



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ALEXANDRE KAZUO AOKI

**NIETZSCHE E O CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS:
SÓCRATES ENQUANTO *DÉCADENT* E CONTRAPARTE
DIALÉTICA AO APOLÍNEO/DIONISÍACO**

Londrina
2013

ALEXANDRE KAZUO AOKI

**NIETZSCHE E O CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS:
SÓCRATES ENQUANTO *DÉCADENT* E CONTRAPARTE
DIALÉTICA AO APOLÍNEO/DIONISÍACO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Fernandes Weber

Londrina
2013

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A638n Aoki, Alexandre Kazuo.

Nietzsche e o crepúsculo dos ídolos : Sócrates enquanto *décadent* e contraparte dialética ao apolíneo/dinisiaco / Alexandre Kazuo Aoki. – Londrina, 2013.
105 f.

Orientador: José Fernandes Weber.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 – Teses. 2. Sócrates – Teses. 3. Filosofia alemã – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Tragédia – Teses. I. Weber, José Fernandes. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU 1(430)

ALEXANDRE KAZUO AOKI

**NIETZSCHE E O CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS:
SÓCRATES ENQUANTO *DÉCADENT* E CONTRAPARTE DIALÉTICA
AO APOLÍNEO/DIONISÍACO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Fernandes Weber
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Jorge Viesenteiner
PUC – Londrina - PR

Prof. Dr. Marcos Alexandre Nalli
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Eder Soares Santos
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Wilson Frezzatti Jr.
UNIOESTE – Toledo - PR

Londrina, 22 de fevereiro de 2013.

À Apolo e à Dionísio.

Ishinomori-sensei: dô-mô-ariga-tô!

Aos nunca ausentes e àqueles que tiveram alguma participação no caminho que percorri nos últimos dois anos: Laerte & Dielen, Vagner Carvalho, Matheus & Julia (Curitiba, o céu cinzento mais bonito do Brasil), os irmãos Xandão e Leo Holak, Reinaldo “Burzum”

Cavalcanti, Jorge “the boss” Dovhepoli, Cassiano Gobbet, André Lacerda, Camila ‘fã’ e Carla Kùlehwein. Além do mítico Ygor Raduy que por volta de 2008 possibilitou o insight original deste trabalho, quando solicitou-me para ser interlocutor de sua dissertação de mestrado, acerca de Guimarães Rosa e Nietzsche.

Aos eternos alunos (as): Amanda ‘Nêga’, Natália Panice, Hugo Falzirolli, Thamiris, Karen, Isadora Marquezi, Zaira e Mariana Batista.

Àqueles (as) que foram meus alunos (as) na Faculdade Apucarana Cidade Educação, em especial: turma 2009 A de pedagogia, Denis, Sandra, sargento Marcio, Diego, Camilo & Andreia, turma 2010 de filosofia.

À alguns inimigos (declarados, não declarados e os covardemente ocultos) que colecionei nestes dois ou três anos. A motivação para a vitória que se criou é indescritível, tal qual o triunfo...

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador José “Grande Zé” Weber que me “aturou” nos tempos imaturos da graduação e depois de um longo tempo recebeu-me de volta a UEL, como se tivéssemos nos encontrado pela última vez no dia anterior. Este trabalho não foi feito maneira solitária pois todo *Dark Side of The Moon* requer um Alan Parson como produtor e engenheiro de som. Deveriam registrar para a posteridade as nossas devaneios estéticos nos intervalos das orientações, acerca de expressões psicofisiológicas futebolísticas e daquelas expressas por Therion, Dream Theater e David Gilmour, pois sem o solo de “Comfortably Numb”, o século XX teria sido muito pior...

Ao imprescindível Marcos Nalli que também me “aturou” nos tempos imaturos da graduação. Que sempre (e desde sempre) trouxe observações lúcidas e incisivas acerca daquilo que eu pensava e escrevia, que trazia a verdade obscura a ser atirada sob os holofótes do esclarecimento, para o bem ou para o mal. Que, por fim, exerceu em muitos momentos a função de dizeres do Oráculo: *conhece-te a ti mesmo*.

Ao ilustre professor Jorge Viesenteiner pela cordialidade e profissionalismo, pelo tempo que dedicou a este trabalho tanto no periodo de qualificação quanto neste momento final, e por ceder escritos ainda inéditos, sem os quais o acabamento desta dissertação não seria possível.

Aos docentes do programa de mestrado em filosofia contemporânea da Universidade Estadual de Londrina, Éder Soares e Maria Cristina Müller além de alguns amigos feitos nesta caminhada Denise, Alex Baggio, Marco Gobatto, Francislaine, Miriele, Alison, Tiaraju e Mayara.

A CAPES pela bolsa de estudos concedida.

“On Olympia the sun is born
Radiating from god Apollo
From the utmost North arrived a mankind
And he took a spark, a shaft of light
Arrows from the sun, they penetrate the human mind
Sophia is born when we catch one of these
Arrows from the sun, they burn the soul and make us see
Him who took the spark: Abaris Eiwar”
(THERION - *An Arrow From The Sun*)

“Though we later may walk
In a valley in a shadow of death
What should we logically fear?
Perhaps the complacent urge for a deity
To make us whole and guide us through
To fulfil an image that is cloudy at best
(...)

Any fool starting afresh would surely ditch this
After two-thousand years of schism
Only irreligious hearts can do the saving”

(NAPALM DEATH – *Fatalist*)

“We are a team of devils. Our colors are red as fire, and black, to invoke fear in our
opponents.”

(HERBERT KILPIN, fundador do A.C. Milan)

“A espada garoto. Agat voltará para buscá-la. Ela deve partir e você com ela. Ande
como um
errante viva como um cão. Que essa provação afie seu espírito, sua precia de
combate...Quando se tornar um guerreiro valoroso, vingue minha morte. Deixe
minha alma
descansar.”

(FRANK MILLER – *Ronin*)

AOKI, Alexandre Kazuo. **Nietzsche e o crepúsculo dos ídolos: Sócrates enquanto *décadent* e contraparte dialética ao apolíneo/dionisiaco.** 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina – Londrina, 2013.

RESUMO

Esta dissertação apresenta as questões acerca da arte e do problema de Sócrates obra de Friedrich Nietzsche; pautando-se por uma abordagem da uma perspectiva fisiológica ou psicofisiológica possibilitada pelos escritos deste autor. Desenvolver-se-a uma nova interpretação do conceito de estética dentro da obra de Nietzsche, algo que culmina no desenvolvimento de sua crítica a cultura do Ocidente. Os pontos propostos neste trabalho valem-se da hipótese da “heurística da necessidade”. A interpretação de Nietzsche para a importancia de Sócrates na filosofia do Ocidente faz-se num ambito antitético em relação a sua compreensão e definição da necessidade artistica do homem. Sócrates é interpretado enquanto expressão da *décadence* em oposição ao que Nietzsche entende por arte. A questão da *décadence* é colocada em oposição por Nietzsche à sua própria interpretação acerca da tragédia helênica; a qual por sua vez possibilita ao filósofo alemão desenvolver os conceitos de apolíneo e dionisiaco.

Palavras-chave: Fisiologia. Heurística da necessidade. *Décadence*. Apolíneo. Dionisiaco.

AOKI, Alexandre Kazuo. **Nietzsche and the twilight of the idols: Socrates as a *décadent* and dialectical counterpart of apollinean/dionysiac.** 2013. 105 p. Dissertation (Master's degree in Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina – Londrina, 2013.

ABSTRACT

This dissertation introduces the questions about art and a Socrates problem on Friedrich Nietzsche's work; guiding by a physiologic or psychophysiologic perspective approach enabled by Nietzsche's interpretation. We come to develop a new interpretation of aesthetic's concept on Nietzsche's work, somewhat culminate on Nietzsche's critic of Western culture development. The proposal of this dissertation is based on "heuristic of necessity" hypothesis. Nietzsche's interpretation about Socrates amount for western philosophy become on antithesis of your own comprehension and definition of artistic necessity of a man. Nietzsche shows a Socrates explanation as an expression of *décadence* in opposition of Nietzsche's understanding of art. The *décadence's* question it makes against the Nietzsche's interpretation about greek tragedy; that gives the possibility of development of concepts of apollinean and dionysiac.

Keywords: Physiology. Heuristic of necessity. Decadence. Apollinean. Dionysiac.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - NIETZSCHE: ABORDAGEM FISIOLÓGICA SOBRE FILOSOFIA E ARTE	12
1.1 Da Hipótese da “Heurística da Necessidade”	15
CAPÍTULO II - ENTRE A ESTÉTICA E A FISILOGIA	19
2.1 Nietzsche: da Possibilidade de Duas Estéticas	19
2.1.1 Da Alegria Trágica	21
2.1.2 Da Tipologia do Artista	25
2.2 Crepúsculo dos Ídolos: Apolíneo enquanto Embriaguez	37
EXCURSO - A GRÉCIA DE WINCKELMANN E O APOLÍNEO/DIONISÍACO DE NIETZSCHE	42
CAPÍTULO III - O PROBLEMA DE SÓCRATES	57
3.1 Sócrates: Antítese do Trágico	57
3.2 O Problema de Sócrates em “O crepúsculo dos ídolos”	65
3.3 A Questão da <i>Décadence</i>	73
3.3.1 Sócrates e a <i>Décadence</i>	74
3.3.2 Da Possibilidade da Teoria e da <i>Décadence</i>	76
3.3.3 <i>Décadence</i> e Nihilismo	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91
ANEXO	94
ANEXO A - Nietzsche e a questão do coro da tragédia grega	95

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe apresentar uma interpretação das reflexões de Friedrich Nietzsche acerca de Sócrates, valendo-se de uma perspectiva fisiológica. Tal opção interpretativa levará a considerar indiretamente a reavaliação feita por Nietzsche de seu primeiro escrito, *O Nascimento da Tragédia* (1872), conjuntamente a um maior destaque dado à *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) e aos fragmentos póstumos dos anos 1885 a 1888. Em tais escritos, vê-se redimensionados conceitos e posições que se mantem no decorrer da obra do autor. Procurou-se ao longo da dissertação ressaltar a importância de Sócrates para Nietzsche: Sócrates representa uma das matrizes do Ocidente.

Invariavelmente a questão do trágico, sempre interligada ao que Nietzsche entende por arte, será apresentada em contraposição à figura e ao pensamento de Sócrates. A questão de Sócrates é levantada bruscamente pelo autor alemão desde *O Nascimento da Tragédia*, recebendo um tratamento bastante incisivo em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888). Neste livro, pertencente ao período final da obra de Nietzsche, há uma parte, nomeada “O problema de Sócrates”, que assumirá uma posição central nesta dissertação, pois contém o núcleo de argumentação maduro do filósofo alemão acerca de Sócrates. A problematização de Sócrates carrega em sua abordagem aquilo que Nietzsche entende por *décadence* e nihilismo, algo que culmina na crítica do filósofo alemão ao cristianismo.

O problema que originou a reflexão que culminou neste trabalho de dissertação foi a leitura do aforismo 10 da seção “Incursões de um Extemporâneo”, da obra *Crepúsculo dos Ídolos*. Na passagem referida, Nietzsche volta a mencionar os conceitos de apolíneo e dionisíaco, apresentados primeiramente em *O Nascimento da Tragédia*. Contudo, na obra de 1888, Nietzsche atribui ao apolíneo também a característica da embriaguez, característica esta que, na primeira obra, estava relacionada apenas ao dionisíaco. Buscar compreender o que estava implicado nessa mudança na interpretação nietzscheana do apolíneo foi a motivação inicial da pesquisa. O estudo dos textos acima indicados levou a perceber que, apesar das diferenças, desde sua primeira obra, tanto *apolíneo* quanto *dionisíaco*, apareciam vinculados a estados fisiológicos (na primeira obra, respectivamente, a estados fisiológicos do sonho e da embriaguez). Aqui se entende o estado fisiológico

enquanto algo análogo ao que Nietzsche toma por “forças da natureza” na primeira seção de *O Nascimento da Tragédia*. O filósofo alemão observa a reconciliação do homem, “o filho perdido” reatando seus laços com a “natureza alheada, inamistosa ou subjulgada” (NIETZSCHE, 2000. p. 31), por meio da embriaguez.

Também levou a perceber a inevitável vinculação da figura de Sócrates à reflexão nietzscheana, seja sobre a arte trágica (e sua dissolução em Eurípidés), seja sobre a dimensão fisiológica da arte e da criação e também sobre o tema da *décadence* e do niilismo. Por essa motivação inicial, o estudo da obra tardia do filósofo procurou manter as mesmas referências temáticas (arte, fisiologia, Sócrates, apolíneo/dionisíaco), acrescentando, porém, os temas da *décadence* e do niilismo, tendo consciência, contudo, das profundas transformações ocorridas no pensamento de Nietzsche.

Se o socratismo estético é o inimigo a ser combatido, tal como é sugerido em *O Nascimento da Tragédia*, em cujo combate Sócrates já aparece como inimigo destacado, pois é identificado como o responsável pela destruição da consideração trágica de mundo, após o abandono da metafísica de artista e do rompimento com Wagner e das críticas cada vez mais ácidas a Schopenhauer, Sócrates assumirá uma posição cada vez mais destacada no discurso crítico de Nietzsche. O propósito fundamental desta dissertação é explorar a posição que Sócrates ocupa no pensamento de Nietzsche – Sócrates enquanto um problema – e relacionar esta posição com os temas da fisiologia e da arte. Embora possa parecer inabitual, pois o mais comum seria escolher o plano moral para apresentar o enfrentamento, a opção recaiu sobre o tema da arte, pois, parece-nos, a elucidação do significado de Sócrates enquanto um problema pode esclarecer significativamente as teses tardias de Nietzsche sobre a arte.

Assim, se há um elo na argumentação de Nietzsche sobre a arte que permite ligar seus primeiros e últimos escritos, e que é dado pelo tema da fisiologia, também será possível afirmar que a intensificação da crítica à filosofia ocidental encontra, na figura de Sócrates, outro elo de ligação. E o tema “Sócrates e a fisiologia” será, então, o elo mais forte de ligação ao qual procuramos dar destaque para sustentar a interpretação proposta nesta dissertação.

O primeiro capítulo deste trabalho introduz a questão da psicofisiologia, apresentada por Nietzsche, por exemplo, no aforismo 23 de *Além de Bem e Mal*. Alicerçaremos nossa proposta de leitura da “fisiologia” ou

“psicofisiologia” de Nietzsche na interpretação de Wilson Frezzatti Jr. Além do destaque dado ao tema da fisiologia, também será importante para a estruturação argumentativa da dissertação a hipótese da “heurística da necessidade”, oriunda da interpretação de Werner Steigmaier e traduzida para o português por Jorge Viesenteiner.

A questão da fisiologia se mostrará implícita tanto na forma como Nietzsche observa a arte em suas primeiras obras quanto em sua fase tardia. Tal observação será fundamentada no segundo capítulo pela interpretação de Michel Haar. Este intérprete francês elucida a maneira como o filósofo alemão compreende a questão da arte em *O Nascimento da Tragédia*, assim como em sua obra tardia, onde a questão da arte se desenvolve numa “fisiologia da arte”, bastante perceptível em *Crepúsculo dos Ídolos*. A terminologia *estética* na obra de Nietzsche posterior aos anos 1880 parece se distanciar da estética fundamentada pela filosofia metafísica moderna. Entre o segundo e o terceiro capítulo temos um excuro que brevemente apresenta o conceito de *apolíneo* helênico apresentado por Winckelmann e reinterpretado por Nietzsche. O problema de Sócrates é tomado de forma antitética pelo filósofo alemão em contraparte ao apolíneo/dionisíaco que por sua vez fundamentavam aquilo que Nietzsche entendia por arte trágica.

A crítica de Nietzsche à influência da filosofia de Sócrates propagada pela cultura ocidental também se vê fundamentada em pressupostos fisiológicos. O terceiro capítulo ressalta a crítica a Sócrates, que Nietzsche faz irradiar em seus primeiros escritos, culminando de maneira enfática na seção “O problema de Sócrates”, de *Crepúsculo dos Ídolos*. Sócrates será descrito por Nietzsche enquanto *décadent* designação a qual dedicaremos algumas considerações, por ser uma terminologia da qual o filósofo alemão passa a se utilizar frequentemente em seus escritos maduros. Apresentaremos a diferenciação entre aquilo que Nietzsche entende por *décadent* e aquilo que Nietzsche entende por *niilista*.

CAPÍTULO I - Nietzsche: abordagem fisiológica sobre filosofia e arte

A questão da fisiologia torna-se notória na obra de Nietzsche nos escritos posteriores aos anos 1880. A partir deste momento torna-se perceptível o aprofundamento do seu distanciamento da metafísica, algo que a perpassa e se compreende enquanto crítica ao pensamento ocidental. A reflexão nietzscheana acerca da fisiologia pode ser tomada num aspecto não estritamente biológico mas também cultural. Em Nietzsche, biológico e fisiológico não são sinônimos, antevendo-se, desta maneira, uma expansão daquilo que se entende por fisiologia, a englobar também as produções humanas (Cf. FREZZATTI Jr. 2006. p. 68). Ademais, a obra de Nietzsche é marcada pela proposta de críticas intensas a diversos pensadores da história da filosofia, onde nota-se um caráter de disputa. Arthur Schopenhauer e Immanuel Kant estão entre os filósofos mais criticados por Nietzsche, assim como Sócrates. A relação de Nietzsche para com o pensador grego carrega aspectos ambíguos, mas que de forma até inusitada revela também um caráter de respeito.

