior, poderia perfeitamente representar a última iniciativa espiritual de seu pensamento, sempre aberto a todas as influências (ROMILLY, 1998, 130-1).

Romilly ressalta quase que essencialmente o contexto político que possivelmente teria fomentado os desdobramentos do teatro euripídico, mas alguns aspectos dessa descrição colocam bem claramente aquilo que, para o bem ou para mal, tanto inquietou a Nietzsche. A helenista refere-se a dois aspectos, ao que nos parece, bastante próximos da leitura nietzschiana: “o desprezo pelo racionalismo” e a abertura para novas influências que teriam culminado, em Eurípides, numa “última iniciativa espiritual de seu pensamento”.

Não estariam exatamente aí bem marcados os elementos centrais entre os quais se situa a crítica a Eurípides no NT: o racionalismo socrático e a aniquilação do dionisíaco que esta tendência provocou na tragédia do poeta? Mas, num sentido inverso a essa tendência, não seriam exatamente eles que agora figuram como elementos a serem combatidos na última peça de Eurípides?

Assim, a breve descrição acima parece nos colocar a par de alguns indícios bem sugestivos para pensarmos a última tragédia de Eurípides como deslocada do conjunto de sua obra. Como é sabido, ela foi escrita na Macedônia, portanto, fora do contexto político e filosófico de Atenas que tanto teria influenciado Eurípides. Enquanto Nietzsche fala em retratação, Romilly fala em uma possível conversão. Entretanto, a base para essa suspeita tem em comum um dado de grande relevância, a saber, o distanciamento do olhar racionalista que marcou a poesia de Eurípides. Há, portanto, outro elemento particularmente interessante para aquilo que entendemos como uma alegoria n’*As Bacantes*: a demarcação dos limites entre a cidade e o campo, territórios simbolicamente ligados aos extremos da razão e do instinto, ou se quisermos falar em linguagem nietzschiana, ao apolíneo e ao dionisíaco em estado puro, isto é, ainda não estetizados ou pré-artísticos. E, no entanto, é a crise da cidade que é posta em questão, o que nos parece claro no embate entre Dionísio e Penteu, o herói que personifica o poder da razão desmedida, que o deus converterá em loucura destrutiva.

Com base nessa hipótese do embate entre razão e instinto no interior daquela tragédia, poderíamos, seguindo os rastros de Nietzsche, dizer que esse seria um primeiro traço

distintivo d'*As Bacantes* se a confrontamos com outras tragédias, onde, ao contrário, os jogos dialógicos, característicos da obra euripidiana, parecem sugerir uma extrema valorização do racional por meio da persuasão dialética, como podemos perceber em algumas passagens de *Ifigênia em Áulis*, em que o Aquiles euripidiano, bem diferente do Aquiles furioso de Homero, intervém nos diálogos fazendo uso das palavras, da oratória, para convencer seus interlocutores. Quando pretende, por exemplo, salvar Efigênia persuadindo seu pai, diz ele: “tentemos outra vez persuadir o pai a ter melhores sentimentos quanto à filha” (EURÍPIDES, 1993, v. 1425), ou em outra passagem em que diz: “por que não tentamos opor às razões dele outras mais fortes para convencê-lo” (EURÍPIDES, 1993, v. 1427), em mais uma sugere “ajustarmos nossa vida aos mandamentos da razão e do bom senso” (EURÍPIDES, 1993, v. 1285). Nestes breves trechos a influência racionalista mostra-se clara na personalidade do herói dialético de Eurípides, no qual Nietzsche, certamente, enxergaria a influência socrática.

Esse traço racionalista da linguagem euripidiana também se faz notar bastante nos diálogos de *Medeia*, em que a protagonista faz uso da palavra como artifício de convencimento no debate com seu opositor, Jasão. Destacamos a passagem a seguir:

[...] sou diferente em muitas coisas da maioria dos mortais. Assim, entendo que alguém, se além de mal é hábil no falar merece punição ainda mais severa, pois confiado no poder de seus discursos para ocultar os maus desígnios com palavras bonitas, não receia praticar o mal. Mas ele não é tão solerte quanto pensa. Para também de me impingir tua conversa cínica e artificiosa. Uma palavra apenas é bastante para confundir-te. Não fosses tu um traidor e deverias ter começado por tentar persuadir-me antes de consumir teu novo casamento (EURÍPIDES, 2001, p. 41, v. 665-679).

Outra característica digna de nota na última peça de Eurípides é que nela o elemento dionisíaco se faz presente de forma direta, uma vez que o herói da trama é o próprio deus. Entretanto, numa possível sincronia com a leitura que Nietzsche fez da tragédia, enquanto resultante da união produtiva entre Apolo e Dionísio, talvez possamos apontar, n'*As Bacantes*, essa dualidade tão significativa para o filósofo, pois como nota Rachel Gazolla: “nessa peça não há referência explícita a Apolo, mas a presença da harmonia da medida e da clareza de visão que esse deus traz aos homens, através das falas de Tirésias, de Cadmo, do Mensageiro e do coro” (GAZOLLA, 2011, p. 259-260). Para autora, destacam-se ainda tantas outras características trágicas na trama de Eurípides:

No desenrolar da tragédia, manifestam-se as marcas principais do conteúdo trágico: ali estão os crimes de sangue, as máscaras, a música monotônica, o embate dos deuses antigos e novos, o *miasma* que envolve o chefe de Tebas, seu *daímon* sinistro. A dimensão das máscaras que encobrem a realidade

dos personagens parece ser mais forte nessa peça que nas outras, uma vez que o próprio deus é seu personagem nuclear. Por isso, sua força destruidora está mais presente, o movimento dos personagens – da ilusão à realidade – mais perceptível, dado o gênio poético de Eurípides ao compor os versos gramaticalmente (GAZOLLA, 2011, p. 259-260).

Feitas, porém, essas pequenas ilustrações com as quais quisemos dar mostras do espírito dominante das tragédias de Eurípides, em contraste com o d’*As Bacantes*, onde o mecanismo se inverte, pois toda a força retórica de Penteu é reduzida a uma sanha frente a força ainda maior do dionisíaco. Poderíamos aí, com Nietzsche, pensar os limites a que chega a razão quando a ela é dada um poder ilimitado e irrestrito que sufoque o espírito trágico, como aconteceu com Eurípides sob a influência de Sócrates, dando origem ao chamado “homem teórico” em detrimento do “homem trágico”. É possivelmente aí que Nietzsche, tendo se referido a uma retratação da parte de Eurípides, reconheça a importância desta sua última manifestação poética, porque com ela Eurípides teria nos colocado a questão da importância do fenômeno dionisíaco para cultura grega. Concentremo-nos então no sentido e no valor que teve aquela retratação para o pensamento de Nietzsche a despeito mesmo de o filósofo reconhecer que o mal perpetrado pelo poeta sobre a tragédia já tivesse triunfado.

Há que se colocar aqui, portanto, a questão de saber como o poeta, em quem, pelo consórcio com Sócrates, Nietzsche reconheceu a autoria da morte da tragédia pudesse fornecer um valioso testemunho do espírito trágico.

É no parágrafo 12 do NT que, sem maiores explicações, Nietzsche alude à retratação de Eurípides. Sem nos dar a conhecer plenamente o seu significado, ele, no entanto, nos dá uma pista quando cruzamos a passagem do NT com outra do TS:

O velho Sófocles se pronunciou no Édipo em Colono (tal como Eurípides nas *Bacantes*) sobre o que, na tragédia, liberta do mundo: Eurípides como uma espécie de retratação, na medida em que ele mesmo se deixou esquarterar como Penteu, o sensato racionalista, opositor do culto a Dionísio (NIETZSCHE, 2006, p. 50; TS/TS; KSA I)

Tal como no NT, em TS também aparece a menção à retração. Entretanto, diferente do primeiro texto, em que esta é anunciada pela flexão do verbo *widerrufen* (revogar, abjurar, desmentir(-se), retratar(-se); cfe. dicionário LANGENSCHIED, 2001, p. 1192), no texto original do segundo, aparece o termo em alemão *Palinodie*, do grego *palinoidia*, em português palinódia, que também tem o sentido de retração¹⁴⁰. Numa outra acepção, é também

¹⁴⁰ Cfe. a nota 30 do tradutor da TS, Ernani Chaves, p. 50.

um poema em que se desdiz o que se disse em outro¹⁴¹. Assim, Eurípides seria aquele que se redimiou poeticamente, isto é, no sentido de corrigir o mau serviço prestado à poesia trágica.