Embora trate do problema da arte, seja a música de Wagner, seja a tragédia grega em seu primeiro escrito *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche dedica nesta sua primeira obra grande espaço a Sócrates. O mestre de Platão pode ser tomado por Nietzsche, sobretudo em sua fase tardia, posterior aos anos 1880, enquanto contraparte do que o filósofo alemão entende por *dionisíaco*. Nietzsche passa a utilizar o termo *décadence*¹ oposto ao que ele mesmo compreende enquanto dionisíaco e trágico; *décadence* da qual Sócrates é citado enquanto principal representante e personificador.

Num primeiro momento da obra de Nietzsche, Sócrates se apresenta de acordo com Kaufmann (Cf. KAUFMANN, 1974, 392. Tradução nossa), caracterizado por uma roupagem hegeliana, enquanto contraparte antitética do trágico, alternativa racional à arte, aqui podendo ser entendida enquanto pulsão. Para Frezzatti Jr. os termos “fisiologia” e “psicofisiologia” em Nietzsche se apresentam enquanto sinônimos. O termo “psicofisiologia” é recortado no § 23 de *Para Além de Bem e Mal* onde Nietzsche propõe uma “nova psicologia livre de preconceitos morais” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 304). Nas palavras de Nietzsche:

¹ Haverá uma abordagem acerca de uma possibilidade de teoria da *décadence* no terceiro capítulo deste trabalho.

“Toda psicologia, até o momento, tem estado presa a conceitos e temores morais: não ousou descer às profundezas”, Nietzsche propõe a compreensão da psicologia como “morfologia e teoria da evolução da vontade de poder” (NIETZSCHE, 1996, p. 29). Frezzatti Jr. assim define a “psicofisiologia” de Nietzsche:

(...) pode ser entendida como a análise da relação que as produções humanas estabelecem com a vida. Livre de concepções morais, ou seja, da noção de bem e mal absolutos, a investigação nietzschiana não considera as produções humanas boas ou más, mas sintomas da dinâmica de impulsos do organismo que as produz. Esses impulsos são quanta de potência e são a efetivação, enquanto vir-a-ser, da tendência de aumento de potência, isto é da vontade de potência (*Wille zur Macht*). Para Nietzsche, o mundo nada mais é do que um fluxo eterno de mudança que se efetiva enquanto vontade de potência, ou seja, uma multiplicidade de impulsos que lutam por mais potência. Sendo apenas grau de potência, o impulso não é constituído pela substância extensa, nem pela substância pensante: não é corpo, nem alma. Por isso, a investigação psicológica, ou seja, da dinâmica dos impulsos, é chamada de fisiopsicologia. (FREZZATTI Jr. 2008, p. 305).

Frezzatti Jr. ainda define a morfologia da “psicofisiologia” de Nietzsche, a qual “investiga a hierarquia de impulsos resultante da luta por mais potência”, sendo também considerada “teoria do desenvolvimento”, uma vez que “tenta entender a dinâmica da variação de quantidade de potência e da formação contínua de hierarquias” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 305). Então as produções culturais também se consideram “produtos de um organismo bem hierarquizado e com impulsos potentes”, ou saudáveis. Ou produtos de organismos nos quais “os impulsos estão enfraquecidos e desorganizados”, ou doentes. Eis aqui a definição do que Frezzatti Jr. interpreta por fisiologia:

O termo “fisiologia”, no contexto de nossa investigação, não se refere apenas aos processos biológicos. O corpo ou a unidade orgânica nada mais é, para Nietzsche, do que um conjunto de impulsos, o que permite que o sentido nietzschiano de “fisiológico” seja ampliado. Assim, “processo fisiológico” passa a significar luta de quanta de potência (impulsos ou forças) por crescimento. Esse sentido de “fisiologia” não pode ser substituído como sinônimo pelo termo “biologia”, pois ele passa a considerar não apenas corpos vivos, mas também o âmbito inorgânico e das produções humanas, tais como Estado, religião, arte, filosofia, ciência, etc. Em outras palavras, a “fisiologia”, nesse sentido, extrapola o âmbito do biológico: mas ainda

se refere a uma “unidade”, ou seja, a um conjunto de forças ou impulsos (FREZZATTI Jr. 2006. p. 68) ²

Tem-se desta forma, segundo Frezzatti Jr., um dispositivo que permite à reflexão de Nietzsche mensurar “graus de saúde” que por exemplo, um filósofo ou artista configuram, através da “relação que suas criações se estabelecem com a vida”. Uma “filosofia saudável” afirma a vida ao passo que uma “filosofia mórbida” nega a vida. (Cf. FREZZATTI Jr., p. 305). Afirmação e negação conforme o que Nietzsche define por “vida”, ou seja enquanto “mudança, movimento contínuo de autossuperação” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 305). Enfatiza-se, com isto, uma diferenciação pautada em aspectos culturais que se abrem a mudança e aspectos culturais que procuram pela imutabilidade. Nas palavras de Frezzatti Jr.:

Dessa forma, filosofia, arte, ciência ou qualquer outra produção humana são saudáveis se entenderem a vida enquanto fluxo contínuo de mudança, o que é sintoma de uma configuração de impulsos, isto é um organismo potente e bem hierarquizado. Criações humanas que necessitam de conceitos imutáveis, eternos e absolutos são doenças, negam a vida, e, assim, são sintomas de configurações e impulsos mórbidos. (FREZZATTI Jr. 2008, p. 305).

Aplicada a Sócrates, enquanto objeto de investigação, a “psicofisiologia” de Nietzsche, na interpretação de Frezzatti Jr., apresenta Sócrates a personificar um “modelo da condição fisiológica dos grandes sábios”. (FREZZATTI Jr. 2008, p. 311). A questão Sócrates, na obra de Nietzsche, não procura apenas uma análise histórica do filósofo grego. O desdobramento mais aprofundado da problematização de Sócrates feita por Nietzsche será vista no terceiro capítulo deste trabalho.

Em dissonância com o que Nietzsche compreendeu enquanto a filosofia do Ocidente, tem-se aquilo que o filósofo alemão vislumbra enquanto arte. A expressão “fisiologia da arte”, segundo Jorge Viesenteiner (VIESENTEINER, 2013, p. 6) acabou não desenvolvida de forma plena por Nietzsche, naquilo que deveria ter sido a obra *Transvaloração de todos os valores*. Porém, nos escritos de 1888, esta noção já se via de alguma forma expressa nas obras *Crepusculo dos Ídolos* e *Caso Wagner*. No que diz respeito à segunda obra, observa-se no 7 de *Caso Wagner* as alusões de Nietzsche a possibilidade de “fisiologia da arte”.

² Neste trabalho utilizamos a definição de fisiologia proposta por Frezzatti Jr. aplicando-as estritamente às questões artísticas e culturais.

Nesta passagem, Nietzsche se refere literalmente a uma “Fisiologia da estética” (NIETZSCHE, 1999, p. 22) que deveria ter sido apresentada numa obra que ele mesmo não conseguiu redigir em vida. Mais do que isso, embora numa abordagem acerca da música de Wagner que não se faz pertinente ao objeto de pesquisa deste trabalho, Nietzsche tece suas considerações acerca da expressão artística do compositor:

Basta! Basta! Receio que terão claramente reconhecido, sob esses traços alegres, a sinistra realidade – o quadro de um declínio da arte, um declínio também do artista. Este último, um declínio de caráter, poderia talvez ser expresso provisoriamente com esta fórmula: o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para mentir. Terei oportunidade (num capítulo da minha obra principal que levará o título de “Fisiologia da estética”) de mostrar mais detalhadamente como essa metamorfose geral da arte em histrionismo é uma expressão de degenerescência fisiológica (mais precisamente uma forma de histerismo), tanto quanto cada corrupção e fraqueza da arte inaugurada por Wagner: por exemplo, a instabilidade da sua ótica, que obriga (a todo instante) a mudar de posição diante dela. (NIETZSCHE, 1999, p. 23)

Por duas vezes, Nietzsche nesta citada passagem refere-se a Wagner enquanto representante da *décadence*, terminologia que também será utilizada pelo filósofo alemão para descrever Sócrates. Trata-se de algo que será melhor desenvolvido no terceiro capítulo deste trabalho.

No que diz respeito ao *Crepúsculo dos Ídolos*, a possibilidade de “fisiologia da arte” se vê mencionada no item 2.2 deste trabalho. Entretanto, a questão da “fisiologia” em Nietzsche, que aqui procuramos precisar, está amparada por uma abordagem metodológica da “heurística da necessidade”, que será apresentada a seguir.

1.1 Da hipótese da “heurística da necessidade”

Com o intento criativo do indivíduo inserido num aspecto “psicofisiológico” é comum observar que Nietzsche ressalta sobretudo a *necessidade* (*Not*) do homem helênico do tempo de Ésquilo (século V a.C.), em relação a tragédia. Seja a tragédia como culto cívico/religioso ou forma de expressão. O prezar de Nietzsche pela arte trágica dos helênicos é constante em sua obra e o aspecto “psicofisiológico” da *necessidade* começa a ser enfatizado pelo

filósofo na segunda metade dos anos 1880. É, por exemplo, o período em que Nietzsche apresenta a “Tentativa de Autocrítica” que será inclusa como novo prefácio a *O Nascimento da Tragédia*, sua primeira obra.

Nietzsche procura desvencilhar seu juízo acerca da tragédia e acerca de Sócrates, da dependência para com a filosofia de Schopenhauer e a música de Wagner. Originalmente *O Nascimento da Tragédia* proclamava uma concepção de criação por ele definida “metafísica de artistas”. Nota-se um distanciamento da metafísica na obra de Nietzsche no decorrer dos anos 1880. Entretanto, no § 5 da “Tentativa de Autocrítica” Nietzsche reitera o intento metafísico que já se via no prefácio dedicado a Wagner na publicação original de *O Nascimento da Tragédia*. Nietzsche já assumia que a arte (e não a moral) “era a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 2000 a, p. 26). Porém naquela ocasião, a “arte” já aparecia enquanto “contradoutrina” *dionisíaca* (Cf. NIETZSCHE, 2000 a, p. 20) diante da “moral” advinda do “cristianismo”. No entendimento de Nietzsche a moral cristã afrontava sua valoração acerca da vida. Nas palavras de Nietzsche:

Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valoração da vida, puramente artística, *anticristã*. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 20)

A expressão “heurística da necessidade” foi traduzida para o português brasileiro por Jorge Viesenteiner³, sendo encontrada nos trabalhos de Werner Steigmaier, mais precisamente em *Nietzsches Befreiung der Philosophie: Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der “Fröhlichen Wissenschaft”*.⁴ Segundo Viesenteiner, trata-se de uma expressão não empregada por Nietzsche, a qual começa a ser esboçada nos “Prefácios” que serão acrescidos às novas reedições dos livros do filósofo. Mais precisamente, a partir de 1886, na “Tentativa de Autocrítica”, prefácio incluso na re-edição de *O Nascimento da Tragédia*.

³ É preciso deixar clara a pertinência da interpretação de Jorge Viesenteiner para com a metodologia de Mazzino Montinari, onde se faz sobressair o vislumbre de Nietzsche acerca da *Transvaloração de todos os valores* em detrimento da *Vontade de Poder*. A fundamentação apresentada por Viesenteiner se diferencia da leitura de Wilson Frezzatti Jr. utilizada neste trabalho que tem a questão da vontade de poder enquanto imprescindível.

⁴ STEIGMAIER, Werner. **Nietzsches Befreiung der Philosophie: Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der “Fröhlichen Wissenschaft”**. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012

(VIESENTEINER, 2013, p. 5) É a “grosso modo” uma “noção” em que “*todas as produções culturais ainda muito respeitadas seria sempre perguntado pelos anseios e necessidades que tinham causado, forçado e coagido a produzi-las*” (STEIGMAIER apud VIESENTEINER, 2013, p. 5). Dentre estas “produções culturais” incluem-se as de carácter artístico, político, linguístico e cultural. Para exemplificar isto, Viesenteiner refere-se ao § 1 da “Tentativa de Autocrítica”, em que Nietzsche se pergunta:

A mais bem sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* da tragédia? Mais ainda – da arte? (NIETZSCHE, 2000 a, p. 14)

Segundo Viesenteiner, os gregos criaram a tragédia não por ociosidade mas sim, “porque não poderiam ter agido de outro modo (*Nicht-anders-Können*), a não ser criando: eles tinham necessidade de assim proceder” (PFEUFFER apud VIESENTEINER, 2013, p. 5). Criaram a tragédia de forma que a mesma expressasse um “pessimismo da fortitude”. (VIESENTEINER, 2013, p. 5). O pessimismo da fortitude é expresso por Nietzsche ainda no § 1 da “Tentativa de Autocrítica”:

Há um pessimismo da fortitude? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático na existência, devido ao bem estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? (NIETZSCHE, 2000 a, p. 14)

Viesenteiner destaca nesse período dos escritos de Nietzsche, a influência dos autores franceses H. Taine, Henri Joly e do psiquiatra Charles Féré, a partir de cuja influência se faz possível uma “metodologia de interpretação orientada essencialmente pelo viés fisiológico”. (VIESENTEINER, 2013, p. 5) Tal possibilidade se irradia mais precisamente na obra de Nietzsche, no aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, quando o filósofo apresenta a noção de denomina “inferência regressiva”. Trata-se da “inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele necessita, de todo modo de pensar e valorar à necessidade que por trás dele comanda” (NIETZSCHE apud VIESENTEINER. 2013, p. 5). Viesenteiner assim define a “heurística da necessidade”:

A ‘heurística da necessidade’ vai se tornar um instrumento teórico sumariamente importante, na medida em que Nietzsche retoma os mais variados temas da crítica à cultura em todos os seus substratos – arte, moral, política, religião, filosofia, etc. – através da pergunta fisiológica – a propósito daqueles que sofrem de “abundância de vida” ou “empobrecimento de vida” – que coagiu, forçou e causou uma determinada criação. (VIESENTEINER, 2013, p. 5)

As expressões “abundância de vida” e “empobrecimento de vida” também se encontram no aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, nas palavras de Nietzsche:

Toda a arte, toda a filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o cohecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. (NIETZSCHE, 2012, p. 245)

Segundo Viesenteiner, este próprio aforismo já se vê sob a “lente” da metodologia da “inferência regressiva”. Na ocasião do aforismo 370, Nietzsche retoma o tema do romantismo utilizando-se do “viés da pergunta fisiológica pela necessidade por trás da criação”. O filósofo recoloca-se distante em relação a Wagner e Schopenhauer valendo-se, segundo Viesenteiner, do horizonte da “heurística da necessidade”. (VIESENTEINER, 2013, p. 5)

A “heurística da necessidade” será utilizada como método neste trabalho, o qual alicerçará a proposta de interpretação que será vista no segundo capítulo onde compararemos a interpretação feita por Nietzsche acerca da arte em seu período inicial e período maduro. No terceiro capítulo, esta hipótese da “heurística da necessidade” também reverbera na leitura que faremos acerca do problema de Sócrates.

CAPÍTULO II – Entre a estética e a fisiologia

Os anos 1880 demarcam algumas características que se tornam fundamentais dentro da obra de Friedrich Nietzsche. Algumas bastante claras e já difundidas tais como a crítica a partir de então explícita, à filosofia de Schopenhauer e a música de Richard Wagner que tanto marcaram seu período inicial. O juízo sobre a arte que não se vê desvinculada da concepção que Nietzsche possuía acerca da Grécia trágica e por fim possibilitando a verificação da permanência de uma concepção, à qual o filósofo esteve intimamente ligado desde *O Nascimento da Tragédia*. A saber, a questão da arte em Nietzsche extrapola os preceitos da estética moderna e mantém-se atrelada a uma questão fisiológica.

2.1. Nietzsche: da possibilidade de duas estéticas

Partindo-se da perspectiva de Michel Haar, há na obra de Nietzsche “duas estéticas sucessivas”; uma oriunda de *O Nascimento da Tragédia* e outra referente aos fragmentos escritos nos anos de 1880. Haar se refere aos fragmentos póstumos dos anos 1880, os quais já revelavam traços em comum com aquilo que Nietzsche desenvolverá em 1888, no *Crepúsculo dos Ídolos*. Ambas estéticas seriam “dominadas por sua reflexão, que visa sobretudo a criação ou ao estado criador.” (HAAR, 2000, p. 67) Em outras palavras, o elemento comum entre ambas estéticas permite, de acordo com Haar, falar de uma “fisiologia da arte”. Aquela oriunda do “sonho” e da “embriaguez”, como Nietzsche já afirmou em *O Nascimento da Tragédia*. Sonho e embriaguez, representados pelas pulsões apolínea e dionisíaca, eram interpretados como manifestações fisiológicas. Em sua primeira obra ele afirma:

Para nos aproximarmos mais destes dois impulsos pensemo-los como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta o apolíneo e o dionisíaco. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 28)

Segundo Haar, ambas estéticas “se situam no prolongamento do romantismo, precisamente por esta idéia de que a arte é a expressão direta da natureza, um logos ou physis”. (HAAR, 2000, p. 67) A interpretação de Haar no entanto, parece não muito cuidadosa para com algumas especificidades da filosofia de Nietzsche, que embora mostre uma continuidade no enaltecimento do trágico, revela apesar disso no decorrer dos anos, algumas transformações.

De forma notória Nietzsche revê sua interpretação em relação a Schopenhauer e Wagner, tomados dentro de sua obra inicial enquanto exemplos daquilo que ele Nietzsche, entende por “pessimismo romântico”. Nos anos 1880 Nietzsche, em *A Gaia Ciência* escrita entre 1881 e 1887 problematiza a questão do romantismo, ali expressa no aforismo 370 simplesmente intitulado “O que é romantismo”? Nietzsche põe-se distante do período inicial de *O Nascimento da Tragédia* em 1872. Diz ter abordado a questão do mundo moderno de forma errática e alimentando “esperanças”, o romantismo única e exclusivamente entendido por Nietzsche, compreendia em si a questão do pessimismo. Nietzsche assume ter observado naqueles anos 1870 o “pessimismo filosófico do século XIX com sintoma de uma mais elevada força de pensamento, (...) de mais vitoriosa plenitude de vida, do que a caracterizara o século XVIII.” (NIETZSCHE, 2012, p. 245). Nas palavras de Nietzsche:

(...) de forma que o conhecimento trágico pareceu-me o característico *luxo* e nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu *luxo permitido*, em razão de sua opulência. Do mesmo modo, interpretei a música alemã, como se exprimisse uma potência dionisíaca da alma alemã: nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial, há muito repressada, finalmente se desafoga – indiferente à possibilidade de que tudo o mais que chamamos de cultura comece a tremer. Vê-se que então compreendi mal, tanto no pessimismo filosófico como na música alemã, o que constitui seu caráter peculiar – o seu *romantismo*. (NIETZSCHE, 2012, p. 245).

Nietzsche assinala a constatação da transformação no decorrer de sua própria obra e, definitivamente, nos anos 1880 já não mais pensava como o jovem filólogo de 1872. No momento de *A Gaia Ciência* Nietzsche parece buscar um sentido para o excedente ou a superabundância em oposição ao estóico ou ao decadente que o faz enaltecer a uma forma de arte distinta da romântica, na medida em que toda “arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da

vida que cresce e que luta”. Isso pressupõe “sofrimento” e “sofredores”. Ambos são definidos por Nietzsche da seguinte forma:

Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. (NIETZSCHE, 2012, p. 245).

Para Nietzsche, esta dupla necessidade dos “sofredores” correspondeu com sua própria interpretação de romantismo, onde se incluía sua compreensão particular de Wagner e Schopenhauer. Ambos, porém, não se compreendendo em benefício daqueles que sofrem de forma “dionisíaca”. Um exemplo daqueles que sofriam de forma “dionisíaca” para Nietzsche personificavam-se nos helênicos do período em que as tragédias de Ésquilo (sec. V a.C.) eram encenadas, padecendo superando o absurdo da própria existência. Nas palavras de Nietzsche:

O mais rico em plenitude de vida, o deus o homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo o luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. (NIETZSCHE, 2012, p. 246).

O sofredor trágico, descrito por Nietzsche, relacionava-se ao homem helênico que sofria de superabundância, de excedente de potência. Em oposição às pulsões de excedente e superabundância, Nietzsche designa a figura de Epicuro, o “oposto do pessimista dionisíaco”, tomado enquanto “cristão” ou “romântico visceral”. Nos anos 1880, Nietzsche quer se desvencilhar daquilo que ele próprio entende enquanto “pessimismo romântico”.

2.1.1 Da alegria trágica

Segundo Haar, tanto a estética presente na obra inicial de Nietzsche quanto a estética posterior, apontariam fundamentalmente a uma convicção não romântica, verificada pelo intérprete numa passagem dos *Fragmentos Póstumos*.

Trata-se de uma afirmação em que Nietzsche observa a arte surgindo “no homem como uma força da natureza”. (HAAR, 2000, p. 67) A mesma se origina de “determinados estados corporais, certos estados de hiperestesia.” Tais estados seriam “patológicos” se os indivíduos que os revelassem não conseguissem dominá-los. Haar os descreve enquanto “seres de exceção”, ou sejam, os artistas “mais frágeis e ao mesmo tempo mais fortes que os demais homens”. (HAAR, 2000, p. 68)

Convém frisarmos novamente aqui, aquilo que já foi afirmado anteriormente. O jovem Nietzsche já apontava estados fisiológicos a personificar as pulsões apolínea e dionisíaca, ambas tidas enquanto alicerces do trágico. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche afirmava que tais estados se davam no “sonho” e na “embriaguez”. Haar descreve Apolo e Dionísio não enquanto “divindades clássicas tutelares da arte e da religião” mas sim enquanto “pulsões artísticas da natureza”. (HAAR, 2000, p. 68). Haar os mostra enquanto estados criativos por excelência traduzidas no homem pelo “sonho” e pela “embriaguez”.

A visão apolínea do sonho ou da imaginação apolínea, segundo Haar, oferece “as figuras ideais dos deuses, e em geral o limite, a medida, a separação, a individuação, os elementos plásticos”. (HAAR, 2000, p. 68). Justaposto a isto está aquilo que o dionisíaco oferece, valendo-se dos narcóticos ou da sexualidade, a saber, o “desprendimento místico de si” (HAAR, 2000, p. 69) por parte do indivíduo que ansiaria por uma experiência de anulação da individualidade. A experiência teatral sugere propriamente o que Haar descreve enquanto “possessão” ou “metamorfose”: a experiência trágica possibilitada quando o indivíduo se integra ao coro.

Um grupo de pastores celebrando Dionísio vê-se de súbito metamorfoseado em “sátiros”, em “seres por natureza imaginários”. O coro destes sátiros constitui já um primeiro remédio artístico a este desgosto pela vida e pelo mundo civilizado, que a experiência dionisíaca por si mesma traz. Pois o êxtase dionisíaco fez ver a realidade cotidiana, e sobretudo o estado social de separação dos indivíduos, como ilusória, aviltante e absurda. (HAAR, 2000, p. 69)

Uma visão artística deveria se justapor a tal “desgosto” pela vida. Esta ofereceria o coro enquanto “visão salvadora que se apodera de um grupo de celebrantes”. Seria uma visão dionisíaca impondo-se enquanto “desindividualizante”. Werner Jaeger assinalava o “espectador idealizado”, caracterizado sobretudo pelos

cidadãos da Atenas do século V a.C., a formarem o coro de uma peça de Ésquilo. Trata-se da tragédia enquanto acontecimento da *polis* num contexto anterior àquele que se observaria a partir do século IV a.C. Não se tratava de um Estado designado enquanto aparelho que configurava serviços públicos. Tratava-se da Grécia trágica em que se encontrava o homem helênico que descendia daqueles que conviviam com narrativas como a “Lenda de Sileno”. Tal lenda é citada por Nietzsche no § 3 de *O Nascimento da Tragédia*. Era a sabedoria que brotava do pessimismo profundo.

Sileno era o companheiro de Dionísio que capturado pelo rei Midas foi interrogado. Quando perguntado o que era melhor e mais preferível para um homem. Sileno respondeu contrariado e estampando no rosto um riso amarelo, que seria melhor Midas não ouvir a resposta. Pois seria melhor “não ter nascido, não ser, nada ser”. Seria melhor logo morrer. (Cf. NIETZSCHE, 2000 a, p. 36) Era o homem grego que conhecia os “temores e os horrores do existir”. Para que fosse possível viver, foi necessário ali se colocar entre aquele homem e a vida a “resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” dos quais, segundo Nietzsche, Apolo era o pai (NIETZSCHE, 2000 a, p. 36). Era necessária a experiência artística da “alegria trágica”, proporcionada pelo elemento fisiológico da tragédia, identificado naquele que honrava Dionísio e integrava o coro das tragédias de Esquilo e Sófocles.

Não se tratava de redenção e sim da necessidade de suportar a existência. No momento posterior a *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche concebe uma explicação não metafísica. Em *A Gaia Ciência* (aforismo 370), a “justificação estética” se dá enquanto “mero alívio da necessidade”. (STEIGMAIER, 2010, p. 45). Gradativamente a interpretação num sentido metafísico vai sendo abandonada, culminando na “Tentativa de Autocrítica”, inserida na reedição de *O Nascimento da Tragédia* com o subtítulo *Helenismo e Pessimismo*. Steigmaier reposiciona a interpretação de Nietzsche a respeito do trágico sob o prisma da “heurística da necessidade”, já apresentada no capítulo I e que será retomada mais adiante.

Retornando à leitura de Haar, o mesmo afirma que quem deterá “o sentido último do espetáculo trágico, seria o sujeito espectador” tomado por Nietzsche de “artista-ouvinte”. Este sujeito, descrito por Jaeger enquanto “espectador idealizado”, era um dos que formava o coro numa peça de Esquilo. Num primeiro momento Haar é astuto ao perceber que esta proposta interpretativa de Nietzsche subverte a análise de Aristóteles para quem a “atividade estética da platéia’ se limitaria a experimentar medo e piedade”. (HAAR, 2000, p. 71) A tragédia

proporciona o lado sombrio, e cruel, o terror mas ao mesmo tempo concede na interpretação de Haar um “prazer extraordinário”.⁵

No entanto que “prazer” era este ao qual Haar se referia? Haar se apegava a posição daquele que aprecia a tragédia (ainda que recuse os apontamentos aristotélicos ou do “espectador ideal”) que, como já afirmamos, restringe-se ao coreuta que integra o coro de uma tragédia de Ésquilo? Se considerarmos a segunda perspectiva, apresentada por Jaeger, o “espectador ideal” se submeteria não a um “prazer”, mas sim a “psicagogia”. Segundo Nietzsche a tragédia se origina do coro que num período ainda mais remoto fazia-se enquanto poesia ditirâmbica. A significação da poesia para o homem helênico do século V a.C. não se dava enquanto descrição da realidade e sim “um trecho da existência” em específico (Cf. JAEGER, 2002. p. 63). Para Jaeger, a arte era tomada pelos gregos enquanto “psicagogia”, possibilitando uma conversão espiritual numa perspectiva de formação (*Bildung*):

Por outro lado, os valores mais elevados ganham, em geral, por meio da expressão artística, significado permanente e força emocional capaz de mover os homens. A arte tem o poder ilimitado de conversão espiritual. É o que os Gregos chamam *psicagogia*. Só ela possui ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata e viva, que são as condições mais importantes da ação educativa. Pela união destas duas modalidades de ação espiritual, ela supera ao mesmo tempo a vida real e a reflexão filosófica. (JAEGER, 2002, p. 63)

Nos anos 1880, uma estética na acepção metafísica do termo parecia já não se configurar de forma tão nítida no pensamento de Nietzsche. Paralelo aos *Fragments Postumos* dos anos 1880, temos mais uma vez a *A Gaia Ciência*. No décimo segundo aforismo de *A Gaia Ciência*, intitulando-se “Do objetivo da ciência” Nietzsche trata da questão do prazer. Questiona se não caberia à ciência garantir a maior quantidade de prazer ao homem em detrimento óbvio do desprazer. De um lado, Nietzsche toma como exemplo a atitude dos estóicos que clamavam pelo “mínimo de prazer, para ter o mínimo de desprazer na vida” (NIETZSCHE, 2012. p.

⁵ Michel Haar aponta em *A Obra de Arte* que a *alegria trágica* frisada por Nietzsche se constitui num “adeus implícito à obra de arte e um vigoroso retorno a estética da subjetividade”. Trata-se de uma interpretação com a qual não comungamos. Haar afirma que as explicações de Nietzsche sobre a “alegria trágica” acabam por constituir “uma espécie de adeus implícito à obra de arte e um vigoroso retorno a estética da subjetividade”. (HAAR, 2000, p. 70). Em nossa interpretação Haar não parece distinguir o espectador de uma tragédia de Eurípedes do participante do coro da tragédia de Ésquilo este tido por Nietzsche pautando-se por Schelegel e Schiller, enquanto “espectador ideal”.

62) o que pode ser interpretado enquanto *decadência*, não transbordamento, não excedente. Nietzsche pontua:

Ainda hoje vocês têm a escolha: ou o *mínimo de desprazer possível*, isto é, ausência de dor – e no fundo os socialistas e políticos de todos os partidos não podem honestamente, prometer mais do que isso à sua gente – ou o *máximo de desprazer possível*, como preço do incremento de uma abundância de sutis prazeres e alegrias, até hoje raramente degustados. (NIETZSCHE, 2012. p. 62)

Segundo Nietzsche, o “menor desprazer” objetivaria a redução e a rarificação dos sofrimentos humanos. O que conseqüentemente também reduziria e rarificaria a “capacidade de alegria”. A ciência poderia favorecer tanto um quanto outro. Nietzsche observa que a ciência era “mais conhecida por seu poder de tirar ao homem suas alegrias e torná-lo mais frio, mais estatuésco, mais estoico” (NIETZSCHE, 2012. p. 62). De outro lado, ao passo que a ciência se qualificaria enquanto “grande causadora” das dores a mesma poderia revelar sua contrapartida, “*a sua tremenda capacidade para fazer brilhar novas galáxias de alegria!*”. (NIETZSCHE, 2012. p. 62).

A “alegria trágica” de Nietzsche estaria a condizer com o excedente de potência revelado pela figura do Prometeu de Ésquilo, em detrimento de um mero sentimento de “prazer”. Era com certeza esta a alegria que movia o *pathos* do coreuta que honrava Dionísio, conduzindo-o a “psicagogia”. Desta maneira tentamos inviabilizar a interpretação de Haar em nome de um “prazer extraordinário” supostamente vivenciado por aquele que presencia o espetáculo trágico.

2.1.2 Da tipologia do artista

No que diz respeito a estética tardia de Nietzsche, segundo Michel Haar, a mesma ainda exaltaria “a arte como ‘o grande estimulante da vida’” (HAAR 2000, p. 72). Entretanto nos anos 1880 o foco seria deslocado da perspectiva da obra para “a descrição do temperamento do artista”. Desta forma a “metafísica de artista”, elucidada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, ganha um novo contorno. Em sua interpretação do período tardio da obra de Nietzsche, Haar demarca um distanciamento por parte das reflexões acerca da arte, engendradas por Nietzsche, do papel da obra de arte em si. A arte ainda é crucial no pensamento

nietzscheano, porém, o interesse de Nietzsche se voltaria ao artista, numa observação que Haar descreve enquanto “tipologia do artista”.

Haar assinala a “*tarefa metafísica da arte, que deve servir de ‘contramovimento’ em relação ao nihilismo, de contrapeso em relação ao hipertrofiado saber e de todos os valores de nivelamento*”. (HAAR, 2000, p. 72). Há a importância enfatizada na arte, mas Nietzsche se desvencilha da metafísica nestes anos 1880, e com isso a questão da fisiologia se intensificará. Segundo o intérprete, o filósofo vislumbrará a Vontade de Poder e os tipos artísticos revelariam a Vontade de Poder (ou vontade de potência) em seus estados estéticos criadores.

A arte deve ser o instrumento da Vontade de potência afirmativa visando a um ativo restabelecimento das diferenças. Por outro lado, a descrição do artista e dos “estados criadores artísticos” visa a dar o modelo concreto de uma existência que escuta o corpo, de um tipo humano para o qual o corpo serve efetivamente de “fio condutor” de todas as interpretações. (HAAR, 2000. p 73)

Tais estados de criação são descritos como fisiológicos, não sendo “reduzíveis a estados do corpo orgânico”. Estes estados de criação fisiológicos configuram a “Vontade de potência, nas quais se manifesta um ‘suplemento de força’ e uma capacidade de extrema lucidez e comunicabilidade”. (HAAR, 2000. p 73) Os estados de criação fisiológicos fazem eclodir a embriaguez, segundo Michel Haar:

(...) condição de possibilidade de toda criação, significa um estado de extrema acuidade e receptividade de todos os sentidos, mas também uma percepção mais clara das formas, das relações e dos traços principais, e ainda a capacidade de jogar com as formas, de modificá-las, e de deslocá-las, de recompô-las a seu bel-prazer, sem preocupar-se com uma verdade prévia. (HAAR, 2000. p 73)

Na interpretação de Haar o retrato do artista em Nietzsche concebe que o artista é *imperioso*, comandando tiranicamente e impondo ao “caos” (ou “multiplicidade das pulsões”) simplificações pesadas e inovadores esquemas. Sua arte nasce da intensificação de uma força capaz de reorganizar o mundo segundo suas próprias perspectivas. Impõe novos valores. A arte, segundo a interpretação de Haar acerca de Nietzsche, transcende a imaginação, deslocando valores. (HAAR, 2000, p. 74)

O artista é um ser ambíguo, possuidor de traços reativos, como a histeria, a hipocrisia, mas também de traços afirmativos, sobre-humanos, situa-se, então, acima da saúde e da doença, é doente em relação ao estado de saúde normal e ordinário: “O artista pertence a uma espécie mais forte. O que seria em nós prejudicial, doentio, nele é uma natureza”. O artista mesmo não sendo reativo, possui, com certeza, a “grande saúde”, isto é, a aptidão a dominar seus estados patológicos, particularmente de hiperexcitabilidade ou de fragilidade nervosa. (HAAR, 2000, p. 74)

Nietzsche é relacionado ao classicismo cujo representante, citado por Haar, é Claude Lorrain. O classicismo sugere a idéia do “grande estilo” que marcaria uma “simplificação lógica e geométrica”. (HAAR, 2000, p. 74). Nesta interpretação o classicismo se torna arbitrário impondo *uma ordem ao “caos”*. Desvincula-se a arte da relação com a natureza. Os clássicos favoreceriam “*a lei, a ordem e a medida, a beleza dos ritmos e dos intervalos, não é, como eles crêem, por fidelidade a natureza (que não conhece ordem alguma)*.” (HAAR, 2000, p. 75). Visam o aumento da própria *Vontade de poder*. Para Haar, trata-se de um subjetivismo que acaba por deixar de lado as obras. A verdadeira “finalidade da obra de arte é de suscitar no espectador o estado artístico”. Um “estado criador artístico” que também pode ser descrito enquanto “embriaguez”. Nas palavras de Haar:

A distinção entre artista e espectador apaga-se em favor de um estado estético no qual as formas se dissolvem, retornam a seu estado nascente, mergulhadas no sentimento geral de que toda e qualquer coisa pode ser embelezada, transfigurada, se a capacidade de afirmá-la for suficientemente forte. A “arte” distingue-se da noção do fazer, do trabalho em um material: torna-se um nome para a afirmação figurante. Cada um de nós é um “artista” quando afirma a sua própria vida, intensificada através de imagens, de formas, de palavras, de gestos, de sons. Mas o conteúdo expressivo não conta. Conta apenas a ruptura com os “estados não-artísticos” (os estados de fragilização do corpo, que o objetivismo, o universalismo moral ou científico exigem) e a capacidade de provocar nos outros um aumento de força e prazer. (HAAR, 2000. p. 76).