É exatamente para esse sentido controverso, ambíguo, da tensão entre um extremo e outro que queremos acenar na caracterização do Eurípides de Nietzsche: ele é a um só tempo um ponto de inflexão no decurso da tragédia, a expressão de uma nova tendência quando tomado pelo conjunto de sua obra; assim como também um ponto de referência para aquilo que mais interessa a Nietzsche: o dionisíaco, quando se aponta para derradeira tragédia euripidiana. É nesse sentido que Nietzsche parece retomar o tema no NT:

O próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito. Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? Certamente, nos diz o poeta, se apenas fosse possível; mas o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário – como Penteu em *As Bacantes* – é inesperadamente enfeitiçado por ele e corre depois com esse feitiço para desgraça (NIETZSCHE, 2007, p. 76; GT/NT, KSA I, p. 82)¹⁴².

Em outras palavras, o Eurípides d'*As Bacantes* faz representar a força da experiência dionisíaca no seio da cultura helênica. Desta feita, mais que isso, ele teria, com essa representação, se contraposto ao traço mais marcante de sua própria produção poética: a racionalidade por trás daqueles raciocínios em que pesava o poder da persuasão, da lógica e da dialética. Sendo assim, fica claramente marcada a distância entre o jovem e o velho poeta, que não por acaso é refletida na figura dos anciãos, que parecem representar a inclinação para reconhecer o poder e a legitimidade da experiência dionisíaca:

O juízo dos dois anciões, Cadmo e Tirésias, parece ser também o do poeta velho: as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas tradições populares, aquela veneração eternamente propagada de Dionísio, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática (IDEM)¹⁴³.

¹⁴¹ Cfe. nota 28, de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, para uma outra tradução da TS, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

¹⁴² “Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythos seinen Zeitgenossen auf das Nachdrücklichste vorgelegt. Darf überhaupt das Dionysische bestehen? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiss, sagt uns der Dichter, wenn es nur möglich wäre: aber der Gott Dionysus ist zu mächtig; der verständigste Gegner – wie Pentheus in den *Bacchen* – wird unvermuthet von ihm bezaubert und läuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhängniss”.

¹⁴³ “Das Urtheil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der klügsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende

Se Eurípides, outrora, transgrediu o curso natural da tragédia, ele agora revela-se como transgressor de sua própria arte, da sua própria tendência. Mas como dimensionar essa inclinação tardia de Eurípides? Como encontrar aí um sentido válido para uma tal retração? Quem nos dirá, conclui Nietzsche, é o próprio Eurípides “que resistiu a Dionísio, com força heroica, durante uma longa vida – para no fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário em uma espécie de suicídio”¹⁴⁴. Para Nietzsche, a última tragédia do poeta tem uma força particularmente digna de nota para conjunto de sua obra: ela “é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência”. Mas, por infelicidade, essa tendência já havia sido realizada: “O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, sua tendência já tinha triunfado” (NIETZSCHE, 2007, p. 76; GT/NT, KSA I, p. 83). Se a obra de arte da tragédia grega já houvera ido abaixo, como diz Nietzsche, então só parece haver uma conclusão possível:

Ainda que Eurípides procure nos consolar com sua retratação, não consegue: o mais esplêndido templo jaz em ruínas; de nos servem as lamentações do destruidor e sua confissão de que era o mais belo de todos os templos? E mesmo que Eurípides tenha sido condenado pelo juízo artístico de todos os tempos a ser convertido em dragão – a quem poderia satisfazer essa lamentável compensação? (NIETZSCHE, 2007, p. 77; GT/NT, KSA I, p. 83)¹⁴⁵.

Como se pode notar, a retratação de Eurípides não surtira grande efeito, dado o fato de que sua tendência inicial se propagara de forma irreversível. Nesse sentido, Wander de Paula (2009, p. 197) coloca uma questão que também corroboramos aqui: poder-se-ia, então, assegurar que a visão de Nietzsche se mantém inalterada com relação à tendência de Eurípides, uma vez que aquilo que mais marcou a sua produção, teria sido sua tendência racional? Ao responder essa questão, Paula, aponta para uma via de mão de dupla: sim e não! Sim, pelo fato de que Nietzsche considera mesmo a tendência ao esclarecimento contida na tragédia de Eurípides como irreversível na Grécia antiga; não, porque para além de Nietzsche apresentar a tragédia a partir do exemplo d’*As Bacantes*, o tema da retratação a que se refere, no parágrafo 12 no NT, põe em questão outro tema igualmente caro para Nietzsche, a saber: o

Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kräften gegenüber, mindestens eine diplomatisch vorsichtige Theilnahme zu sein”.

¹⁴⁴ O suicídio de Penteu, representante do homem racional, frente a Dionísio, a personificação do espírito trágico.

¹⁴⁵ “Mag nun auch Euripides uns durch seinen Widerruf zu trösten suchen, es gelingt ihm nicht: der herrlichste Tempel liegt in Trümmern; was nützt uns die Wehklage des Zerstörers und sein Geständniss, dass es der schönste aller Tempel gewesen sei? Und selbst dass Euripides zur Strafe von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden ist – wen möchte diese erbärmliche Compensation befriedigen?”

do limite da ciência, ou como colocamos anteriormente, dos limites da razão, que, em última análise, esta tragédia de Eurípides viria a denunciar com seu elogio do dionisíaco. Assim, como o comentador, defendemos que, para compor a descrição do fenômeno trágico, Nietzsche recorre, em diversos momentos de sua fase de juventude, ao relato d'*As Bacantes*. Por esse motivo, “a sua concepção está absolutamente amparada pelo Eurípides que se retratou”. Portanto, “a retração de Eurípides possui um valor imensurável para Nietzsche, que não conseguiu encontrar outro protótipo para a tragédia grega antiga senão na peça de Eurípides” (PAULA, 2009, 197).

Nesta esteira, destaca-se, como ilustração do procedimento nietzschiano, uma passagem da TS que dá sequência ao tema da retratação lá exposto:

É admirável a ação do helenismo na espiritualização do festim dionisíaco, quando se compara com o que surgiu, da mesma origem, em outros povos. Tais festas são antiquíssimas e encontráveis por toda parte, na Babilônia com o nome de Sáceas. A completa liberdade da natureza era restaurada por cinco dias; toda as relações sociais e políticas eram rompidas. Uma grande festa de liberdade e igualdade, na qual as classes servis recebem de volta recebem de volta seu direito original [...]. A imagem das orgias dionisíacas oferece o equivalente disso, tal como Eurípides projeta nas *Bacantes* (NIETZSCHE, 2006, p. 50-51; TS/TS, KSA III)

Deste ponto em diante, Nietzsche faz clara referência ao um longo trecho da fala do mensageiro d'*As Bacantes* referente aos versos 677-774 (EURÍPIDES, 2010, 42-5), em que são retratadas as Mênades, seguidoras de Dionísio, em plena natureza, sob o comando de Ágave:

A mãe de Penteu começa a dar gritos de alegria, para afugentar o sono. As moças se erguem, um modelo de nobre decoro; moças mulheres jovens e velhas saltam, os cabelos ondulados deixam-se cair nos ombros, vestem a pele de corsa, apertando laços e fitas; cingem o colorido tosão com serpentes que lhes lambem os rosto com intimidade. Algumas tomam nos braços corças e jovens lobos selvagens e os amamentam. Colocam grinaldas de hera, ramos de carvalho e briônias; uma toma o tirsó, bate no rochedo, de onde imediatamente jorra água; uma outra golpeia o chão com o bastão e o deus faz jorrar uma fonte de vinho. Outras arranham o chão apenas com a ponta dos dedos e leite branco como neve borbulha. Doce mel goteja dos ramos de hera etc. (NIETZSCHE, 2006, p.51-2; TS/TS, KSA III).

A leitura que Nietzsche faz d'*As Bacantes* passa então a figurar de maneira constante e inequívoca como fonte para a sua descrição do elemento dionisíaco, que nesta peça aparece em seu estado bruto e ameaçador, numa palavra: bárbaro. No entanto, para um primeiro momento da construção nietzschiana, o filósofo encontra no relato de Eurípides aquilo que considera ser “um mundo totalmente encantado”, onde “a natureza festeja sua reconciliação

com o homem, tudo é extático e neste caso digno e nobre”. Não por acaso, este importante termo da comunhão com a natureza afina-se com uma das teses da metafísica de artista, segundo a qual, a experiência dionisíaca propiciaria o rompimento do *principium individuationis*, melhor dizendo: uma coisa implicaria na outra:

O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dionísio, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo (NIETZSCHE, 2005, p. 9; DW/VD, KSA I p. 555)¹⁴⁶.

Também nesta passagem de *A visão dionisíaca do mundo* reverberam os ecos da leitura que Nietzsche empreendeu de Eurípides. Porém, como bem observa Wander de Paula, agora aliando à imagem do dionisíaco bárbaro a outro indispensável componente: o apolíneo. Associação que será de extrema importância para as teses do NT, livro onde definitivamente o fundamento da arte grega encontra-se na união fraterna daqueles dois impulsos, condição sem a qual a tragédia não seria possível enquanto fenômeno estético. Isto equivale a dizer que, na interpretação nietzschiana, Apolo recria o Dionísio titânico na Grécia; recorrendo às cenas d’*As Bacantes*, diz Nietzsche: “doce mel goteja dos ramos, se alguém toca o chão apenas com a ponta dos dedos jorra leite branco como neve. Este é o mundo totalmente encantado, a natureza celebra a sua reconciliação com o homem”, e conclui: “o mito diz que Apolo reuniu novamente o Dionísio despedaçado. Essa é a imagem do Dionísio recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático” (NIETZSCHE, 2005, p. 15; DW/VD, KSA I p. 559). O significado que Nietzsche atribuirá a essa aliança é, como ele mesmo declara, do mais alto recurso da existência, quando o filósofo coloca a seguinte questão: “qual era a intenção da Vontade – que afinal é todavia uma – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos contra a própria criação apolínea?” Ao que ele mesmo responde: “o nascimento do pensamento trágico” (NIETZSCHE, 2005, p. 24; DW/VD, KSA I p. 566).

Nota-se, portanto, que a própria concepção nietzschiana de trágico, que aos poucos vai sendo construída, encontra-se também sob a influência da riqueza de detalhes das imagens dionisíacas de Eurípides.

Assim, na esteira desse breve itinerário proposto por Wander de Paula, que aqui corroboramos plenamente, ao menos no que diz respeito à influência do Eurípides d’*As*

¹⁴⁶ “Die Kunstgewalt der Natur, nicht mehr die eines Menschen, offenbart, sich hier: ein edlerer Thon, ein kostbarer Marmor wird hier geknetet und behaun: der Mensch. Dieser vom Künstler Dionysos geformte Mensch verhält sich zur Natur, wie die Statue zum apollinischen Künstler”.

Bacantes nos limites do NT, percebemos que o poeta teria prestado a Nietzsche uma enorme colaboração ao fornecer um protótipo do nascimento do pensamento trágico (cfe. PAULA, 2009, p. 199). Dessa forma, buscou-se demonstrar uma hipótese inicial de nossa pesquisa: a de que para além do poeta-pensador severamente criticado por sua tendência racionalista que levou a cabo a tragédia, o poeta que se retrata n’*As Bacantes*, nos reservaria também uma outra máscara: a de Dionísio. Figurando, na abordagem de Nietzsche, como um personagem ambíguo, de múltiplas faces, mas que não obstante revela-se como um tipo produtivo para as investigações de nosso filósofo, o que lhe confere um lugar ao mesmo tempo de reprovação e de prestígio; pois que tanto por um lado quanto por outro, Eurípides concorre para elaboração da primeira estética Nietzscheana quer figurando como a expressão máxima da dissolução da tragédia, quer fornecendo a Nietzsche um modelo trágico por excelência. Assim como nas passagens acima citadas, em inúmeras outras da fase de juventude é possível atestar esse lugar atribuído a Eurípides por Nietzsche, um lugar que poderíamos perfeitamente resumir com o seguinte comentário:

Eurípides, nas *Bacantes*, teria se retratado diante de Dionísio! Pode-se entender melhor, portanto, o lugar paradoxal de Eurípides na análise do jovem Nietzsche, que culmina no Nascimento da Tragédia: ao mesmo tempo em que ele mata a tragédia, isto é, o dionisíaco, oferece nas *Bacantes*, o modelo do dionisíaco (CHAVES, 2006, p. 50, nota 30).

Por fim, se retomarmos aquela divisão temática do NT proposto por Roberto Machado, segundo a qual Eurípides ocuparia um lugar intermediário em grau de importância – precedido pela formulação do par apolíneo-dionisíaco, mas seguido da exposição das esperanças nietzschianas de renovação do espírito trágico na modernidade –, encontraremos mais uma vez o eco do Eurípides d’*As Bacantes* sendo evocado por Nietzsche para conclamar seus contemporâneos com um tom exortativo que lembra bem as descrições euripidianas:

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (NIETZSCHE, 2007, p. 120-1; GT/NT, KSA I, 132)¹⁴⁷

¹⁴⁷ “Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!”

À GUIZA DE CONCLUSÃO - NIETZSCHE E A RECEPÇÃO DE EURÍPIDES: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

“O racionalismo de Eurípides pressupõem, com um forte sentido de realidade, o condicionamento que as paixões e, no geral, uma situação não modificável pela ‘vontade’ impõem ao homem” (Vincenzo Di Benedetto, *Eurípide: teatro e società*)

“Eurípides é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, fora de todas as ligações religiosas, familiares e políticas, sozinho com a sua razão crítica e o seu sentimento pessimista, com a sua paixão e o seu desespero. É ‘o mais trágico dos poetas’” (Otto Maria Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*)

Sabemos o quão desconcertante foi, para a época, a recepção que Nietzsche fez da tragédia grega e com ela a do próprio Eurípides em seu primeiro livro¹⁴⁸. É curioso notar, entretanto, que embora essa recepção não tenha sido de todo assimilada, muito do que se tem afirmado a respeito do poeta, mesmo em estudos mais recentes, guarda bastante semelhança com as impressões que o jovem Nietzsche teve dele, ainda que a crítica corrosiva ao racionalismo fortemente presente no seu teatro, tal como Nietzsche a formulou, esteja longe de ser uma unanimidade entre filólogos, helenistas e eruditos de um modo geral.

É que a recepção da Grécia de Nietzsche obedece a uma chave de interpretação muito própria (BURNETT, 2012, p. 10)¹⁴⁹, à qual acreditamos estar subordinada também a recepção de Eurípides, como tentaremos mostrar neste capítulo final.

Abordaremos aqui brevemente a questão das aproximações e distâncias em relação à leitura de Nietzsche e às que hoje dispomos. Retomando o Eurípides herdado pelas fontes antigas que chegaram até nós e que ainda ressoam na maioria dos estudos sobre o tragediógrafo, buscaremos apontar alguns pontos comuns e também alguns pontos discordantes entre as recepções em questão. Não nos proporemos, porém, a investigar as origens profundas dessas fontes em Nietzsche e nos autores que se sucederam a ele, trata-se

¹⁴⁸ Veja-se, por exemplo, a acidez crítica com que o filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf recebe as impressões nietzschanas por ocasião do lançamento do NT.

¹⁴⁹ Segundo, Henry Burnett, na citada referência, “a base da interpretação das artes operada por Nietzsche é pré-cristã, grega, podemos dizer. Mas não a Grécia que a historiografia alemã de sua época dissecava filologicamente; seria mais correto pensar em uma Grécia única, impar, reinterpretada por Nietzsche em uma chave inédita: a perspectiva dionisiaca”.

tão somente de, procedendo por aproximação e por contraste, proporcionar uma melhor compreensão da dimensão interpretativa que em Nietzsche se impõe.