Haar situa a sua investigação tendo como fundamentação os *Fragmentos Póstumos* dos anos 1880. Exemplifica a afinidade de Nietzsche com o classicismo citando Claude Lorrain. Posteriormente, o próprio Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*, reafirmará sua predileção por Goethe *aparentemente* tido enquanto classicista. Goethe era a personificação de transbordamento dissonante. Era, nas palavras de Nietzsche, uma tentativa de superação do século XVIII. Goethe “*carregava os mais fortes instintos deste: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o*

elemento anti-histórico, o idealista, o irreal e revolucionário (- sendo esse último apenas uma forma do irreal)". (NIETZSCHE, 2006 a. p. 98) No aforismo 49 da seção "Incursões de um extemporâneo", Nietzsche toma Goethe enquanto em oposição plena a Kant:

O que queria era a totalidade; combateu a separação da razão, sensualidade, sentimento, vontade (-pregada, com horrendo escolasticismo, por Kant, o antípoda de Goethe), disciplinou-se para a inteireza, criou a si mesmo. Goethe foi, em meio a uma era de propensões irrealis, um convicto realista: ele disse Sim a tudo o que nesse ponto lhe era apresentado (NIETZSCHE, 2006 a, p. 99)

Nietzsche interpretava enquanto dionisíaca a *crença* de Goethe (cf STEIGMAIER, 2010, p. 48) Para Nietzsche o homem vislumbrado por Goethe apontava para o excedente de potência:

Goethe concebeu um homem forte, altamente cultivado, hábil em toda atividade física, que tem as rédeas de si mesmo e a reverência por si mesmo, que pode ousar se permitir todo o âmbito e a riqueza do que é natural, que é forte o suficiente para tal liberdade; o homem da tolerância, não por fraqueza, mas por fortaleza, porque sabe usar em proveito próprio até aquilo de que pereceria a natureza média; o homem para o qual já não há coisa proibida senão a fraqueza, chame-se ela vício ou virtude... (NIETZSCHE, 2006 a. p. 99)

Goethe sugere o que Nietzsche define enquanto "espírito livre", que não nega, "dionisíaco". A crença do poeta tinha um caráter de "superação", não trazendo nada nem de "pessimismo" nem de "otimismo", uma superação desta oposição. (Cf. STEIGMAIER, 2010, p. 49) No aforismo 50 de *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche compara o século XVIII de Goethe ao século XIX onde o segundo acaba definido enquanto "um caos, um suspirar niilista, um não saber para onde, um instinto de cansaço" (NIETZSCHE, 2006 a. p. 99). Goethe, segundo Nietzsche, teria sido incompreendido:

Não é o século XIX, principalmente em seu desfecho, apenas um século XVIII reforçado e embrutecido, isto é, um século de decadência? De modo que Goethe teria sido, não só para a Alemanha, mas para toda a Europa, apenas um incidente, uma bela inutilidade? – Mas entendemos mal os grandes homens, se os vemos da mísera perspectiva da vantagem pública. O fato de não sabermos extrair utilidade nenhuma deles já é, talvez, próprio da grandeza. (NIETZSCHE, 2006 a. p. 100)

Voltando a reflexão de Haar, percebe-se então uma “via de acesso ao estado estético”, seja para o artista ou seja para o espectador. A tragédia tonificava os gregos, fazendo-os provarem a eles mesmos “que eram capazes de se confrontar, de afirmar e de transfigurar até os estados mais aterrorizantes da existência”. (HAAR, 2000. p. 76). E os gregos que participavam do coro das peças de Ésquilo eram os que mais o provavam. No entanto, problemáticamente Haar não parece muito atento à condição diferenciada do coreuta que participava das tragédias esquilianas. Tratava-se como anteriormente afirmamos pautados na leitura de Jaeger, de um “espectador ideal” que se submeteria a “psicagogia”.

Desta maneira Nietzsche, segundo Haar, substituiria uma “hierarquia tradicional das artes pela tipologia dos artistas”. Sobressai-se o que Haar chama de “tipo ativo” e “tipo reativo” de artista. A obra deveria ser proveniente “*de um sentimento de reconhecimento, de superabundância ou seria uma expressão de uma carência, de uma fraqueza?*” O artista poderia se revelar a partir de dois vislumbres. A busca pelo “ser, permanência e estabilidade ou o devir, a destruição, a mudança”. (HAAR, 2000. p. 77).

O arquétipo desta reflexão já se identificava em *O Nascimento da Tragédia*, na descrição do Prometeu de Esquilo e do Édipo de Sófocles de forma peculiar. Nietzsche menciona o caminho de Édipo já velho após sua ascensão e queda em *Édipo Rei*, agora protagonizando *Édipo em Colono*. Sófocles conduz seu personagem dotado da sabedoria, mas que ao mesmo tempo está “destinado ao erro e a miséria”. Dos seus sofrimentos eclode uma inaturalidade a qual se sentirá até mesmo após a sua morte. Assim, Sófocles, descrito enquanto o “poeta profundo”, quer nos apresentar uma criatura nobre que não peca. Nas palavras de Nietzsche:

Por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado. É o que o poeta, na medida em que é ao mesmo tempo um pensador religioso, nos quer dizer: como poeta, ele nos mostra primeiro um nó processual prodigiosamente atado, que o juiz lentamente, laço por laço, desfaz, para a sua própria perdição; a autêntica alegria helênica por tal desatamento dialético é tão grande que, por esse meio, um sopro de serenojovialidade superior se propaga sobre a obra inteira, o qual apara por toda parte as pontas dos horríveis pressupostos daquele processo. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 64)

A transgressão incestuosa e parricida de Édipo personificava o “inatural”. Édipo instaura um rompimento para com as “mais sagradas ordens da natureza”. No mito de Édipo a *sabedoria*, e mais precisamente a *sabedoria dionisíaca*, seria um “*horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza num abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza*”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 65) Através de Édipo, Sófocles nos revelava o que Nietzsche descrevia enquanto “glória da passividade”.

Justaposto a isto estava o Prometeu de Ésquilo que segundo Nietzsche evocava a “justiça”. Roubando dos deuses o fogo que simbolizava o conhecimento e as artes e entregando a chama aos homens, Nietzsche observa a efetivação de um “sacrilégio”. Prometeu legitimamente representava a *hybris*, a desmedida a sorratamente driblar o olhar colérico de Apolo.

Dada a espantosa audácia com que Ésquilo coloca o mundo olímpico nos pratos da balança da justiça, devemos ter presente que o heleno profundo dispunha, em seus Mistérios, de um substrato inamovivelmente firme de pensar metafísico e que podia descarregar nos Olímpicos todos os seus acessos céticos. O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no Prometeu de Ésquilo tal sentimento está simbolizado. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 66)

Tal interpretação leva a tomarmos a aspiração ao titânico enquanto sacrilégio. E Prometeu, descrito por Nietzsche enquanto “*artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que poderia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses*”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 66) Assumindo sua desmedida sabedoria superior acabou obrigado a expiar-se da mesma, agrilhado ao sofrimento eterno. Se Apolo designa “autoconhecimento e comedimento”, se faz enquanto “deus da individuação e dos limites da justiça”, Nietzsche conjectura a necessidade de Prometeu ser uma máscara de Dionísio, o desmedido. Nietzsche cita um verso do Fausto de Goethe para descrever o homem trágico helênico que cantava por Prometeu: “*Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado. Isso é o teu mundo. Isso se chama um mundo!*” (GOETHE apud NIETZSCHE a, 2000, p. 69). Através de Prometeu, Ésquilo nos revelava o que Nietzsche descrevia enquanto “glória da atividade”.

Enfatiza-se aqui uma lacuna revelada pela interpretação de Michel Haar que toma como pressupostos fragmentos póstumos dos anos 1880 de forma

alheia *A Gaia Ciência*. Por parte de Haar, não há enfoque na questão da *necessidade* (*Not*), a qual para Nietzsche remete ao problema da fisiologia. Nietzsche assevera a *necessidade* de arte no homem helênico. Não é drástica a interpretação de arte que o jovem Nietzsche propõe daquela que ele mesmo apresenta em sua fase tardia. A reflexão do período inicial da obra de Nietzsche citada no parágrafo anterior faz-se análoga a alguns aspectos do que é observado no anteriormente citado aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, intitulado “O que é romantismo?”. Portanto, é preciso ressaltar que o prezar de Nietzsche para com a Grécia trágica não cessa no decorrer de sua obra, como comprova uma observação de Steigmaier. Há uma “heurística da necessidade” que impele o homem helênico do tempo de Ésquilo ao trágico. Uma “‘necessidade’ da tragédia”. Algo que Nietzsche segue enaltecendo como se comprova no prefácio à reedição de *O Nascimento da Tragédia* cujo o subtítulo é *Helenismo e Pessimismo*. Segundo Steigmaier:

Ele a pensou, pois de acordo com sua heurística da necessidade, segundo a qual em todas as produções culturais ainda muito respeitadas seria sempre perguntado pelos anseios e necessidades que tinham causado, forçado e coagido a produzi-las. Que “a mais bem sucedida, mais bela e mais invejada espécie de homem até agora, aquela que mais seduziu à vida, os gregos”, tinha abaixo de si, neste sentido uma necessidade, uma necessidade tal que careceu produzir uma cultura do mais alto calibre como sua tragédia (STEIGMAIER, 2010, p. 46)

Para julgar um valor estético Nietzsche se questiona se teria sido “uma fome ou uma superabundância que levou a criação?” (NIETZSCHE, 1996, p. 268) O ato criador buscou uma “necessidade de ser” ou uma “necessidade de devir”⁶? Nas palavras de Nietzsche:

De início, uma outra distinção parece recomendar-se – ela salta bem mais à vista -, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de destruição, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*. Mas os dois tipos de anseio, considerados mais profundamente, ainda se resolvem ambíguos, interpretáveis conforme o esquema anterior, que me parece justificadamente preferível. (NIETZSCHE, 2012, p. 246)

⁶ Aqui utilizamos a tradução do termo “necessidade de devir”, pautando-nos pela tradução de *A Gaia Ciência* feita por Alfredo Margarido em português lusitano, a qual foi disponibilizada pela Guimarães Editores.

Como também frisamos anteriormente, Nietzsche vislumbrava aquilo que ele nomeia enquanto “pessimismo dionisíaco”, oposto e em postura de recusa ao que era interpretado no citado aforismo como “pessimismo romântico”. A superabundância ou excedente de potência sempre devem estar em foco, seja na “necessidade de devir” ou na “necessidade de ser”. Mais uma vez nas palavras de Nietzsche:

O anseio por destruição, mudança, devir, pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, dionisíaco), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, tem que destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita (NIETZSCHE, 2012, p. 246).

Para Nietzsche a “necessidade de ser”, que culmina no “eternizar”, também demanda duas interpretações. Pode prover do “amor” ou da “gratidão” superabundantes, exemplificadas naquilo que Nietzsche denomina enquanto “arte de apoteose” ou “ditirâmbica”, encontradas em Rubens, Hafiz ou Goethe. Ou se origina do desejo tirânico de um sofrimento atroz, opressor e vingativo, características que qualificam o “pessimismo romântico” bem personificado na filosofia da vontade de Schopenhauer e na música de Wagner. (Cf. NIETZSCHE, 2012, p. 247)

Entre os Fragmentos póstumos escritos entre 1885 e 1889, Nietzsche é pontual tomando a “necessidade de ser” enquanto apolínea e a “necessidade de devir” enquanto dionisíaca:

Experiências psicológicas fundamentais: com o nome ‘apolíneo’ passa a ser designada a comovida fixação diante de um mundo inventado e sonhado, diante do mundo da bela aparência como uma salvação frente ao devir; por outro lado, com o nome de Dionisos é batizado o devir entendido de um modo ativo, em empatia subjetiva, como volúpia raivosa de quem cria e faz, mas conhecendo ao mesmo tempo, o rancor destrutivo. Antagonismo dessas duas vivências básicas e dos desejos que lhes são subjacentes: a primeira quer eterna a aparição, diante dela o ser humano fica quieto, sem desejos, liso como o mar calmo, curado, em conformidade consigo mesmo e com todo o estar aí; a segunda tendência empurra na direção do devir, do prazer de que se faça o devir, isto é, do construir e do destruir. O devir, sentido e exposto desde dentro, seria a permanente elaboração de um insatisfeito, muito rico por dentro, infinitamente tenso e tensionado, um deus que só consegue superar a tortura do ser por meio de um permanente transformar e modificar: - a aparência como redenção provisória, lograda a cada instante; o

mundo como uma sequência de visões divinas e de salvação na aparência. (NIETZSCHE, 2007, p. 144)

Englobando a significação da “necessidade do ser” e da “necessidade do devir” ao que se entende por apolíneo e dionisíaco respectivamente, Nietzsche então edifica o contraponto para com a abordagem proposta por Schopenhauer, descrita enquanto “unilateral” por não conseguir valorizar a arte a partir do artista. Segundo Nietzsche:

Essa metafísica de artistas contrapõe-se à abordagem unilateral de Schopenhauer, a qual não consegue valorizar a arte a partir do artista, mas tão somente a partir do receptor: porque ela trás consigo libertação e redenção ao fruir o não-real como antítese a realidade (a vivência de alguém que sofre e se desespera consigo e com sua realidade). – Salvação na forma e em sua eternidade (como inclusive Platão deve tê-lo vivenciado: só que este sentia já no conceito o prazer da vitória sobre a sua sensibilidade extremamente viva e apaixonada). (NIETZSCHE, 2007, p. 144)

Nota-se a contraposição à tradição metafísica por parte de Nietzsche. A arte se dá a partir da necessidade do artista, onde a figura do músico se faz preponderante. Nietzsche caracteriza a necessidade de criar enquanto uma “tortura” a ser realizada por meio do “instinto dionisíaco”. Faz-se desta forma a oposição daquilo que Nietzsche toma enquanto arte trágica fundamentada pelas pulsões apolíneo e dionisíaca, perante a doutrina de Schopenhauer:

A arte trágica, rica em ambas as experiências, passa a ser caracterizada como conjunção e reconciliação de Apolo e Dionísos: é atribuída a mais profunda relevância à aparição e, no entanto, esse aparecer é negado, e negado com prazer. Isso se volta contra a doutrina de Schopenhauer, da resignação como visão trágica do mundo. (NIETZSCHE, 2007, p. 144)

A definição do “pessimismo dionisíaco” será melhor compreendida se o aforismo 370 de *A Gaia Ciência* complementar a interpretação da “Tentativa de Autocrítica” da edição de 1886 de *O Nascimento da Tragédia*. Ambas postas sob uma análise que busque uma interpretação fisiológica daquilo que Nietzsche propõe, ou seja, uma análise que se pautar pela “heurística da necessidade”. Segundo Viesenteiner:

As perguntas feitas por Nietzsche em sua *Tentativa de autocrítica* de 1886, já são postas sob o horizonte das necessidades que coagiram certa criação, ou causaram o declínio de algo. A mesma pergunta feita no 370 d' *A Gaia Ciência*, a propósito do sofrimento por abundância ou empobrecimento, também já estava presente na *Tentativa de autocrítica* – “há talvez um sofrimento devido à próprio superabundância? -, mas também outras, como por exemplo, aquela sobre o “mito *trágico*”, “o descomunal fenômeno dionisíaco”, o socratismo da moral, a dialética”, etc., todas elas remetidas às necessidades, ou seja: à construção fisiológica empobrecida ou fortalecida no ato criador. (VIESENTEINER, 2013, p. 6)

Assim, aponta-se a hipótese levantada por Nietzsche na “Tentativa de autocrítica” em que o filósofo pergunta por um “pessimismo da fortitude” encontrado nos helênicos (NIETZSCHE, 2000 a, p. 14). Essa hipótese é postada por Viesenteiner enquanto convergente ao trecho final do aforismo 370, em que Nietzsche questiona um “pessimismo do futuro” (NIETZSCHE, 2012. p. 247). Esse “pessimismo do futuro” sob um horizonte heurístico de interpretação, é denominado pelo filósofo enquanto o “pessimismo dionisíaco” (Cf. VIESENTEINER, 2013. p. 6), diferente do “pessimismo romântico”.