Para ilustrar as dissonâncias da leitura nietzschiana utilizaremos preferencialmente dois autores: o primeiro deles, o filólogo Bruno Snell, representa a continuidade da tradição filológica na qual se formara também um dos primeiros e mais severos críticos de Nietzsche, Wilamowitz-Möllendorf. Mas distanciado deste e também de Nietzsche por um espaço de quase um século, faz uma espécie de reabilitação da figura de Eurípides encaminhando um olhar mais liberador em relação ao poeta quando o relaciona a uma questão que marcou decisivamente sua obra filológica: “a descoberta do espírito”¹⁵⁰, uma questão que já se tornou “clássica” e que repercutiu também na obra de outros grandes estudiosos como Jean-Pierre Vernant¹⁵¹, por exemplo. Longe, porém, de pretender esmiuçar essa questão em todos os seus pormenores, optaremos apenas por expô-la de modo breve, com o intuito mais específico de situar o lugar que esse estudioso reserva a Eurípides na linha evolutiva do espírito grego; a segunda, Jacqueline de Romilly, helenista mais contemporânea, que procurou investigar, em um de seus livros, a chamada “modernidade de Eurípides”, nos dá um panorama do contexto ao qual está vinculada as inovações do poeta. Mais uma vez cumpre lembrar que não pretendemos levar a cabo uma análise exaustiva do pensamento desses autores, apenas destacar alguns pontos de suas interpretações que nos permitam fazer um contraponto com a recepção de Nietzsche, de modo a localizá-la como uma possibilidade interpretativa a mais que se tem do universo grego, cujas especificidades nos apresentam também um Eurípides diferente, no mínimo inusitado, tributário das primeiras impressões estéticas de Nietzsche, quando comparado com as demais recepções.

Queremos mostrar com isso que a leitura diagnóstica de Nietzsche, como já salientamos, se alça outro patamar de consideração, que vai além das leituras historiográficas e filológicas, revelando assim que seu Eurípides está profundamente enraizado na sua própria visão do mundo helênico, o que pressupõe as peculiaridades de sua interpretação, como uma interpretação alegórica e impar. É exatamente por contraste com essa interpretação que

¹⁵⁰ Snell (2009) toma esse tema como objeto em seu livro *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denken bei den Griechen*, de 1955. Na edição brasileira: *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*.

¹⁵¹ Vide Vernant, *Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Segundo o próprio autor, a abordagem de Snell a propósito da “descoberta do espírito”, diferente da sua que segue um viés mais psicológico, teria se constituído a partir de uma “interpretação [...], cuja perspectiva é, no entanto, histórica”, cfe. Nota 3 da seção “A formação do pensamento positivo na Grécia arcaica”, p. 442.

procuraremos apresentar a visão desses autores. Vale ressaltar ainda que diferentemente do que ocorre com Wilamowitz, que foi um inimigo declarado das ideias de Nietzsche, não pretendemos, nem de longe, apresentar nossas duas fontes como antinietzschianas, no sentido daqueles que se dedicam deliberadamente a combater as ideias do filósofo, direcionando seus escritos para tal intenção.

Creemos, com isso, apresentar uma boa ilustração de que a leitura de Nietzsche só se sustenta se devidamente contextualizada, quer dizer, circunscrita ao projeto mesmo do NT e suas peculiaridades, tais como as apresentadas na primeira parte deste trabalho. Ademais, no que se refere a Bruno Snell, mesmo reabilitando a imagem de Eurípides, nem por isso se mostra avesso à interpretação nietzschiana, sobretudo quando aponta a crítica de Nietzsche ancorada na leitura que o filósofo fez de Aristófanes e que esta, por sua vez, já está profundamente influenciada por uma certa tradição alemã de recepção da Grécia¹⁵², a qual já aponta para o desvio da imagem essencialmente apolínea daquela cultura. Neste ponto, a sua própria leitura não mais segue na mesma direção na qual seguiu a de Wilamowitz¹⁵³.

* * *

É comum vermos Eurípides, assim como em Nietzsche, receber um papel distintivo quando da comparação com os demais poetas trágicos – Ésquilo e Sófocles. Muito

¹⁵² SNELL (2009, p. 117 – 134).

¹⁵³ Wilamowitz é, sem dúvida, o mais severo crítico de Nietzsche, sua menção nesse trabalho justifica-se pelo fato, entre outros, de ter sido também ele o primeiro de todos, quando se toma como referência o NT. Ele chama nossa atenção ainda por representar o modelo, por excelência, do tipo de filólogo que predominava no meio acadêmico alemão à época de Nietzsche. Modelo este que nosso filósofo, como já mencionamos antes (cap. 1), em certo sentido, busca se afastar. Antes de mais nada, é preciso lembrar que um dos pontos altos dessa crítica mordaz situa-se exatamente em torno do que aquele filólogo considera um erro grave na pesquisa de Nietzsche, qual seja, sua falta de rigor científico: “o senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição”, estaria mais próximo do “estilo de um pregador religioso” (WILAMOWITZ apud MACHADO, 2005, p. 56). Wilamowitz passa em revista todos os pontos cruciais que marcaram o NT enquanto proposta interpretativa do universo grego antigo e que lhe parecem, logo de imediato, demasiadamente estranhos a sua própria formação filológica, a mesma na qual também formara-se Nietzsche. Desse modo, passa, é claro, por temas centrais como a formulação do par de conceitos apolíneo-dionisíaco e a crítica ao socratismo, os quais são recebidos de modo inteiramente suspeito pelo filólogo. É dentro desse espírito crítico que procurou “elucidar”, entre outras “descobertas igualmente desconcertantes”, a “concepção inteiramente nova” a respeito de Eurípides (MACHADO, 2005, p. 57). Nesta perspectiva, a questão em torno do poeta não poderia lhe passar despercebida. O autor retoma o ponto que considera a “imagem mais grave” a respeito da interpretação de Nietzsche, àquela que se refere “à ‘morte’ da tragédia pela mão de Eurípides”. Para uma melhor compreensão dessa questão sob a ótica do filólogo, ver *Filologia do futuro! Primeira parte*. (MACHADO, 2005, p. 71-78).

frequentemente ele é apresentado, mesmo nas leituras mais atuais, como aquele que mais se distanciou dos temas clássicos do teatro trágico, tais como a relação do herói com os deuses e a relação do mesmo com o destino: molas propulsoras da arte dos outros dois poetas que lhe antecedem.

Se Ésquilo concebeu seu teatro como a representação profundamente religiosa de um evento lendário, e Sófocles fez de seu drama o desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter em situação determinada, Eurípides há de conceber a tragédia como [...] uma *práxis* do homem, operando, por isso mesmo, uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. É que, para o poeta de Medeia, o “Kósmos” trágico não é mais o mito, mas o coração humano, ao qual o grande poeta desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia (BRANDÃO, 2011, p. 71).

Tal como em Nietzsche, essa leitura aponta também para o fato de que Eurípides colocara no centro do palco trágico “o homem da vida cotidiana” (NIETZSCHE, 2007, p. 71; GT/NT, KSA I, p. 76) e seus conflitos interiores sem mais tomar como fio condutor a força criadora daqueles grandes temas do mito trágico¹⁵⁴. No modelo anterior a Eurípides, o herói, segundo Nietzsche, é sempre máscara de Dionísio¹⁵⁵, seu sofrimento é sempre o sofrimento do próprio deus dilacerado, isto é, enredado pelas malhas da individuação, cuja representação na arte trágica significaria para o homem a possibilidade de comunhão com o âmago da natureza – com o “uno primordial” [*Ur-Eine*]. Ao contrário, o que ocorre com o teatro euripídico é a crescente individualização do herói, por meio de uma representação em que este se converte em máscara não mais de Dionísio, mas em cópia fiel do homem comum da realidade. Nesse sentido, Eurípides foge à idealização do herói para seguir uma via realista no modo de apresentá-lo em suas peças. Ainda com relação a essa questão, mas em contraste com a interpretação nietzschiana, podemos apontar, para fazer um contraponto, a leitura de Bruno Snell. Quase um século depois do lançamento do NT (1872), livro em que as impressões sobre Eurípides ganham uma forma definitiva apontando para perda da aura trágica (pois, na arte, é Eurípides o ponto de partida desse processo de decadência), Bruno

¹⁵⁴ Werner Jaeger, nos dá uma explicação sobre a importância do papel do mito na tragédia que parece fazer eco à interpretação nietzschiana: “A apresentação do mito na tragédia não tem um sentido meramente sensível, mas sim de profundidade. Não se limita à dramatização exterior, que torna a narração uma ação participada, mas penetra no espiritual, no que a pessoa tem de mais profundo” (JAEGER, 2003, p. 298).