Segundo Steigmaier, com a “necessidade de ser” e “necessidade de devir”, Nietzsche propõe uma compreensão de “Ser e Devir” diferenciado daquilo que se propagou pela filosofia europeia.⁷ Steigmaier não toma os conceitos de Ser e Devir enquanto “objetos apreensíveis”, logo ambos não podem “dar início a algo” (Cf STEIGMAIER, 2010, p. 53). Nas palavras de Steigmaier:

⁷ Acerca da diferenciação entre Ser e Devir caracterizado pela tradição da filosofia europeia, Steigmaier pontua: “Esta diferenciação, por sua vez, tenta passar ao largo dos anseios e necessidades do filosofar e se considera, ao invés disso, em aparente independência no tocante aos objetos dados. Desde Aristóteles, o fundador da metafísica, carregado da visão filosófica de Parmênides e Heráclito, esta diferenciação entre Ser e Devir dominou desde então a filosofia europeia. Diga-se ainda que ela não perdeu o fôlego, e está presente até hoje sob a oposição entre filosofia analítica, por um lado, e a hermenêutica e o desconstrutivismo na atualidade, por outro lado. ‘Ser’ e ‘Devir’, porém, eram de tal modo evidentes, que os filósofos acabaram por proceder com eles a imensas universalizações. Sob a palavra ‘Devir’, resumem-se todas as formas de mudanças que se aceitam e com as quais se nos contrapomos, além de que devemos padecer sob todas as percepções sensíveis, a fim de opor ao ‘Devir’ um ‘Ser’ que é inalterável. Este Ser, então, não deve ser acessível aos sentidos, mas apenas à razão, que, por sua vez, também deve ser razão na medida em que ela pensa o Ser como não temporal. Sempre se acreditou poder determinar este Ser a-temporal, tomou-se-o pela única perspectiva verdadeira, e o Devir, ao contrário, como aparente e ilusório, pois ele pode se alterar continuamente. Dessa forma, o Ser vale como algo de muito mais valor e mais elevado; a oposição entre Ser e Devir é um elemento que estabelece valor, e nessa valoração revela-se um anseio a que corresponde tal oposição, bem como a tornou dominante: possuir uma posição incondicional.” (STEIGMAIER, 2010. p. 53)

Porém não há qualquer Ser ou Devir, eles não são quaisquer objetos apreensíveis com os quais se poderia dar início a algo. Assim, só são compreensíveis a partir de uma “exigência” que corresponde a eles, uma “exigência por fixar, eternizar” ou ainda por “destruição, mudança, novidade, futuro”. Ou não se suporta o fato de que algo sempre se torna diferente, e então fixamos em um Ser que redime, ou não se suporta o fato que, no geral, tudo permanece tal como se é, e então se considera também um Devir que igualmente redime. Ambos possuem algo coercitivo. (STEIGMAIER, 2010, p. 53)

O que Nietzsche propõe é o exercício de “algo”, mesmo que por coação, que nos faz livres de suas necessidades. Isso nos faz livres deste “algo” que, na perspectiva dos metafísicos, culminava na procura de um “pensamento purificado de Ser e Devir”. Assim, os dois conceitos se viam de forma pura, desatrelados “de lembranças e necessidades que coagiam”. (Cf. STEIGMAIER, 2010, p. 54). Segundo Steigmaier as “filosofias do Ser e Devir reconquistaram seu sentido por meio de suas reconexões aos anseios e necessidades de um filosofar” (STEIGMAIER, 2010, p. 54). De forma que Nietzsche ainda “cruza sua nova diferenciação segundo o empobrecimento e abundância de vida, respectivamente à antiga exigência por Ser e Devir”. (STEIGMAIER, 2010, p. 54).

Mais uma vez retornando à leitura de Michel Haar a necessidade de ser decorre da “plenitude generosa de uma efusão”. A necessidade de devir decorre do “odioso fechamento de uma desgraça”. (HAAR, 2000, p. 77) Segundo Haar, há a “necessidade do devir” e o “desejo de ser” que demandariam quatro tipos de artistas: 1) a “necessidade do devir” buscava “a destruição das formas”, podendo resultar “de uma riqueza ou superabundância de forças, capazes de quebrar por serem portadoras do futuro”. (HAAR, 2000, p. 77) Trata-se do “artista dionisíaco”. 2) a “necessidade do devir” implica na destruição podendo expressar a debilidade ou o ódio à grandeza passada. Trata-se do “artista do ressentimento”.

“O desejo de ser remete a permanência, eternização sendo igualmente a expressão de uma vontade afirmativa, que ama o mundo e transborda em gratidão a ele”. (HAAR, 2000, p. 77) A essa descrição Haar relaciona o terceiro tipo, 3) artista “ditirâmico”, o qual entre os helênicos entoava um “canto sagrado de louvor”. Similares a este no vislumbre de Nietzsche segundo Haar, seriam Homero, Rafael e Rubens. Tal “desejo de ser” também pode expressar uma vontade sofredora a qual estaria “disposta vingar-se de todas as coisas rebaixando-as”. O quarto tipo, 4) o “artista do pessimismo romântico” mostraria sua “feiúra e vazio”

podendo ser representado por Schopenhauer e Wagner. (HAAR, 2000, p.78) Segundo Haar a “verdade da arte” revela uma “adequação a um temperamento” que dá através da obra, “a imagem ficcional de si mesmo para manter-se e expandir-se”. (HAAR, 2000, p.78)

É preciso ressaltar que os estados criativos com os quais Nietzsche não concorda não são negados. O aforismo 152 de *Humano, Demasiado Humano* (1878) trás como título “A arte da alma feia”. Ali Nietzsche afirma que à arte não cabe apenas a expressão dos que possuem “almas regradas, moralmente equilibradas” (NIETZSCHE, 2002, p. 118). Nas palavras de Nietzsche:

Estabelecem-se limites demasiado estreitos para a arte, ao exigir que apenas as almas regradas, moralmente equilibradas, possam nela se exprimir. Assim como nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte da alma feia, juntamente com a arte da alma bela; e os efeitos mais poderosos da arte – dobrar almas, mover pedras, humanizar animais – talvez tenha sido justamente aquela que os obteve melhor. (NIETZSCHE, 2002, p. 118).

No próximo capítulo veremos que a crítica direcionada por Nietzsche a Sócrates, discorda do filósofo grego, porém, constatando a influência que o pensamento socrático exerceu em toda a filosofia ocidental. Pensamento socrático que caracterizará a *décadence*, designação com a qual Nietzsche se referirá tanto a Sócrates quanto a Schopenhauer e Wagner.

É possível que haja uma estética no período inicial da obra de Nietzsche, aquele que compreende *O Nascimento da Tragédia*. Entretanto, talvez seja incoerente afirmar uma estética na acepção metafísica de sua fundamentação em seus escritos posteriores aos anos 1880. O uso da terminologia *estética* em meio ao período tardio da obra do filósofo alemão parece tornar-se imprópria. Num fragmento póstumo escrito entre os anos 1885 e 1889 intitulado *Para a fisiologia da arte* Nietzsche emite juízos a respeito da música que ele busca, aquela que ele julga não romântica:

Do que eu preciso é de música com a qual se possa esquecer o sofrimento; com a qual a vida animal se sinta divinizada e triunfante; com a qual se gostaria de dançar; com a qual talvez, cinicamente perguntando, seja possível digerir bem? A facilitação e elevação da vida por meio de ritmos leves, sutis, conscientes, soltos, a auratização da vida por meio das harmonias douradas suaves relaxantes – isso eu extraio para mim de toda a música. A rigor poucos compassos me bastam. (NIETZSCHE, 2002, p. 172)

Nietzsche prossegue queixando-se de Wagner, alguém que “não sabe andar”, nem sabe “dançar”. O filósofo constata que estes juízos proferidos “são juízos fisiológicos, não estéticos”. E assume: “(...) só que – eu não tenho mais uma estética!” (NIETZSCHE, 2007, p.172)

2.2. Crepúsculo dos Ídolos: o apolíneo enquanto embriaguez

A crença no corpo
é mais fundamental
do que a crença na alma:
essa última nasceu
das aporias da visão
não-científica do corpo
(algo que o abandona.
Crença na *verdade* do *sonho* -)⁸

Os conceitos de apolíneo e dionisíaco são mencionados por Nietzsche em sua primeira obra *O Nascimento da Tragédia* (1872). A justaposição dissonante descrita por Nietzsche enquanto “apolíneo/dionisíaco” foi inicialmente edificada sob o alicerce da filosofia da Vontade de Schopenhauer. Apesar de todas as críticas explícitas e implícitas de Nietzsche a Schopenhauer, os termos “apolíneo” e “dionisíaco” ganham, porém, contornos peculiares, redefinidos pelo próprio Nietzsche durante os anos 1880. Sobretudo o segundo, o “dionisíaco”, que para Nietzsche passa a significar o não “romântico”; romântico que em sua percepção é bem representado pela filosofia de Schopenhauer. O caráter fisiológico da origem dos conceitos, “sonho” que se relaciona ao apolíneo e “embriaguez” que se relaciona do dionisíaco (Cf. NIETZSCHE, 2000 a, p. 28) acabam matizados de forma definitiva no pensamento tardio de seu autor interpretados a partir de então, explicitamente forma plena numa perspectiva fisiológica.

Nietzsche reconhece sua mudança de interpretação de forma enfática nos *Fragmentos Póstumos* escritos entre os anos 1885 e 1889. Ao se auto-questionar para que a arte, Nietzsche afirma que a tragédia ocorre necessariamente no período mais rico da Grécia, ao passo que em sua “décadence” surge a busca pela beleza e pela “logicização do mundo” (Cf. NIETZSCHE, 2007, p.145). Nietzsche sentencia acerca de si mesmo:

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Finais**. p. 64

Errônea aplicação ao presente: eu interpretava o pessimismo como consequência da energia mais elevada e da plenitude vital, as quais podem permitir-se o luxo do trágico. Igualmente interpretava eu a música alemã como expressão de uma abundância e originalidade dionisíacas, ou seja: 1) eu supervalorizava o modo alemão de ser 2) eu não entendia a fonte do obscurantismo moderno 3) faltava-me o entendimento histórico-cultural em relação à origem da música moderna e ao seu romantismo essencial. (NIETZSCHE, 2007, p. 145)

Ao fim deste fragmento, Nietzsche apesar de constatar a errônea aplicação, ainda se pergunta “como seria uma música que não fosse de origem romântica – porém dionisíaca?”. A necessidade da arte trágica não se perde no horizonte da obra nietzscheana.

Por Nietzsche utilizar mais o termo dionisíaco do que o termo apolíneo, é necessário jogar luzes acerca da segunda designação. Em 1888, no *Crepúsculo dos Ídolos* o filósofo justifica os conceitos de apolíneo e dionisíaco. Nietzsche já enfatiza o caráter fisiológico da arte nos aforismos 8, 9, 10 e 11 que compõem a seção “Incursões de um extemporâneo”. É no décimo aforismo das ‘Incursões de um extemporâneo’ que ele literalmente resgata a justaposição Apolo/Dionísio enfatizando inclusive seu próprio feito de ter cravado na estética os conceitos de “apolíneo” e “dionisíaco”. Mais além, tais noções, segundo o filósofo, personificam a própria “embriaguez”.

Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, apolíneo e dionisíaco, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários par excellence. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 69)

Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche atribuída à “pulsão”⁹ apolínea a característica fisiológica do sonho, ao passo que a embriaguez cabia

⁹ Weber se refere ao apolíneo e ao dionisíaco enquanto “pulsões” de forma que a designação diferencie-se do conceito no sentido racional do termo. Não seria “uma negação incondicional do valor explicativo do conceito”, mas sim, a denúncia da “insuficiência da explicação conceitual quando erigida em forma explicativa única”. Aqui, segundo Weber, se faz mais oportuno o símbolo em detrimento ao conceito. O símbolo se faz mais “afim às questões da arte”, sendo “intrínseco à própria obra de arte e ao fazer artístico”. Nas palavras de Weber: “A partir de então, a questão adquiriria contornos mais precisos: se a justificação última de um conceito se dá no âmbito da pura abstração, este não pode figurar como critério para as questões da arte porque, segundo Nietzsche, a arte diz respeito à vida entendida como impulso, pulsão, instinto. A razão, a lógica, a consciência são de origem tardia, por isso mesmo menos significativas, menos expressivas. Não é por ser teórico, oposto de prático – que o conceito deve ser preterido, e sim, porque a partir de uma consideração teórica,

apenas ao dionisíaco. Enfatiza-se uma justaposição dissonante e indivisível. A embriaguez apolínea engloba a função que envolve a visão, a captação das imagens. A pulsão “dionisíaca” encontra-se intimamente atrelada ao estado estético (ou psicofisiológico) conseqüente que o artista deixa eclodir tão logo capta estas imagens. Isso ocasiona o estado dionisíaco. Nas palavras de Nietzsche:

Já no estado dionisíaco todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser a facilidade de metamorfose, a incapacidade de não reagir (de forma semelhante a alguns histéricos, que também a qualquer sinal adotam qualquer papel). (NIETZSCHE, 2006 a, p. 69)

As pulsões, como o próprio Nietzsche sugere no trecho citado, apresentam-se em “metamorfose”, num amálgama. O instinto é prezado por Nietzsche no estado dionisíaco, o “homem dionisíaco” entende uma gama superior de sugestões, “não ignora nenhum indício de afeto, possui instinto para compreensão e adivinhação no grau mais elevado.” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 69). Nietzsche afirma que o “homem dionisíaco” entra “em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente”.

Eleva-se a necessidade da “embriaguez”, pautando-nos mais uma vez pela “heurística da necessidade”¹⁰, para que haja a criação artística esta oriunda das pulsões. Algo que na reflexão nietzscheana, não se dá a partir de uma perspectiva puramente racional ou “dianóica”, pois o resgate da justaposição Apolo/Dionísio encontrado nos quatro citados aforismos (a saber: 8, 9, 10 e 11 das “Incursões de um extemporâneo”) de *Crepúsculo dos Ídolos*, constituiriam o núcleo de uma fisiologia da arte. A abordagem da “fisiologia da arte” é explorada no oitavo aforismo intitulado “Sobre a psicologia do artista”. Nietzsche é claro ao afirmar que para haver arte é necessária a “precondição fisiológica da embriaguez”.

que é essencialmente abstrata, desloca-se para o conceito, o simbolismo da arte, a sua pulsão negando-se os impulsos, desfigurando-se a arte. Ora a teoria estética e a teoria da cultura nietzscheanas sustentam-se exatamente nesta novidade: a valorização do impulso”. (WEBER, 2011, p. 91) Ainda segundo Weber, a descrença de Nietzsche para com as explicações teóricas acerca de questões estéticas teria representado o esboço de uma “teoria da linguagem que postulava a linguagem como nomeação e que assumia a metáfora como alternativa a logicização da língua”. (WEBER, 2011, p. 91) Ressalta-se mais uma vez de que não se trata de uma desqualificação do uso dos conceitos e sim da possibilidade de tê-los submissos ao “poder significativo dos símbolos”.

¹⁰ Conforme vimos no fim do capítulo anterior.

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética é indispensável uma pré-condição fisiológica: a embriaguez. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez tem força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos, a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 68)

Viesenteiner ressalta a conexão da “heurística da necessidade” com a totalidade da obra *Crepúsculo dos Ídolos*. Em 1888, o filósofo alemão já estava em contato com a obra do psiquiatra francês Charles Feré (Cf. VIESENTEINER, 2013, p. 6). A “estrutura” da “heurística da necessidade” se vê intensificada, na interpretação de Viesenteiner, sobretudo naquilo que Nietzsche compreende como “fisiologia da arte”¹¹. Segundo Viesenteiner:

No *Crepusculo dos Ídolos*, a “heurística da necessidade” percorre do começo ao fim cada análise de Nietzsche sobre a crítica da cultura, nas suas diversas estruturas. Por exemplo, na noção de ‘fisiologia da arte’; na linguagem, especialmente na empresa crítica nietzscheana de transvalorar a linguagem da *Gemeinheit* e se distanciar do uso dos símbolos e comum de comunicação (VIESENTEINER, 2013, p. 6)

Para Viesenteiner o viés da “heurística da necessidade” acentua também a tragicidade num aspecto moral mais explícito por Nietzsche no aforismo 37 de *Crepúsculo dos Ídolos*:

Nossa amenização dos costumes – eis minha tese, eis, se quiserem, minha inovação – é uma consequência do declínio; a natureza dura e terrível do costume pode ser, ao contrário, consequência do excesso de vida (NIETZSCHE, 2006 a, p. 86)

¹¹ Viesenteiner faz sobressair a expressão “fisiologia da arte” que aparece em *Crepusculo dos Ídolos*, que Nietzsche dá a entender que seria desenvolvida na obra *Transvaloração de todos os valores*. A noção de “fisiologia da arte” porém se vê incorporada na seção “Incursões de um Extemporâneo” de *Crepusculo dos Ídolos* incluindo-se os aforismos 8, 9, 10 e 11. Além do § 7 de *O Caso Wagner* descrita por Nietzsche enquanto “fisiologia da estética” conforme mencionamos ao fim do primeiro capítulo.