¹⁵⁵ No início do § 10 do NT (2007, p. 66) diz Nietzsche: “É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que ao contrário todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio”.

Snell, lança seu livro “Die Entdeckung des Geistes” (“A descoberta do espírito”, 1955) no qual o autor vê em Eurípides o ponto culminante de um longo processo de evolução. Para o filólogo, as transformações históricas, culturais e literárias representam uma linha evolutiva que encontrava na tragédia euripídiana não um sintoma de decadência da cultura grega, mas, contrariamente, a culminância de um longo desenvolvimento do espírito que tem suas raízes na Grécia e que posteriormente teria dominado a cultura ocidental.

A tese de Snell gira em torno da hipótese de que, na obra de Eurípides, se teria mostrado pela primeira vez na história, o “sujeito individual”, aquele capaz de tomar suas decisões de forma independente, isto é, liberto do julgo dos deuses e do destino. Sem a pretensão de esmiuçar a questão em seus pormenores, gostaríamos de limitar nossa abordagem desse autor focando fundamentalmente nesse aspecto. Grosso modo, segundo a teoria evolutiva de Snell, o elemento mediador que teria possibilitado o surgimento de um sujeito individual e sua realização na tragédia de Eurípides seria a lírica arcaica, sobretudo com Arquíloco e Safo, que ao deslocar o foco de interesse de um passado mítico para o seu próprio tempo e para questões de caráter pessoal, dá mais um passo em direção à criação e uma noção de indivíduo que se vê como um ser único sobre o qual os deuses não possuem a mesma influência e poder. “Essa passagem da literatura para o imediato da vida, que aqui surge pela primeira vez, constitui uma nova fase da evolução do espírito europeu” (SNELL, 2009, p. 61). Desse modo, Snell chega até Eurípides ao afirmar que seus personagens soltam-se dos antigos laços sob o questionamento dos valores tradicionais, da existência dos deuses, do valor da glória e do heroísmo.

As personagens de Eurípides, em seguida, soltam-se, ulteriormente dos antigos laços, visto que Eurípides procura sempre com maior clareza aquilo que, desde os tempos de Ésquilo era considerado, era considerado como a realidade do homem e de sua ação: a espiritualidade, a ideia, o motivo da ação. Tudo o que na época anterior era honrado através da imagem da luz como um valor universalmente reconhecido – a glória radiante, a ação luminosa, a esplêndida representação das figuras dos heróis – empalidece cada vez mais diante das novas questões: Que impulso os impeliu à ação? Foi justo o que eles fizeram? E esse esplendor divino empalidece tanto mais rapidamente na medida em que Eurípides tem um senso exasperado da diversidade que transita entre substância e aparência (SNELL, 2009, p. 113).

Diferentemente de Nietzsche, Snell parece não conceber a perda do impulso dramático tão vivo em Ésquilo e Sófocles. O que Eurípides realiza, na verdade, é uma racionalização da tragédia, consoante ao questionamento filosófico de sua época. Mas, para compensar a perda

de qualidade estética, o tragediógrafo apela para o patético, na tentativa de manter o conteúdo literário da tragédia:

Eurípides desenvolve aquilo que Ésquilo havia iniciado: a realidade que o drama procura está no mundo do espírito, e para dar realce a essa realidade, deve ele, por sua vez reduzir os acontecimentos a formas estilizadas e puras; cria, assim, situações exasperadas; onde tudo tende para uma ação decisiva, mas esforça-se em fazê-las parecer naturais por meio de um ambiente mais próximo da realidade e mediante motivações psicológicas. A necessidade de representar a essência da ação também leva Eurípides ao jogo cênico, isto é, a uma realidade artística que não é a realidade da vida (SNELL, 2009, p. 115).

Na tragédia, no entender de Snell, o mito perde toda relação com situações determinadas, concretas. “já não serve, como na poesia lírica arcaica, para a representação da vida humana fixados no tempo e no lugar, como vitórias, núpcias, festas do culto, mas para a representação de fatos universais”. Segundo o autor, “é evidente que assim o interesse da tragédia se desloca para a filosofia”, e diz ainda: “não está longe o momento em que a problemática da ação humana de que se ocupa a tragédia se transformará em um problema do conhecimento, e que Sócrates pretenda resolvê-la através do conhecimento do bem”. Reconhece que a partir desse momento a realidade passa ser concebida em sentido totalmente abstrato. Entretanto, no que se refere ao poeta, Snell segue na contramão de Nietzsche: “Eurípides ainda está longe desse momento, é poeta e não filósofo, vê a realidade em figuras vivas, não em conceitos” (SNELL, 2009).

Nietzsche, entretanto, faz sua análise das inovações de Eurípides numa outra chave interpretativa:

Quem tiver compreendido que matéria os tragediógrafos prometeicos anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides (NIETZSCHE, 2007, p. 70-1; GT/NT, KSA I, p. 76)¹⁵⁶.

Assim, com relação à tradição que o precedeu, o que se pode ver em Eurípides, como observa Junito de Souza Brandão, é que com ele “o rompimento foi total”. “Nota-se em suas peças uma consciente dessacralização do mito com uma consequente proletarização¹⁵⁷ da

¹⁵⁶ “Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die prometheischen Tragiker vor Euripides ihre Helden formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, der wir auch über die gänzlich abweichende Tendenz des Euripides im Klaren sein”.

¹⁵⁷ Esse descolamento do mito para vida cotidiana é o motivo pelo qual Nietzsche considera Eurípides um autor burguês.

tragédia” (BRANDÃO, 2011, p. 71). “A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e sátiro bêbado ou semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem” (NIETZSCHE, 2007, p. 71; GT/NT, KSA I, p. 77)¹⁵⁸.

Ora, essa ideia de uma ruptura com a tradição de Ésquilo e Sófocles não é uma novidade. Em Nietzsche, encontramos-la claramente formulada:

“Antes de Eurípides havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O espectador via neles um passado ideal da helenidade, e, com isso, a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípides o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu palco. O espelho, que outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar [...]. No essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica” (NIETZSCHE, 2005, p. 72-3; ST/ST, KSA I, p. 534)¹⁵⁹.

Ocorre, como podemos observar, é que Eurípides é também e, sobretudo, um filho de seu tempo e como tal assimilara todas as tendências então em voga¹⁶⁰, transportando-as para o seu teatro:

¹⁵⁸ “Die bürgerliche Mittelmässigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene satyr oder der Halb Mensch den Sprachcharakter bestimmt hatten”.

¹⁵⁹ “Vor Euripides waren es heroisch stilisirte Menschen, denen man die Abkunft von den Göttern und Halbgöttern der ältesten Tragödie sofort anmerkte. Der Zuschauer sah in ihnen eine ideale Vergangenheit des Hellenenthums und damit die Wirklichkeit alles dessen, was in hochfliegenden Augenblicken auch in seiner Seele lebte. Mit Euripides drang der Zuschauer auf der Bühne ein, der Mensch in der Wirklichkeit des alltäglichen Lebens. Der Spiegel, der früher nur die großen und Kühnen Züge wiedergegeben hatte, wurde treuer und damit gemeiner. [...]: im Wesentlichen sah und hörte der Zuschauer seinen eingen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne, allerdings mit dem Prachtgewande der Rhetorik umhüllt”.

¹⁶⁰ Segundo Junito Souza Brandão (2011, p. 72), “Eurípides, pensador, observador atento de todos os movimentos de seu tempo, dotado de alta sensibilidade não podia e não pôde ficar indiferente a coisa alguma de seu século e de seu meio. Bebeu em todas as fontes e não podendo chegar a uma conclusão, tornou-se poeta da *busca*. Nesse sentido, o teatro euripidiano, tomado em bloco, é uma espécie de [...] “nóstos”, de retorno a um mundo imaginário, onde o sofrimento e a dor não se justificam mais”. Vemos, por esse trecho, o quanto a tragédia de Eurípides está longe da ideia que Nietzsche faz desta como o palco do sofrimento de Dionísio e da possibilidade de comunhão com o cerne da natureza, o “Uno Primordial” [Ur-Eine], por meio do rompimento com o “princípio de individuação”, que, ao que tudo indica, parece ganhar cada vez mais espaço no teatro inovador de Eurípides, na medida que este centra sua visada trágica no indivíduo e seus conflitos dialéticos, talvez a heroína por excelência desse tipo construído por Eurípides seja Medeia, da tragédia homônima, que mesmo tomada pela *hýbris* que lhe é peculiar, realiza, em seus diálogos e monólogos, os mais complexos raciocínios para justificar suas ações. Também o Aquiles, de *Efigênia em Áulis*, parece seguir nessa direção, pois diferente do Aquiles da epopeia homérica, cujas ações são motivadas pela cólera (HOMERO, 2001, p. 43), o de Eurípides se mostra um mestre na arte da persuasão.