A “heurística da necessidade” também se acentua “no anseio por racionalidade a todo custo” (VIESENTEINER, 2013, p. 6) que Viesenteiner liga à questão da seção “O problema de Sócrates”, algo que será abordado no terceiro capítulo deste trabalho. *Apolíneo* e *dionisíaco* são redefinidos enquanto dois tipos de embriaguez. Há na perspectiva tardia da obra nietzscheana, uma oposição melhor concebida das pulsões, bem como um novo sentido de embriaguez.

EXCURSO – A Grécia de Winckelmann e o apolíneo/dionisíaco de Nietzsche

No ensaio introdutório da edição brasileira de *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, Gerd Borheim é bastante claro ao caracterizar Johann J. Winckelmann (1717-1768) e sua nostalgia por algo longínquo. Bornheim caracteriza-o enquanto um dos pilares da cultura alemã ainda em período de formação, junto a Kant. Winckelmann é descrito pelo ímpeto que guiava suas reflexões e vislumbres do “sol Mediterrâneo” (BORNHEIM, 1993, p. 11). Fora um dos primeiros a plenamente diferenciar o helênico do greco-romano. A diferenciação foi possível talvez pelo fato da Alemanha ter ficado um tanto quanto alheia ao Renascimento. Bornheim caracteriza Winckelmann enquanto um “filisteu” por sua conversão ao catolicismo em meio a um panorama luterano. Era preciso passar pelos romanos para então chegar aos helênicos. A partir de Winckelmann há também princípios do neo-classicismo e o prelúdio de uma reflexão estética pautado nas artes visuais.

Ainda não se fala de estética quando tratamos de Winckelmann. Estamos no âmbito da teoria da arte. Pedro Sússekind toma-o enquanto pilar do classicismo alemão (SÜSSEKIND, 2008, p. 68). Winckelmann tem, como objeto de análise, as artes plásticas, mais precisamente, a escultura. Sússekind conclama leituras de Peter Szondi para descrever Winckelmann enquanto situado “na fronteira entre duas épocas da estética”. De um lado, tem-se a “tradição normativa e classificatória baseada na *Poética* de Aristóteles”, a qual dominava “a teoria da arte iluminista”, e de outro, “toda a concepção histórica que marcaria a filosofia da arte no século XIX” na Alemanha (SÜSSEKIND, 2008, p.70).

De acordo com Sússekind, Szondi enfatiza no escrito *Antigos e modernos na época de Goethe*, a formação de um *bom gosto* a obedecer parâmetros helênicos. Isso revelaria um vínculo com a estética iluminista, na qual “o domínio do gosto, com uma espécie de senso clássico de beleza, define um critério normativo atemporal”, do qual se distinguiriam as “obras de arte boas das ruins”. Segundo Sússekind:

Desde o Renascimento, passando pelo Classicismo francês, tinha havido um refinamento desse critério, a princípio ligado a autoridade dos autores antigos, determinante no pensamento medieval, depois ao domínio da razão, com a discussão das regras de arte e de suas funções. O bom gosto aparece então como uma capacidade de

apreensão do belo, anterior à compreensão racional, mas orientada por ela. (SÜSSEKIND, 2008, p. 71)

Süssekind ainda, pautado em Szondi, pontua que Winckelmann afirmou uma “compreensão histórica das condições de surgimento das obras de arte em seu caráter particular, único, ligado ao clima, à natureza do lugar e do povo nele gerado”. (SÜSSEKIND, 2008 p. 71) Obviamente isto se geraria apenas, nas palavras de Winckelmann, sob “o céu grego”.

Gerd Bornheim é acertadamente cauteloso a não tomar Winckelmann como um filósofo. Winckelmann teria edificado uma doutrina que estabelece alguma relação com a filosofia de Platão. Bornheim enfatiza o conceito de imitação presente de maneira característica na doutrina de Winckelmann. Mas não se trata de uma mera cópia. Bornheim assinala as palavras do próprio Winckelmann em que a imitação “*do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos particulares e faz delas um único todo.*” (WINCKELMANN, 1993, p. 47). Há uma diferenciação plena onde Winckelmann se refere a *dois caminhos*: “*O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses*”. O segundo seria “o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais deste belo; esse foi o que os gregos trilharam”. (WINCKELMANN, 1993, p. 47).

Não se compreende aqui a imitação como uma simples cópia e sim o *eidos*, que Bornheim frisa enquanto “idéia ou forma universal”. Ainda que platônico, Winckelmann sugere em sua teoria da imitação, a cópia enquanto substrato material de uma obra de arte que contém em si o ideal, compreendendo a natureza como aperfeiçoada. Algo que destoa da perspectiva original de Platão. Toda compreensão da imitação descarta perspectivas naturalistas ou realistas. Desta forma não se trata de uma tentativa de copiar os antigos e sim de pensar como os gregos, comportando-se como tais. Exigir da “arte uma missão semelhante à dos gregos”.

Para Süssekind, a teoria de Winckelmann, segundo Peter Szondi, apontaria uma “transição nas concepções acerca da arte”. Winckelmann teria “*inaugurado uma compreensão da história da arte baseada na busca das condições de surgimento das obras antigas.*” (SÜSSEKIND, 2008 p. 71). Tais obras, oriundas da Grécia, demandariam a definição de “um critério normativo, atemporal, um modelo a ser imitado sob um céu diferente”, um céu que não o grego. Nota-se uma

“aporia” entre “a singularidade do surgimento da arte antiga e o postulado de sua exemplaridade.”

A abordagem histórica das investigações de Winckelmann, que também é relacionado à moderna arqueologia, teria grande impacto na estética alemã. Bem como para o desenvolvimento da história da arte. Um dos critérios instituídos por Winckelmann para a compreensão das obras de arte é o respeito da sua particularidade. Segundo Szondi, as *Reflexões Sobre a Arte Antiga* estariam em oposição “às abstrações de teorias normativas sobre a arte”. Winckelmann possibilitaria “*uma interpretação concreta das esculturas, a partir da descrição e da consideração do contexto cultural, geográfico e climático em que surgiam.*” (SZONDI apud SÜSSEKIND, 2008, p. 71) As *Reflexões* também incitariam a um diálogo com artistas e a substituição da “formulação de regras gerais e abstratas”, voltando a atenção para à prática e à técnica.

Desta forma, naquele período do século XVIII, segundo Weber, observava-se um “valor cognoscitivo à arte que substituíria o metafísico pelo psicológico e concedia à arte um valor emancipatório”. (WEBER, 2011, p. 60) Sublinhava-se a relação da estética, no que dizia respeito à *explicitação*, ou seja, da forma como o objeto apareceria à “sensibilidade”, e assim, ligando-se a “teoria do conhecimento à teoria moral”. A estética se vinculava profundamente com aquele que observa, o “fruidor das obras de arte”. Em meio a chamada *estética pré-kantiana*, Winckelmann já apresentava a possibilidade de mudança de perspectiva do critério de definição ou ajuizamento da arte.

Weber assinala a preocupação de Winckelmann com a formação do gosto por parte do público sim, mas era preponderante a formação do gosto daquele que estaria disposto a criar. Assim, segundo Winckelmann, a formação do *bom gosto* apontaria inevitavelmente para a Grécia. Não há também o vínculo da “*discussão sobre a arte com a criação de uma teoria da natureza humana que daria margem à tematização do desinteresse*” (WEBER, 2011, p. 61), algo peculiar às teorias estéticas daquele período. O *bom gosto*, vislumbrado por Winckelmann, não subentende nem uma “teoria subjetiva de reconhecimento”, nem o “ajuizamento valorativo”. Winckelmann se refere aos “princípios de criação de uma obra de arte”. Nas palavras de Weber:

A evolução dos quatro primeiros parágrafos das Reflexões é explícita: no primeiro parágrafo, ele refere-se ao “*bom gosto*”; no segundo, a “*gosto*”; já no quarto parágrafo, Winckelmann diz: “*Visando a formação do bom gosto*”. Ou seja, tudo se encaminha em direção ao problema da formação do bom gosto, do público, mas principalmente do artista. Como se faz isso? Viajando a Atenas, a Roma. E quem não puder deixar o solo alemão, que vá a Dresden apreender, vá formar-se com os originais gregos ou com as cópias diligentemente reproduzidas. (WEBER 2011, p. 61).

A concepção de Winckelmann é relevante em meio as reflexões estéticas do século XVIII por propor uma “teoria do gosto”, onde o “clima, formação dos povos” e a pertinência histórica para a formação do indivíduo embasariam a compreensão da arte. E dentre estes aspectos, a Grécia foi tomada pelo autor enquanto um modelo superior em “matéria de beleza e arte. Enquanto modelo para a formação do gosto moderno”. Imitar as obras de “arte perfeitas oriundas” da Grécia, ao invés da imitação da “natureza”, seria fundamental para a “educação dos artistas”. (WEBER 2011, p. 62). Winckelmann diferencia “a imitação do belo na natureza” do “belo universal” obtido pelos gregos, da seguinte maneira:

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam. Mas a diferença existente entre eles e nós é a seguinte: os gregos teriam obtido essas imagens mesmo se não as tivessem tomado a corpos mais belos que os nossos, pela oportunidade quotidiana de observar o belo na natureza, o que não se oferece a nós todos os dias e raramente se apresenta como o artista deseja. (WINCKELMANN, 1993, p. 49)

Winckelmann tomará a obra de arte grega enquanto expressão da “união perfeita entre ‘natural’ e ‘ideal’”. Segundo Weber, Winckelmann teria objetivado na Grécia uma “*conjunção entre a natureza, o espírito e a arte, conjunção e potenciação que a mera imitação da natureza não daria, pois na natureza sempre faltaria algum elemento para a arte*”. (WEBER, 2011, p. 62) Entretanto, não há em Winckelmann um desprestígio ou acusação de que a natureza fosse “falha”. Logo, a obra de arte grega encurta o caminho para o artista mostrando as “regras perfeitas da arte, na própria arte”. Num momento ainda de formação, o artista não dispenderia

energia transpondo os planos da natureza para a arte, uma vez que tudo já se encontraria no “reino da arte”, obviamente a arte grega (WEBER, 2011, p. 62).

Winckelmann ressaltava as esculturas gregas oriundas da inspiração dos belos corpos helênicos. A arte estava, segundo ele, vinculada à forma e Winckelmann prezava o *corpo grego*. Sua reflexão situa-se “*entre o sensível e o inteligível, motivadas por uma apropriação da teoria platônica do amor e da beleza, tal qual aparece no Banquete e no Fedro*”. (WEBER, 2011, p. 63) Desta forma, o *corpo grego* verifica algo que havia também na “estatuaria grega”, subentendendo “uma aproximação à beleza ideal, dadas as proporções entre as partes”. Winckelmann assim considera as estatuas gregas que ficaram para a posteridade:

A nossa natureza não criará, facilmente, um corpo tão perfeito como o de Antinous Admirandus, e a idéia não pode conceber nada que seja superior às proporções mais que humanas de uma bela divindade como o Apolo do Vaticano: o que a natureza, o espírito e a arte têm sido capazes de produzir, aí está diante dos olhos. (WINCKELMANN, 1993, p. 48)

Para Winckelmann imitar tais obras citadas proporcionaria ao artista “a soma do que se encontra disperso por toda natureza” além do “ponto a que pode elevar-se acima de si mesma a mais bela natureza, com coragem e sabedoria” (WINCKELMANN, 1993, p.48). Nas palavras de Winckelmann: “A imitação ensinará a pensar e a conceber com firmeza, pois aqui se revelam os limites extremos tanto do belo humano como do belo divino” (WINCKELMANN, 1993, p.48).

Porém, não há aqui nenhuma ênfase em “imitação servil da natureza”. Ora, os gregos não criaram a terra que habitavam. Entretanto, haveria ali também uma “sabedoria de espírito proporcionando ao corpo exercícios e hábitos alimentares assim num regime que estaria a dispor o corpo para a beleza” (WEBER, 2011, p. 63). Não há mera imitação pois segundo Winckelmann, o fazer artístico não compreenderia uma simples “imitação do modelo sensível”, pressupondo “um comércio com as formas perfeitas” a serem atualizadas pela arte.

Explicitamente, Winckelmann idealizou a Grécia e seus corpos drasticamente superiores aos corpos modernos. Tanto a cultura quanto a natureza helênicas eram superiores. O jovem Nietzsche não se via em consonância com as teses de Winckelmann. Nietzsche inclusive acusara Winckelmann de

“incompreensão total do fenômeno grego” (WEBER, 2011, p. 62). A compreensão do helênico por parte de Winckelmann se enfatizava as artes plásticas supervalorizando-as, o que, ao contrário da interpretação de Nietzsche, excluía a poesia e a música.

A teoria da arte alemã dos séculos XVIII e XIX recorria frequentemente a figura de Apolo, sendo que na Grécia Apolo mostrava-se preponderante a figura de Dionísio. Nietzsche deixa transparecer em sua obra uma maior reverberação da figura de Dionísio mas Apolo além de deus artístico era “o único deus da música” (SILK & STERN, 1995, p.175. Tradução nossa). A interpretação trágica concebida por Nietzsche dava importância a música surgindo em grande parte de uma crítica às interpretações tradicionais do trágico, vigentes desde a *Poética* de Aristóteles.¹² Nietzsche afirma sua teoria da tragédia contrapondo uma peculiar compreensão dos gregos vigente na teoria da arte alemã sobretudo marcada pela interpretação da obra de Winckelmann. O sentido de helenismo, na concepção de Winckelmann, que incluía em si a expressão “apolíneo” no século XVIII, significava a “serenidade”:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões uma alma magnânima e ponderada (WINCKELMANN, 1993, p. 53).

Winckelmann torna isso mais preciso a partir da sua interpretação para a estátua de Laocoonte¹³, interpretação esta que também consta em *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. A “alma magnânima e ponderada” do homem grego de Winckelmann se revelava na fisionomia de Laocoonte. Nas palavras deste autor:

Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não

¹³ Laocoonte é a escultura datada do século II a.C e cuja autoria se atribui a três escultores de Rodes. Representa o personagem homônimo, descrito enquanto sacerdote de Apolo. Laocoonte é devorado por serpentes marinhas na passagem em que o enorme cavalo enviado pelos gregos chega a Tróia, na “Ilíada” de Homero.

se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes o gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento desta grande alma. (WINCKELMANN, 1993. p. 53)

Para Winckelmann a serenidade da grande alma de Laocoonte era superior à “bela natureza” e deveria ser expressa pelo escultor: *“A expressão de uma alma tão grande ultrapassa muito a representação da bela natureza: o artista devia sentir em si mesmo a força de espírito que o fazia exprimir-se através do mármore.”* (WINCKELMANN, 1993, p. 53)

Diferente de Winckelmann, a compreensão nietzscheana dos gregos revela uma interpretação do trágico dando-se única e exclusivamente a partir da justaposição indivisível entre Dionísio e Apolo. O conjunto da reflexão de Nietzsche em seus primeiros escritos não pode ser dissociado daquilo que a Grécia pré-socrática representou para o filósofo pois neste período inclui-se a tragédia de Ésquilo. A cultura alemã dos séculos XVIII e XIX tomou, enquanto critério ou parâmetro de cultura elevada, a Grécia do século IV a. C, momento posterior a Grécia pré-socrática. Em *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, Winckelmann é enfático ao afirmar a superioridade referente a Grécia clássica de Sócrates. Nas palavras do próprio autor: *“a nobre simplicidade e a serena grandeza das estátuas gregas são ao mesmo tempo a característica verdadeira das obras literárias da melhor fase da Grécia, das obras da escola de Sócrates.”* (WINCKELMANN, 1993, p. 57)

Ora, as obras literárias do tempo de Sócrates (século IV a. C) incluíam a tragédia de Eurípedes, aquela que Nietzsche toma enquanto inferior se comparada a tragédia de Ésquilo. A diferenciação será explícita pelo filósofo alemão em *O Nascimento da Tragédia*, onde dentre outros aspectos, se enfatiza o caráter apolíneo da poesia grega assim como o declínio da tragédia que se mostra na maneira como Nietzsche interpreta a utilização do coro por parte de Eurípedes.¹⁴ Porém as obras literárias da Grécia pré-socrática prezada por Nietzsche são representadas pela poesia de Arquíloco e Homero e posteriormente Ésquilo.

O Apolo vislumbrado por Nietzsche desde *O Nascimento da Tragédia* configurava uma interpretação diferenciada do *helenismo sereno* enaltecido pelos chamados “admiradores de Winckelmann” (WEBER, 2011, p. 88). Silk & Stern são enfáticos ao redefinirem um “excêntrico racionalismo socrático”, o qual não se pode misturar com a interpretação da pulsão *apolínea* de Nietzsche, sempre compreendida junto à pulsão dionisíaca. Entretanto o apolíneo de Nietzsche apontaria para um otimismo “exuberante, altivo”, enquanto o socratismo daria a entender a “serenidade moderada”, racional.¹⁵

A diferença é que o Apolíneo oferece um otimismo exuberante e altivo, o Socrático apenas um otimismo moderado da racionalidade; e o Dionisíaco regularmente expressa a si mesmo na forma Apolínea, fazendo sua presença ser sentida no contexto, por exemplo, da mitologia do Olimpo formada em associação ao épico Homérico. De qualquer forma, então, o Dionisíaco e o Apolíneo em efeito residem juntos. Eles são colaboradores e defensores da tradicional ideologia em todas as suas formas, perante a qual o Socratismo é inimigo. (SILK & STERN, 1995, p.163. Tradução nossa)

Da parte de Nietzsche, não há atentado algum contra o “estatuto da arte enquanto cânon para a vida e o pensamento” (WEBER, 2011, p. 88) em relação a Winckelmann. Percebe-se uma crítica à interpretação acerca da “serenidade”, pois para Nietzsche a moderação serena, o comedimento, a não superabundância ou escassez, eram atributos vistos em Sócrates, um exemplo *décadent*, como veremos no terceiro capítulo. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche enfatiza que a descaracterização da tragédia e sua extinção se dá quando a filosofia socrática se irradia. As palavras de Weber acerca da concepção de Winckelmann:

O estudo da literatura grega, mas principalmente, o atento estudo das estátuas preservadas –algumas copias – em Roma e na Alemanha, levaram Winckelmann a concluir que na Grécia havia se desenvolvido um ideal de beleza muito especial que, específico daquela cultura, representava o ideal estético por excelência: o ideal da beleza visual. Os efeitos deste princípio podiam ser apreendidos, segundo ele, na harmonia da figura, na leveza dos contornos, no sentimento de simplicidade evocado pela visão das estátuas e pinturas, enfim, no

¹⁵ Convém esclarecermos a utilização do termo *otimismo* (*Optimism*) pelos britânicos Silk & Stern terminantemente oposto a *optimism of cool rationality*. O termo *cool* pode ser traduzido enquanto sereno, moderado. As traduções em português brasileiro das obras de Nietzsche geralmente atribuem o termo otimismo única e exclusivamente ao socrático.

sentimento de serenidade que tomava o espectador, interpretados como manifestação da serenidade grega. (WEBER, 2011, p. 88)

Desta maneira, outras formas de expressão artística se tornaram submissas a uma hierarquia em que as artes plásticas se situavam num patamar mais elevado. Esta posição de Winckelmann acabou por se tornar, outra vez segundo Weber, um “critério de julgamento e conceito explicativo” (WEBER, 2011, p. 88) da atividade artística dos gregos em meio a tradição alemã do século XIX.

Num todo a compreensão helênica de Winckelmann destoa daquela que Nietzsche preza onde a tragédia alicerçada pela comunhão Apolo/Dionísio é a forma de arte preponderante por unificar música e a poesia. A interpretação do Laocoonte feita por Winckelmann que citamos, segundo Weber, denuncia um estoicismo pois sugere uma “renúncia da ação”. Para Winckelmann a alma grega “*se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso*”. (WINCKELMANN, 1993, p. 54) Na interpretação de Winckelmann o artista que concebeu o Laocoonte em sua dor emprestou a escultura a ação “mais próxima ao estado de repouso”. Segundo Weber o trágico não compreende o estoico (Cf. WEBER, 2011, p. 65) e o estado de “repouso” demarca a “recusa de Nietzsche à tese da serenidade grega”.

É preciso ressaltar que, em sua primeira obra Nietzsche, era influenciado pela filosofia de Schopenhauer, utilizando-a enquanto ferramenta teórica que possibilitou-lhe, dentre outras coisas, operar uma crítica à tese de Winckelmann. A serenidade atribuída aos gregos por Winckelmann parecia não englobar seu significado pertinente ao contexto da tragédia grega:

Por outro lado, de posse do referencial teórico da filosofia de Schopenhauer, Nietzsche operou uma crítica interna à tese sustentada por Winckelmann, buscando mostrar que a postulação da serenidade como tipologia distintiva da cultura grega, base para a instituição da beleza visual enquanto princípio normativo da reflexão sobre a arte, carecia de sustentação pois desconsiderava uma dimensão significativa da produção artística grega e da própria cultura grega, a saber, as produções artísticas e as considerações sobre o valor da vida que brotavam de um profundo pessimismo. Segundo Nietzsche, serenidade é sinônimo de superfície. Faltou a Winckelmann a investigação atenta da tragédia grega. (WEBER, 2011, p. 90)

Em *O Nascimento da Tragédia* Apolo estava relacionado ao fenômeno fisiológico do sonho, simbolizava o “universo artístico”. Nas palavras de Weber:

Apolo enquanto deus da bela aparência simboliza o “universo artístico” do sonho, atividade orgânica – natural – na qual é jogado o jogo da aparência. Para a pessoa suscetível ao artístico, diz Nietzsche, o universo simbólico do sonho representa o substrato de sustentação da atividade artística, bem como, o ‘momento’ reparador da realidade, no qual o artista se serve do poder simbólico da natureza, próprio ao empreendimento criativo. (WEBER, 2011, p. 92)

Segundo Weber, Nietzsche teria percebido a “disposição peculiar para o artístico” dos gregos. Estes captaram a “característica sanadora do sono e do sonho” projetando-as na figura de Apolo, “o deus da bela aparência”. Para além das artes plásticas observadas por Winckelmann, os escritos de Homero também caracterizariam a “representação do ideal apolíneo de beleza, ordenação e medida”. (WEBER, 2011, p. 92) Desta forma, as “teses tradicionais” acerca do *apolíneo* estariam recuperadas. Em *O Nascimento da Tragédia* Apolo carregaria a dualidade da fúria e da harmonia representando também:

(...) aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranqüilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser solar, em conformidade com sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 29,30)

Entretanto, naquele momento inicial da obra de Nietzsche esta posição acerca do *apolíneo* se vê sustentada por conceitos schopenhauerianos. O *apolíneo* do jovem Nietzsche representaria algo além do aspecto fisiológico ressaltado em sua obra tardia. Trazia consigo o que Schopenhauer tomava enquanto *principio de individuação*, algo desenvolvido no livro I de *O Mundo como vontade e representação*:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no principium individuationis. (SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, 2000 a, p. 30)

Segundo Weber, para “Schopenhauer, a individuação é o atestado da “situação humana”, a saber, a finitude, a incontornável solidão e o dilaceramento da natureza em indivíduos.”

A racionalidade do homem possibilita a ascensão “*ao estado de consciência teórica desta situação, forjando para si uma crença inabalável na vida, não obstante a constatação da finitude e da solidão.*” (WEBER, 2011, p. 93). Esta crença do homem individual se converte no “móvel da vida”, acredita-se que “a vida possui sentido” mesmo “num mundo pleno de tormentos”.

Nietzsche toma Apolo enquanto endeusamento do próprio *principium individuationis* em *O Nascimento da Tragédia*. A fundamentação do *principium individuationis* é trazida por Nietzsche da filosofia de Schopenhauer. O apolíneo significaria aquilo que Nietzsche interpreta enquanto “véu de Maia” citado na primeira parte de *O Mundo Como Vontade e Representação*. E Apolo trás consigo a significação da individuação sendo “*pensado sobretudo enquanto imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico*”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 40)

Ainda que alicerçada em teses schopenhauerianas, esta interpretação do apolíneo por parte do jovem Nietzsche, já se dava de forma diferenciada *do apolíneo tradicional* vigente na cultura alemã. Desta forma, segundo Weber, a arte apolínea sob interpretação de Nietzsche, seria o “*atestado da luta desencadeada por homens que possuíam uma super-afetação da sensibilidade e que projetavam nas suas obras de arte, o remédio para o sentimento dilacerante da existência*”. (WEBER, 2011, p. 93). Conscientes do dilaceramento, os gregos suportariam a existência banhados da glória mais alta, esta mostrada por suas divindades. A reflexão proposta por Nietzsche se torna mais intensa ao observar que o homem grego pré-socrático transformaria em obra de arte sua própria consciência de dilaceramento. Novamente, nas palavras de Weber:

A reflexão intensificou-se quando Nietzsche sustentou que a criação do Olímpo, o desfile das afecções dos deuses, características distintas da obra de Homero, eram o exemplo inequívoco de que este sentimento de dilaceração fora dominado em prol da arte. Ou seja, também os gregos da Grécia pré-socrática, da obra de arte apolínea, homérica, transformaram em obra de arte sua pré-disposição ao sensitivo e ao sofrimento. (WEBER, 2011, p. 94)

Respeitosamente Nietzsche distancia sua interpretação do apolíneo alicerçada a partir do *principio de individuação* proposto por Schopenhauer, daquela concepção apolínea levada adiante por Winckelmann e Goethe. Esta interpretação tradicional é tomada por Weber enquanto uma equação “Grécia = Apolo (Serenidade)”. A disposição para o “terrível, para o horrendo e para o sofrimento” já seriam dimensionados na obra de Homero. (WEBER, 2011, p. 94) Entretanto, Weber ressalta o *ponto capital* não observado pela tradição alemã.

No que diz respeito a figura de Apolo na antiga Grécia, Silk & Stern frisam o caráter *não racional* de Apolo. Apolo é tomado por Nietzsche enquanto “divindade ética” exigindo a “medida e, para poder observá-la, o auto-conhecimento”. O deus solar carregava consigo a “necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’” (NIETZSCHE, 2000 a, p. 40). É preciso ressaltar que este Apolo de Nietzsche não condiz apenas com serenidade lúcida, ponderada. Alias, o êxtase proporcionado pelo dionisíaco se mistura a intuição intuitiva do sonho apolíneo. Silk & Stern são precisos ao apontar que se por um lado o dionisíaco se impõe através da beberagem narcótica, o efeito provocado pela “esfera onírica apolínea se equivale”. Pois, para Nietzsche, “o sonho não simboliza o trabalho racional da mente” (SILK & STERN, 2000, p. 163).

No contexto da antiga Grécia, sua hostilidade em relação à razão é amplamente possibilitada, resultando na ênfase atribuída a ‘irracionalidade’ Dionisíaca. Isto não é totalmente verdade. A oposição ao racionalismo não se arraigou apenas no Dionisíaco, mas também no Apolíneo. No livro de Nietzsche o Olimpo ‘Apolíneo’ é certamente mais ordenado que a antípoda Dionisíaca, porém não, estritamente falando, algo mais racional. (SILK & STERN, 1995, p. 162)

O que se procura aqui é enfatizar a característica fisiológica do apolíneo e dionisíaco já no período inicial da obra de Nietzsche. E ressaltar tal característica de forma que as designações se façam coerentes com a reflexão tardia do autor, que deliberadamente se distancia da perspectiva metafísica. Tal perspectiva abandonada por Nietzsche no decorrer de sua obra obviamente engloba a filosofia de Schopenhauer. O início do discurso de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* abertamente evoca a *intuição*. Na tradução brasileira, J. Guinsburg propõe a tradução do termo *Anschauung* por *intuição*, cujo significado implícito é “intuição”. O termo aponta para desígnios dissonantes do que se entende por

racionalidade ou uma alternativa a “intelecção lógica”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 27) Ao contrario do que comumente se supõe o problema fisiológico não é algo tardio na obra de Nietzsche.

Já no § 1 de *O Nascimento da Tragédia* o autor conclama estados fisiológicos para caracterizar o que ele propõe enquanto alicerces do trágico. Tais estados são nomeados de apolíneo e dionisíaco Ambos são personificados pelas manifestações fisiológicas do *sonho* e da *embriaguez*. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 28). Carregando em si o signo da “bela aparência”, o “onírico” é identificado pelos helênicos em Apolo. A embriaguez, seja oriunda da “beberagem narcótica” ou da musicalidade emanada pelas festas populares, é relacionada a Dionísio. “Sonho e embriaguez” são estados fisiológicos que podem conduzir à introvisão.

Na interpretação de Nietzsche, os versos épicos são comparáveis àquilo que produz o artista plástico, algo explicitado pelo autor no § 5 de *O Nascimento da Tragédia*, quando muita importância é dada aos poetas Homero e Arquíloco. Arquíloco representa a poesia lírica ditirâmbica e expressaria o dionisíaco. Homero é tomado por Nietzsche enquanto artista *naïf* (ingênuo), tratava-se do porta voz do mundo olímpico apolíneo. Este homem lidava com a “opulenta e triunfante existência” e divinizava tudo o que se fazia presente, “não importando que seja bom ou mau”. Era o homem que, segundo Nietzsche, lidava com uma cultura que lhe apresentava a Lenda de Sileno; em que o sábio Sileno, companheiro de Dionísio dizia aos mortais que teria sido melhor “não ter nascido, não ser, nada ser”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 36). O existir era tomado pelo homem grego enquanto algo profundo e problemático. Era necessário, de alguma forma, um dispositivo que os impulsionasse a dizer sim a vida. Nas palavras de Nietzsche:

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 36)

Tratava-se de um mundo onírico que sugeria ícones como Édipo ou Prometeu, aqueles que os poetas faziam se personificar nas tragédias. Bem como feitos gloriosos entoados por Homero tais quais os da *Ilíada* ou da *Odisséia*. Algo que deveria inspirar o homem grego tão apto ao sofrimento a prosseguir existindo.

Nietzsche assinala a importância de Homero por ter apresentado o mundo olímpico apolíneo ao homem grego. Mais uma vez, segundo Nietzsche:

Nos gregos a “vontade” queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens espetaculares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a “vontade” helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento a sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 38)

Se, para Nietzsche, Arquíloco o “primeiro lírico” *dos gregos* representa o dionisíaco, Homero e seus versos épicos estão relacionados ao apolíneo. E Nietzsche designa ampla importância para ambos:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 45)

O artista épico/plástico segundo Nietzsche vive em “jubilosa satisfação” em meio a imagens, contemplando-as “amorosamente”. Até mesmo a imagem de Aquiles enraivecido seria desfrutada com um “prazer onírico na aparência”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 45) Weber ressalta que Nietzsche tomou os versos de Homero também enquanto representantes da pulsão apolínea. A obra de Homero representaria “plenamente o ideal apolíneo de beleza, enquanto ordenação e medida”. (WEBER, 2011, p. 92) Na Alemanha do século XVIII atribuiu-se a significação de Apolo exclusivamente às esculturas gregas. O termo apolíneo parecia mais relacionado ao âmbito das artes plásticas. Entretanto é preciso deixar claro que tal interpretação nietzscheana acerca de Apolo é bastante particular. Pois trata-se de uma interpretação que relaciona o apolíneo também a poesia épica.

O intuito deste excuro era uma breve explanação acerca da significação do conceito de helenismo que se confunde com a designação “apolíneo”

na Alemanha anterior a Nietzsche, e sua discreta relação com o platonismo feita pela interpretação de Winckelmann. No entanto como vimos no ítem 2.2 do capítulo anterior, o apolíneo em *O Nascimento da Tragédia* já havia sido pensado por Nietzsche a partir de um aspecto fisiológico, na ocasião com o apolíneo representando o estado fisiológico do sonho. Esta característica fisiológica do apolíneo se amplifica na obra tardia do filósofo alemão, como também visto no citado ítem do segundo capítulo, mostrando-se definitivamente indivisível de sua contra parte, o dionisíaco. A dimensão fisiológica propõe um afastamento completo do apolíneo/dionisíaco de Nietzsche de aspectos metafísicos, incluindo-se nestes aspectos possibilidades de interpretações platônicas e fundamentações ligadas a filosofia de Schopenhauer.

CAPÍTULO III - O problema de Sócrates

Este capítulo resgata a questão de Sócrates que, na obra de Nietzsche, já irrompe em *O Nascimento da Tragédia*. Sócrates representa a supervalorização do conceito, a “persuasão lógica” (KAUFMANN, 1974, p 393), a perspectiva racional/moral que se faz anti-trágica por excelência. São aspectos que Nietzsche, em seu período maduro, julga enquanto sintomas de *décadence*, num sentido de recusa à superabundância ou negação. A *décadence* vista como indissociável da constituição fisiológica do próprio Sócrates. A questão da fisiologia mostra-se incisiva em *O Crepúsculo dos Ídolos*, obra em que tal problematização se fará definitiva.

Em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888), Nietzsche intitula uma das seções que compõem a obra de “O problema de Sócrates”. Em meio a tantas mudanças de perspectiva no decorrer de sua obra, tal qual o já citado reposicionamento em relação a Schopenhauer e Wagner, mantém-se a percepção crítica acerca do *socratismo*. Em sua primeira obra de 1872, *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche já demonstrava uma visão crítica em relação a influência do mestre de Platão exercida em toda a filosofia posterior. Abertamente no § 14 Nietzsche afirma que Sócrates viveu no mesmo período do poeta Eurípedes, no século IV a.C. quando alcança o apogeu da descaracterização da tragédia ática, deflagrando-se o que Nietzsche nomeou de “socratismo estético”.

3.1 Sócrates: antítese do trágico

A relação perante Sócrates é um “ponto focal” (KAUFMANN, 1974, p. 391) do pensamento de Nietzsche. Kaufmann apresenta uma interpretação cuidadosa da visão de Nietzsche acerca de Sócrates. O intérprete afirma haver um respeito do filósofo alemão para com o mestre de Platão, sobretudo nos seus escritos iniciais. Residia na visão de Nietzsche alguma admiração por Sócrates, por vezes uma relação “ambígua”. e em grande parte da obra do filósofo alemão, uma atitude diante de Sócrates que pode ser descrita enquanto de disputa antitética.¹⁶

¹⁶ Kaufmann cita um fragmento póstumo de 1875 em que Nietzsche escreve “Sócrates, para confessar francamente, e de forma íntima, que quase sempre travei uma batalha contra ele”. (KAUFMANN, 1974, p. 398)

Apesar da crítica a Sócrates, crítica ao que Nietzsche designa enquanto *socratismo*, não se pode porém, afirmar de forma plena que Nietzsche “abomina” Sócrates.¹⁷

Na seção “O andarilho e sua sombra” de *Humano Demasiado Humano*, no aforismo 86 intitulado “Sócrates”, Nietzsche enaltece a superioridade do mestre de Platão em relação ao cristianismo. Nietzsche escreve: “*Se tudo correr bem, virá o tempo em que as pessoas, para se desenvolver moral e intelectualmente, preferirão ler os memorabilia de Sócrates do que a Bíblia*” (NIETZSCHE, 2008, p. 209). No mesmo aforismo, Nietzsche afirma que Montaigne e Horácio serão leituras “*precursoras e guias para o entendimento do mais simples e menos transitório dos sábios-mediadores, Sócrates.*” As palavras de Nietzsche ainda acerca de Sócrates:

Levam de volta a ele as trilhas dos mais diversos modos de vida filosóficos, que são, no fundo, os modos de vida dos temperamentos diversos, estabelecidos pela razão e pelo hábito e direcionados todos eles para a alegria no viver e com o próprio Eu; do que se pode concluir que o mais característico de Sócrates foi uma participação em todos os temperamentos – Ele excede p fundador do cristianismo na jubilosa forma de seriedade e na sabedoria travessa, que constitui o melhor estado de alma do ser humano. Além disso, tinha um intelecto maior. (NIETZSCHE, 2008, p. 210).