Eurípides não poderia ficar, como não ficou, indiferente ante a avalanche de ideias novas que, a partir da primeira do século V a C., invadiu Atenas e abalou os nervos da *pólis*. Os maiores responsáveis por muitas dessas inovações foram os Sofistas, que souberam habilmente explorar com sua filosofia *ancípite* o estado de espírito criado pelas especulações filosóficas e condições políticas e sociais do tempo. Foi mister que Sócrates desse a própria vida, para que, sobre os escombros da razão, se erguesse uma razão nova (BRANDÃO, 2011, p. 72)¹⁶¹.

Na mesma direção em que segue o pensamento de Snell a respeito de Eurípides, estudos mais recentes, como o de Jacqueline de Romilly, que escreveu um livro inteiramente dedicado às inovações que o poeta introduziu no palco da tragédia grega, é um bom exemplo de como a obra do poeta pode ser pensada sob outro prisma que não o da crítica severa, mas por meio do próprio contexto cambiante a que esteve ligado o seu teatro.

E é sob esta condição, a de ser produto de seu tempo, que frequentemente as inovações de Eurípides parecem ser apaziguadas das críticas de Nietzsche. Como fruto do meio em que vivera, Eurípides é portador de uma modernidade *avant la lettre*, como nos indica a autora em seu “La modernité d’Euripide” (“A Modernidade de Eurípides”, 1986)¹⁶². Para Romilly, com a perda de importância de elementos como o coro que tivera grande importância no passado, ocorrem profundas mudanças no teatro de Eurípides:

Por isso, um teatro menos fixo, mais flexível, aberto às surpresas e aos debates, às análises psicológicas e às peripécias patéticas. Tudo é pronto para acolher as novidades do momento. E de repente já estamos próximos do drama psicológico e depois do melodrama, e do teatro de ideias [...] tem-se também uma arte dramática menos hierárquica, mais próxima do cotidiano. E de repente já move-se direção ao teatro realista (ROMILLY, 1986, p. 10, tradução nossa).

A helenista observa que as alterações sofridas no teatro trágico pelas mãos de Eurípides são resultantes das mudanças na esfera da vida pública ateniense, pois como afirma ela: “se tudo muda [...]; o teatro de Eurípides acolhe todas as formas da modernidade de então”. Assim, tais mudanças implicam num teatro mais leve, o que tem como notória consequência uma significativa perda da complexidade e da riqueza poéticas, criando uma

¹⁶¹ Completando essa ideia, Brandão diz que “a tragédia euripidiana é uma colcha de retalhos e etiquetas de todas as escolas”.

¹⁶² Segundo Romilly, “a noção de modernidade aplicada a um autor antigo como Eurípides, deve ser entendida em um duplo sentido. Primeiro, é moderno em comparação com seus contemporâneos e seus antecessores. Depois de Ésquilo e Sófocles, ele inova, descobre, provoca um pouco de escândalo. É, por assim dizer, moderno, em sua própria época. Ao mesmo tempo, nota-se que, por isso mesmo, ele nos remete, por vários traços, a nossa época; o fato é que nós escritores de hoje retomamos e reforçamos muitas das tendências que, em seu tempo, causaram tanta surpresa. Ele é então moderno no sentido absoluto do termo” (ROMILLY, 1986, p.5, tradução nossa).

abertura para um tipo de a peça mais voltada para o patético e ao debate de ideias. E é nesse sentido, segundo Romilly, que a ausência, em Eurípides, da grandiosidade heroica, que marcava a tragédia anterior, aproxima seu teatro do cotidiano. Trata-se de um teatro psicológico em que a presença dos deuses antes tão apreciada, é cada vez menor, como se pode notar, de acordo com a indicação da autora, na *Ifigênia em Áulis*. Mas esse “silêncio dos deuses” novamente é interpretado, pela autora, apenas como outro sintoma de mudança dos tempos:

Para descrever o mundo de Eurípides, pode-se, a bem dizer, passar a ignorar os deuses. Este fato é surpreendente: uma tal omissão teria sido impossível em Ésquilo ou mesmo Sófocles. Neste simples traço, já se reconhece que as coisas mudaram: a ordem divina não garante mais a aventura humana, sua coerência, nem o seu sentido (ROMILLY, 1986, p.22, tradução nossa).

Já em Nietzsche, tendo colocado o homem no centro do debate trágico e sendo profundamente marcado pelo espírito de sua época¹⁶³, Eurípides dá início ao que Nietzsche entende, nesse momento, como sendo o processo de decadência da tragédia. Pois ele substitui o poder do mito pelos engenhos da razão filosófica. Muito embora dificilmente encontremos autores que corroborem a tese de Nietzsche segundo a qual a tragédia teria sucumbido pelas mãos de Eurípides, novamente aqui, contudo, ressoam impressões nietzschianas, novamente aqui, tal como em Nietzsche, a fonte privilegiada para a leitura de Eurípides, como seguidor da filosofia sofística e socrática, como se pode adivinhar, não é apenas a tradição platônica, mas a comédia de Aristófanes¹⁶⁴, que entre outras nos dão uma ideia bem clara da grandeza e das misérias do século em que viveu Eurípides (BRANDÃO, 2011, p.72).

Já a propósito das mudanças operadas na forma da tragédia, com a sorte que teve o coro, que “era o elemento mais importante” (ROMILLY, 1998, p. 26) se reconhece também, como Nietzsche igualmente já havia notado, que com Eurípides, ele definitivamente perde sua função original, sendo drasticamente reduzido. Jacqueline de Romilly nos dá uma informação quantitativamente precisa sobre esse fenômeno:

Em *As coéforas*, de Ésquilo, mais de quatrocentos versos são dedicados ao coro, de um total de 1.076, ou seja, bem mais de um terço. Em *Electra*, de Sófocles, que trata do mesmo tema (a mudança do título já é por si

¹⁶³ Segundo Jacqueline de Romilly (1998, p. 101), Eurípides era “aberto a todas as influências, contemporâneo dos primeiros filósofos sofistas, ele reflete em seu teatro muitas novas ideias novas, muitos novos problemas”.

¹⁶⁴ Em todos os autores por nós estudados, o recurso à comédia de Aristófanes é sempre recorrente. Domo mesmo modo como procede Nietzsche, ainda que não corroborem suas teses, esse recurso serve para dar conta das influências e críticas que tragediógrafo sofre em seu tempo.

reveladora), o coro intervém com cerca de 200 versos, do total de 1.510, ou seja, menos de um sexto. Da mesma forma, em *Electra*, de Eurípides, há um pouco mais de 200, dos 1.360 que compõem a peça, também uma sexta parte (ROMILLY, 1998, p. 29).

Ainda com relação a esse tema, segundo Romilly, a partir do momento em que a ação passa adquirir maior importância na tragédia, “o coro deixa de desempenhar o papel central que até então detinha”. De maneira similar a que Nietzsche apresenta em seus escritos, Romilly também entende esse fenômeno como um processo gradativo: “já nas últimas peças de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado* e na *Orestia* em geral)”, diz ela, “o coro é apenas simpatizante”, para logo em seguida começar a “aparecer coros que viriam a tornar-se clássicos, compostos [...] por confidentes, por testemunhas”¹⁶⁵. De acordo com a helenista, sem dúvida, permanece uma relação essencial entre o herói e o grupo que dele depende, mas esse elo tende tornar-se fraco. “Na obra de Eurípides, ele se desfaz quase completamente” (Idem, p. 28).

Para Nietzsche, no entanto, a aniquilação do coro por Eurípides, como sabemos, tem um significado ainda mais profundo, está para além de um fenômeno meramente constatável. Representa a eliminação de um dos elementos que constituem a essência por excelência da tragédia grega: a música. Pois é ela que se encontra na base da concepção nietzschiana acerca da origem da tragédia a partir do coro. Eis, portanto, a grande novidade sobre “o sentido originário e tão assombroso do coro” (NIETZSCHE, 2007, p. 100-1; GT/NT, KSA I, p. 109).

À medida que o coro perde cada vez mais espaço nas tragédias para evolução da ação, esse fenômeno é acompanhado pela crescente valorização da palavra, do conceito por meio dos diálogos e monólogos impregnados de elementos da retórica sofística¹⁶⁶ e da filosofia dialética de Sócrates, como se pode notar de forma decisiva nas peças de Eurípides. Em

¹⁶⁵ O uso desse tipo de personagem é cada vez mais ainda individualizado por Eurípides, os exemplos máximos desse recurso encontram-se em peças como *Medeia* e *Hipólito*, onde as respectivas heroínas constroem não mais com a figura do coro, mas com as das amas a relação essencial da qual se refere Romilly, nessas peças tais personagens assumem a função de confidentes e de testemunhas que auxiliam a heroína no desenrolar da trama.

¹⁶⁶ Jacqueline de Romilly, atesta a proximidade de Eurípides com os sofistas e suas novas ideias: “Eurípides pode ter sido profundamente influenciado por essas novas ideias. As antigas biografias oferecem vários nomes de filósofos e sofistas de quem ele deveria ter sido aluno; e sua obra confirma a existência de múltiplos ecos” (ROMILLY, 1986 p. 9, tradução nossa). Como ilustração, autora ainda nos oferece um relato da atuação dos sofistas que parece casar bem com atuação que Eurípides tem no teatro: “o ensinamento dos sofistas tinha um conteúdo político e moral [...]. Estes mestres racionais não queriam sedimentar sua moral senão sobre razões práticas, e descartando as regras e a religião, eles corajosamente puseram em questão tudo o que se poderia pôr, desde o fundamento das obrigações morais até as distinções sociais. O amplo desenvolvimento desta descoberta e desta contestação está marcado no teatro de Eurípides: ele explica a habilidade retórica de seus personagens, o gosto pelas ideias e pelo debate intelectual” (ROMILLY, 1986 p. 9, p. 10, tradução nossa).

consequência disso, tem-se a eliminação dos elementos originários daquela arte. Nietzsche viu em Eurípides o passo final para um caminho que não haveria de ter volta se não se restituísse à tragédia esse elemento constitutivo e determinante do espírito trágico. A origem da tragédia no espírito da música reflete, portanto, um diagnóstico da origem e morte da tragédia, mas também um possível renascimento do trágico na modernidade, daí por que o filósofo depositou suas esperanças no drama musical de Wagner, onde Nietzsche acreditava haver a possibilidade de resgate do espírito dionisíaco representado pela música e do liame entre esta última e a palavra e não mais do predomínio exclusivo desta, fenômeno que tem sua gênese na tragédia de Eurípides, sob o patrocínio do otimismo teórico que a filosofia socrática impõe sobre a visão estética do mundo. Na contramão dessa tendência, Nietzsche vai entender que só como fenômeno estético pode a existência ser eternamente justificável.

Gostaríamos de esclarecer desde já que se essa forma de encarar a arte de Eurípides compõe um quadro de interpretações que remetem a uma tradição bem anterior ao próprio Nietzsche e que ainda hoje servem de referencial para as pesquisas atuais, acreditamos que com nosso filósofo, no entanto, essas interpretações recebem a força de uma crítica radical à medida que elas, sob sua ótica, funcionam como dados de uma tradição que o autor mobiliza para dar lastro às ideias que ele mesmo pretende defender. Um exemplo claro desse procedimento ocorre quando Nietzsche evoca, por exemplo, no § 7 do NT, o que ele mesmo chama de “tradição antiga” para derivar a origem da tragédia a partir do coro (NIETZSCHE, 2007, p. 48)¹⁶⁷. Trata-se aqui de toda uma tradição alemã de recepção dos gregos que teve início com o historiador da arte J. J. Winckelmann (1717-1768)¹⁶⁸ e que, guardadas as devidas diferenças, influenciou outros grandes expoentes das letras alemãs, como Schlegel, Goethe e Schiller. É seguindo, aliás, as pegadas desse último que Nietzsche resguardará o sentido idealizado do coro para além de um sentido meramente histórico. Procedimento semelhante

¹⁶⁷ “Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro”.

¹⁶⁸ “Winckelmann foi determinante para a maneira moderna de pensar os gregos por haver postulado a Grécia antiga ou, mais precisamente, o estilo dos escultores gregos clássicos como modelo do projeto de regeneração da arte de seu tempo, considerada por ele como uma arte decadente. Seu pensamento foi marcante tanto por sua concepção da arte grega clássica como arte cuja lei suprema é a beleza, quando pela maneira como estabelece a posição que os artistas alemães deveriam ter em relação a ela. Esses dois aspectos centrais de seu pensamento estético são apresentados em sua primeira obra, *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, de 1755” (MACHADO, 2006, p. 120). O primeiro livro de Winckelmann foi editado em Português sob o título *Reflexões sobre a arte antiga*. 2ª edição. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre. Porto Alegre: Movimento, 1975. Para uma leitura detalhada sobre a importância do pensamento de Winckelmann para cenário cultural alemão, ver o “Introdução à leitura de Winckelmann” (p. 7 a 32), estudo introdutório de Gerd A. Bornheim que acompanha esta edição.

encontra-se também quando Nietzsche faz uso da leitura de Aristófanes para estabelecer a relação perigosa entre Eurípides e Sócrates, nas *Rãs*. Em ambos os casos, ele vai além dos dados meramente transmitidos pela tradição para elevá-los à categoria de testemunhos privilegiados pelos quais possa dar credibilidade às ideias que serão por ele formuladas.

Nesta perspectiva, há que se atentar, contudo, para a diferença entre as fontes histórico-filológicas das quais o filósofo lança mão para imprimir confiabilidade às suas ideias e as suas concepções propriamente estéticas sobre um mesmo fenômeno. É assim que, se de acordo com a tradição antiga a tragédia nasce do coro em homenagem a Dionísio, tese corroborada por Nietzsche¹⁶⁹, do ponto de vista estético, por outro lado, ela nasce, segundo ele, da união entre o apolíneo e do dionisíaco. É assim também que sob a influência de Sócrates, a morte da tragédia é não apenas um dado meramente constatável, mas um fenômeno esteticamente imputável: ela morre pelas mãos de Eurípides, o que por si só testemunha em que patamar Nietzsche pretende empreender sua interpretação, testemunha também sua ruptura com uma interpretação centrada exclusivamente no modelo histórico-crítico da filologia de seu tempo, testemunha, por fim, a presença de uma metafísica de artista como pano de fundo na sua primeira estética, como o próprio filósofo fez notar em suas análises retrospectivas.

Com essa breve exposição comparativa em que pusemos em foco alguns pontos da recepção nietzschiana de Eurípides, que guardadas as devidas distâncias encontram algum paralelo com os autores aqui mobilizados, acreditamos deixar suficientemente claro em que plano de consideração Nietzsche procura elevar suas análises. Se ele faz uso da tradição historiográfica de que o seu tempo dispunha, todavia, não se limita a ela, ao contrário, parte desse referencial para criar suas próprias impressões. Esse procedimento confere um valor todo especial às fontes que o filósofo elege para retratar seu Eurípides e suas ambivalências.

* * *

¹⁶⁹ Segundo Werner Jaeger (2003, p. 291), essa questão é ainda mais complexa. Se por um lado a compreensão da tragédia não possa se limitar apenas a partir do ponto de vista estético, para esse autor, por outro lado, os ensaios que procuram dar conta da origem histórica e a essência da tragédia do ponto de vista unicamente filológico “quando derivam a nova criação de uma outra qualquer forma anterior puramente literária e crêem talvez que os ditirambos dionisíacos ‘adquiriram forma séria’ no instante no instante em que uma cabeça original os pôs em contato com o conteúdo dos antigos cantos heroicos, limitam-se a considerar as condições exteriores do problema”. Não nos voltaremos, entretanto, para as filigranas desse problema, deixando-o apenas assinalado aqui. Numa outra passagem, entretanto, referindo-se à essência originária do coro, Jaeger citará Nietzsche como aquele que pela primeira vez exprimiu esta questão com toda clareza no NT, livro considerado genial por esse autor (WERNER JAEGER, 2003, p. 312).

Se como filósofo Nietzsche extrapolou os limites da filologia – campo onde, à época do NT, suas primeiras ideias sofrem os impactos de uma recepção altamente crítica –, é também neste mesmo domínio que doravante o seu diagnóstico da tragédia não poderá mais ser ignorado. Entretanto, embora reconheçamos seus acertos na recepção posterior da tragédia grega, esta parece esbarrar quase sempre nos limites do pensamento de nosso filósofo, quando a mesma recepção põe a questão apenas em termos evolutivos de um gênero literário e não exatamente enquanto a construção de uma filosofia trágica, que já tem começo no livro de estreia de Nietzsche.

Com base nesta última perspectiva, buscou-se defender que a questão de Eurípides só poderá ser devidamente compreendida, em Nietzsche, se colocada mesmo no horizonte de sua filosofia, de suas influências e confluências. Portanto, o que se quis ressaltar é que o Eurípides de Nietzsche, para além das tensões e ambivalências, encontra-se plenamente solidário das transformações pelas quais passou o pensamento do Jovem Nietzsche: está, assim, em acordo com as proposições estéticas que se encerram em torno do NT; da relação antagônica entre a metafísica tradicional representada pela filosofia socrático-platônica e filosofia de artista, fundada no apolíneo-dionisíaco; pela valorização do conhecimento instintivo ou intuitivo em oposição ao conhecimento intelectual ou conceitual; pelo desejo de que o “homem trágico” reestabeleça seu lugar, na modernidade, frente ao “homem teórico”, fruto do processo de racionalização empreendido sobre a arte desde a morte da tragédia e do triunfo da razão no ocidente.

Deste modo, é diante de um tal quadro interpretativo que Eurípides tem lugar na primeira estética nietzschiana: tanto por meio da crítica corrosiva quanto pelo elogio de seu feito tardio, é que o poeta se revela como um momento ou uma questão imprescindível para o projeto crítico de Nietzsche. Ele foi a um só tempo contramodelo e modelo; decadência da tragédia e testemunho privilegiado de sua força dionisíaca; um personagem marcado pelos extremos do pensamento filosófico e da intuição poética. Eis o Eurípides de Nietzsche.

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche

No Original:

NIETZSCHE, F. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1972.

Traduções:

NIETZSCHE, F. *Fragments Póstumos: 1885-1887: volume VI*. Tradução de Marco Antônio Casanona. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

_____. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *La nascita della tragédia*. A cura di Vivetta Vivarelli. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.

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

_____. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. (Edição de bolso) Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pessimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Fragmentos Póstumos: 1887-1889: volume VII*. Tradução de Marco Antônio Casanona. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.

_____. *Dernières Lettres*. Traduit de l'allemand par Catherine Perret. Paris: Éditions Rivages, 1989.

_____. *Fragments Posthumes: automne 1869 – printemps 1872*. Traduction de Michel Haar et Jean-Luc Nancy. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

_____. *La naissance de la tragédie*. Traduction de Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

_____. *Obras Incompletas* (Coleção “Os Pensadores”). Seleção de textos Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. *La visión dionisíaca del mundo*. In: *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. (Edição de bolso). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras,

_____. *El drama musical griego*. In: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____. *Sócrates y la tragedia*. In: *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid. Alianza Editorial.

Obras de Comentadores

BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: Arte, Filosofia e Crítica da Cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2002.

BURNETT, H. *Para Ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de filosofia e música*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

_____. A metafísica da música de Arthur Schopenhauer. *Veritas*, v. 57, n. 2, maio/ago. p. 143-162, 2012.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, 2001.

CARVALHO, A.L.C. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. SP: Editora Rio-Pretense, 1998.

CAVALCANTI, A. H. Nietzsche leitor de August Schlegel. In: PASCHOAL; A. E.; FREZZATTI JR, W.A. (org.). *120 anos de "Para a Genealogia da Moral"*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. (Coleção Nietzsche em Perspectiva).

_____. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Aurora*, v. 20, nº 27, 2008.

CHAVES, Ernani. Filosofia e Filologia, Tragédia e Catarse: sobre a presença de Aristóteles na formação do pensamento de Nietzsche. *AISTHE*, vol VI, nº 9, 2012.

DIAS, R.M. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2005.

GIOCÓIA JÚNIOR, O. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HAAR, M. *Nietzsche et la Métaphysique*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

HUSSAK, P.; VIEIRA, W. (org.). *Educação Estética: de Schiller a Marcuse*. 1ª edição. Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011.

JANZ, C. P. *Nietzsche Biographie – Tome I*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

LIMA, M.J.S. *As Máscaras de Dionísio: filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006.

MACHADO, R. (org.). *Zaratustra, Tragédia Nietzscheana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro Zahar, 2005.

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

MARTINS, A.M.S.; FEITOSA, C.; BARRENECHEA, M.A.; PINHEIRO, P. (orgs.). *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj; Unirio; Brasília, DF: Capes, 2006.

MARTON, S. *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1993.

NUNES, B. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

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

SUAREZ, R. *Nietzsche comediante: a filosofia na ótica irreverente de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

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

WOTLING, P. *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Nietzsche et le problème de la civilization*. Paris: Quadrige/PUF, 2009.

Outras obras

ARISTOTE. *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª Edição. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARISTÓFANES. *As Rãs*. 3ª edição. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ARISTOPHANE. *Téâtre complet I: Les Acharniens; Le Cavaliers; Les Nuées; Les Guêpes; La Paix*. Traduction, de Victor-Henry Debidour. Paris: Éditions Gallimard, 1965.

_____. *Téâtre complet II: Les Oiseaux; Lysistrata; Les Thesmophories; Les Grenouilles; L'Assemblée des femmes; Ploutos*. Traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris: Flammarion, 1966.

BARASCH, M. *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Versión española de Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Alianza, 2010.

BRANDÃO, J.S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 12ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOURGET, P. *Essais de psychologie contemporaine: études littéraires*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

ESCHYLE; SOPHOCLE; EURIPIDE. *Les tragiques grecs: Théâtre complet*. Traduction, notices e notes de Victor-Henry Debidour. Éditée avec une introduction générale et un dossier sur la tragédie par Paul Demont et Anne Lebeau. Paris: Éditions de Fallois, 1999.

_____. *Ifigênia em Áulis*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *As Bacantes*. Tradução, introdução e comentário de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

GAZOLLA, R. *Pensar mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia Antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. *Caminhos de Dioniso: Platão e Nietzsche (a propósito do diálogo Symposium)*. Cadernos Nietzsche, São Paulo: GEN, 2001.

HOMERO. *Ilíada*, 7ª edição. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Vários tradutores. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

LAÊRTIOS, D. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. 2ª edição. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LESKY, A. *A tragédia grega*. 4ª edição. Tradução de J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LESSING, G.E. *De teatro e literatura*. Tradução de J. Guinsburg. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964.

MOREL, J. *La Tragédie*. Paris: Librairie Armand Colin, 1964. (Collection U – série “Lettres Françaises”).

PUENTE, F.R. *Kátharsis em Platão e Aristóteles*. In: KÁTHARSIS: reflexos de um conceito estético. (Rodrigo Duarte, Virgínia Figueiredo, Verlaine Freitas, Imaculada Kangussu, Orgs.). Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. *La modernité d'Euripide*. Paris: PUF, 1986.

SCHLEGEL, A. W. *La doctrine de l'art: conférences sur les belles lettres et l'art*. Traduit de l'allemand par Marc Géraud et Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 2009.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 1ª edição. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *As Bacantes de Eurípides*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIEIRA, T. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Dicionários

Dicionário Nietzsche. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

LANGENSCHIEDT. *Taschenwörterbuch Portugiesisch. Portugiesisch – Deutsch, Deutsch – Portugiesisch*. Bearbeitet von Lutz Hoepner, Ana Maria Cortes Kollert und Antje Weber. Berlin und München: Langenscheidt KG, 2001.