A questão Sócrates, em *O Nascimento da Tragédia*, está envolta aos aspectos daquela obra, que por sua vez se vê atrelada à filosofia da Vontade de Schopenhauer, por exemplo. Kaufmann ressalta a relação da primeira obra de Nietzsche para com a filosofia de Hegel. Diz o intérprete: “*O Nascimento da Tragédia* também se assemelha à obra de Hegel na fundamentação de sua concepção dialética.” (KAUFMANN, 1974, 392).¹⁸ Desta forma, nossa abordagem ao problema

¹⁷ Kaufmann escreve: “Agora nós temos antecipadamente admitido que alguma distinção de fato deve haver entre a atitude de Nietzsche perante Sócrates e o socratismo, embora seja falso afirmar que Nietzsche abomina o socratismo” (KAUFMANN, 1974, p. 389) Kaufmann, por exemplo, compara a forma como Nietzsche vislumbra o *socratismo* tomado numa instância preferível ao que Nietzsche entende enquanto “cristianismo”, sua reflexão busca uma caracterização mais forte do desprezo de Nietzsche para com o cristianismo, desprezo este superior a atitude do filósofo alemão perante Sócrates.

¹⁸ Kaufmann ainda recorre a passagem de *Ecce Homo* em que Nietzsche assume um “cheiro hegeliano e um perfume cadavérico de Schopenhauer”, para asseverar a hipótese de contrapartidas antitéticas propostas com apolineo/dionisiaco e Sócrates em *O Nascimento da Tragédia* (Cf KAUFMANN, 1974, p.395). Eis a passagem na íntegra: “*É politicamente indiferente – “não-alemão” [undeutsch], diriam agora –, tem cheiro indecorosamente hegeliano, é impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico odor de Schopenhauer*”. (NIETZSCHE, 1995, p. 62).

de Sócrates num primeiro momento, busca tomá-lo enquanto contrapartida dialética do que Nietzsche entende por apolíneo/dionisíaco e trágico.

Em termos de disputa dialética, se por um lado, Nietzsche define o nascimento da tragédia grega edificado sobre aquilo que ele compreende por *apolíneo* e *dionisíaco*, por outro, Sócrates aparece enquanto contraparte ou antítese do trágico. O *apolíneo/dionisíaco* remete ao aspecto oracular anterior à razão, mas que ainda assim lançava-se em busca ao conhecimento. Segundo Colli, no oráculo de Delfos, “se manifesta a vocação dos gregos para o conhecimento”. Nota-se, na interpretação de Colli, um distanciamento deste momento trágico da cultura helênica em relação à idade homérica. O sábio já não mais seria aquele que era “rico em experiências” a se sobressair em “habilidade técnica ou destreza”. Nas palavras de Colli:

Odisseu não é um sábio. Sábio é quem lança luz na obscuridade, desfaz os nós, manifesta o desconhecido, determina o incerto. Para essa civilização arcaica, o conhecimento do futuro do homem e do mundo pertence à sabedoria. Apolo simboliza esse olho penetrante, seu culto celebra a sabedoria. (COLLI, 1996, p. 11).

Para Colli, a arte divinatória, na cultura helênica representada pelo oráculo, foi elevada pela mesma de forma decisiva a expressar o conhecimento em seu mais alto grau. Logo, reside na arte divinatória um caráter divino. Colli descreve Apolo utilizando-se de traços cruéis ao comunicar a sabedoria. E remete a uma passagem de Heráclito para descrever o deus solar: “O senhor a quem pertence o oráculo que está em Delfos, não diz nem oculta, mas acena”.

Os britânicos M. S. Silk & J. P. Stern observam pormenorizadamente a reverberação das figuras de Apolo e Dionísio no mundo antigo. Assim como Colli observa, são ícones demasiado remotos e uma caracterização plena se faz inviável ou praticamente impossível. Tinham-se os significados atribuídos na antiguidade, e não apenas pelos gregos, bem como interpretações que o domínio romano e a cultura européia posterior atribuíram a ambos os ícones.

Silk & Stern assinalam algumas características de Apolo e Dionísio em seus contextos originais na cultura grega. Eram deuses especiais os quais poderiam ser descritos enquanto “antípodas”. Assinalam a preponderância maior de Apolo no contexto original grego. A relação entre Apolo e o oráculo de Delfos era muito forte. O oráculo não é desvencilhado de uma “religiosidade extasiante” e

Delfos tinha, segundo Silk & Stern, um interesse em duas instâncias políticas: “codificação das leis e projetos de colonização”. Para Silk & Stern, Apolo era “*literalmente o deus da lei e da ordem podendo também clamar sua importância numa esfera moral, pois ele prescreveria a auto-restrição e o respeito à autoridade.*” (SILK & STERN, 1995, p. 169)

Os interpretes britânicos deixam em aberto a possibilidade do culto a Apolo ter origem no Oriente, origem esta que Nietzsche também pressupõe no culto a Dionísio (NIETZSCHE, 2000 a, p. 30). Logo, trata-se de um âmbito da religião grega demasiado incomum e porque não, exótico. Porém, o *apolíneo/dionisíaco* aqui tratados referem-se a interpretação vislumbrada pelo próprio Nietzsche, carregando sim, aspectos atribuídos aos deuses helênicos mas embuido de características peculiares. Silk & Stern tem o cuidado de referir-se a estes ícones enquanto “híbridos” aplicados ao mundo moderno. Não exatamente gregos, mas sim enquanto “Dionísio e Apolo de Nietzsche”. Nas palavras de Silk & Stern:

Dionísio e Apolo de Nietzsche, por conseguinte, são gregos antes de mais nada, e são arquétipos – em alguns aspectos, arquétipos um tanto extra-gregos, por fim. Se ele se preocupasse apenas em aplicar estes híbridos ao mundo moderno, ou a arte ou a vida enquanto um todo, mas não ao mundo grego em particular, seria preferível que sua antítese outrora perdesse em problemática e pertinência. Então ele produziu uma fundamentação da qual, características positivas e negativas são difíceis de serem separadas. (SILK & STERN, 1995, p. 185)

Para Kaufmann a presença de Sócrates em *O Nascimento da Tragédia* é similar a “introdução de um semideus”, (KAUFMANN, 1974, p. 392) por parte de Nietzsche. Sócrates, no entanto, é diferente de Apolo e Dionísio, possivelmente um “semideus” sem vigor fisiológico. Em *O Nascimento da Tragédia* a cisão proposta por Nietzsche em relação a Sócrates é bem expressa nos § 13, 14 e 15. Nietzsche descreve a proximidade entre Sócrates e o poeta Eurípedes, onde o filósofo supostamente auxiliava o segundo em seu poetar. A ascensão de ambos simbolizaria o Iluminismo ateniense sobrepondo-se ao que Nietzsche chama de *virtudes tradicionais*, referindo-se com certeza à época trágica dos pré-socráticos. Nas palavras de Nietzsche:

(...) a estreita afinidade existente entre Sócrates e Eurípedes; nesse sentido convém lembrar que Sócrates, como adversário da arte

trágica, se abstinha de frequentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípedes era apresentada. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 84)

Nietzsche nota uma inversão de antigos valores entre os sábios de Atenas durante o século IV a.C. O oráculo délfico asseverara que Sócrates era o “mais sábio dos homens”, Eurípedes o segundo mais sábio e Sófocles o terceiro. Ao mencionar as andanças de Sócrates pela *polis* deparando-se com a resignação daqueles que faziam o que faziam “por instinto”, em suas vidas cotidianas, constata-se o problema da exacerbação da atividade conceitual. Ressalta-se a “presunção do saber”, a Sócrates cabia o intento de “corrigir a existência”. Nas palavras de Nietzsche:

“Apenas por instinto”: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com um ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fimbria com todo o respeito. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 85)

Na interpretação feita por Nietzsche, Sócrates estava a negar o ser grego, o mestre de Platão eclipsou a velha ordem representada por “Homero, Píndaro e Ésquilo, Fídias, Péricles, Pítia e Dionísio”. O que Sócrates entendia por instinto não era, na interpretação nietzschiana, o saber intuitivo a dispor da introvisão. Segundo Nietzsche:

A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão internamente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer, obstando-o. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a forma afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuadora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* (NIETZSCHE, 2000 a, p. 86)

A sapiência crítica socrática agora obnubilava a introvisão (*Anschauung*). No § 14, Nietzsche situa a postura de Sócrates, a qual

coerentemente se alinharia aquilo que o discípulo Platão ajuizaria acerca da arte em *A República*:

A Sócrates, porém, parecia que a arte trágica nunca ‘diz a verdade’: sem considerar o fato de que se dirigia àquele que ‘não tem muito entendimento’, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado. Como Platão, ele incluía nas artes adadoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável, e por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas; e com tanto êxito que o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 86)

Assim, Nietzsche se mostra atento à postura platônica de condenação da poesia e, conseqüentemente, da arte:

A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga – a de ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico – não poderia ser sobretudo dirigida a nova obra de arte – e assim vemos Platão chegou por um desvio até lá onde, como poeta, sempre se sentira em casa, e onde Sófocles e toda a arte mais antiga protestavam solenemente contra semelhante objeção. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 88)

Ora, Platão ¹⁹ enaltecia o supra-sensível consolidando assim o conceito plenamente racional, não intuitivo. A *Anschauung*, a intuição, estavam num plano inferior na reflexão platônica. Possivelmente, devido a sua condição de filólogo, Nietzsche reconhece o papel dos diálogos platônicos no âmbito da análise de textos literários e filosóficos desenvolvidos na antiga Grécia. Os diálogos suprimiram a tragédia, os quais “havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores”. Coube ao diálogo platônico, segundo Nietzsche, abarcar a *velha poesia naufragante*. Platão apresentava o protótipo do romance, descrito por Nietzsche enquanto uma “fábula esópica infinitamente intensificada”. No diálogo platônico a “*poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como ancilla (escrava, criada)*”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 88)

¹⁹ É preciso deixar claro que a leitura de um possível “caso Platão” em Nietzsche é passível de divergências no que diz respeito a obra “A República” e aquilo que é tomado em “Fedro”. Porém Platão e o “platonismo” não se fazem enquanto objeto preponderante deste trabalho.

Com a ascensão da dialética ocorre a cisão entre apolíneo e dionisíaco. Segundo Nietzsche, “a era socrático-alexandrina” (SILK & STERN, 1995, p. 185) marcava um amálgama entre o “apolíneo e o esquematismo lógico”. *Apolíneo*, este tomado de forma isolada do *dionisíaco*. Para Nietzsche, Sócrates seria o “herói dialético do drama platônico” a lembrar a natureza do herói euripedeano; aquele que necessita “defender suas ações por meio da razão e contra razão”. Essas características, na interpretação de Nietzsche viam-se plenas na tragédia de Eurípedes:

Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripedeano, 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 respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal do espetáculo burguês? (NIETZSCHE, 2000 a, p. 89)

Nietzsche cita as máximas socráticas “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”, descrevendo-as enquanto três formulas básicas que resultaram na morte da tragédia. O herói virtuoso, em Eurípedes, é dialético. Há, segundo Nietzsche, na obra euripedeana, uma ligação obrigatoriamente visível entre virtude e saber, crença e moral. Não há mais a justiça poética de Ésquilo; na tragédia de Eurípedes compreende-se uma divindade que nas tramas se apresenta descendo dos céus a solucionar racionalmente um problema que aflige os mortais.

Mais do que isso, o problema socrático afetaria a tragédia de Eurípedes em sua característica primordial. Nietzsche detecta uma alteração na forma do coro, se comparado ao coro das tragédias de Ésquilo. A tragédia de Sófocles já apresentaria sinais diferenciados denunciando a perda da característica original. As palavras de Nietzsche acerca de Sófocles:

Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena; com o que sem dúvida, a sua essência fica inteiramente destruída, embora também Aristóteles

possa dar a sua aprovação precisamente a essa concepção do coro. 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 cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípedes, em Agatão e na Comédia Nova. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 90)

Com o coro alterado, o discurso dos personagens se sobrepõe. Há então, nas palavras de Nietzsche, uma “dialética otimista” movida por “silogismos” de forma preponderante a música do coro. A essência da tragédia, interpretada “unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música” (NIETZSCHE, 2000 a, p. 90), e também enquanto mundo onírico de embriaguez dionisíaca, se perde. Para Frezzatti Jr., a partir da destruição da verdadeira tragédia com a “desfiguração” do “coro dissonante”, tem-se o início da busca pela “verdade absoluta”. Impõe-se “uma filosofia teórica em detrimento da sabedoria trágica” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 312). Há, segundo Frezzatti Jr, uma substituição do “conhecimento da efemeridade e da mutabilidade do homem e do mundo e a aceitação da finitude” por uma “crença de que é possível encontrar um critério único e absoluto para nos guiar, tanto para a verdade quanto para a virtude”. É o que fazia de Sócrates um anti-grego (Cf FREZZATTI Jr., 2008, p. 312).

Sócrates subvertia a “cultura grega elevada (aristocracia guerreira)” que caracterizava o período trágico de Ésquilo (sec. V a.C.) pela criação de um “estilo – teórico”. (FREZZATTI Jr., 2008, p. 312). Assim desencadeava-se o socratismo estético e moral que substituíra a “experiência trágica”. Uma vez que o modelo de coro esquiliniano se via desfeito, Nietzsche assim descreveu o *socratismo estético*:

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípedes não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via de naturalista e inartística, devemos agora nos acercar mais da essência do socratismo estético, cuja suprema lei nos soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”, como sentença paralela à sentença socrática: “Só o sabedor é virtuoso”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 81)

Dentre tantos problemas abordados por Nietzsche no decorrer de sua obra, uns mais polêmicos que outros, a tensão mantida pelo autor em relação a

importancia de Sócrates mantem-se de forma contundente. Em Sócrates, desde a sua primeira obra está a antítese da arte trágica.

3.2 O problema de Sócrates em *O Crepúsculo dos Ídolos*

Em um dos Fragmentos póstumos dos anos 1885 a 1889, Nietzsche se refere a um livro descrito enquanto “ ‘parto’ da tragédia”. Parece se tratar de uma menção ao distante *O Nascimento da Tragédia*. De qualquer forma, Nietzsche assume a idéia de um livro onde o problema de Sócrates é parte preponderante. Neste fragmento questiona-se a ciência, pois a mesma “seria em sentido significativo, quase como adversária da verdade: pois ela é otimista, ela acredita na Lógica”. (NIETZSCHE, 2007, p. 148)

Nietzsche diz haver uma conta *fisiológica* a ser feita, pois seria nos “períodos de decadência de uma raça forte que nela amadurece o tipo de homem científico”. A uma perspectiva assim a crítica a Sócrates se faria necessária, pois:

A crítica a Sócrates constitui a parte principal do livro: Sócrates como inimigo da tragédia, como dissolvedor daqueles instintos demoníaco-profiláticos da arte; o socratismo como o grande mal-entendido da vida e da arte: a moral, a dialética, a arrogância do homem teórico – uma forma de cansaço; a famosa euforia grega somente um crepúsculo...As raças fortes, na medida em que ela ainda são ricas e milionárias em forças, tem a coragem de ver as coisas como elas são: trágicas...Para elas, a arte é mais do que uma diversão e um divertimento: ela é uma cura... (NIETZSCHE, 2007, p. 149)

Como vimos no início do subcapítulo anterior, é imprudente asseverar a abominação total de Sócrates por parte de Nietzsche, isto, pautando-nos pela interpretação de Walter Kaufmann. Na interpretação de Nietzsche, Sócrates é superior ao cristianismo. Kaufmann ressalta uma equalização entre as figuras de Sócrates e Goethe, tomando como fundamento, as considerações de Nietzsche acerca do segundo nos anos 1880. Goethe é visto por Nietzsche enquanto personificação do *dionisíaco*. Sócrates ainda que não trágico, não “dionisíaco”, segundo Kaufmann, é celebrado pelo jovem Nietzsche enquanto “‘o primeiro filósofo da vida (*Lebensphilosoph*)’ em caráter de oposição a ‘cultura alexandrina’ mencionada por Nietzsche no desfecho de *O Nascimento da Tragédia*.” (KAUFMANN, 1974, p. 390). Sócrates, mesmo criticado, se vê tomado por Nietzsche

num patamar acima de Schopenhauer e Kant (Cf. KAUFMANN, 1974. p. 399). Kaufmann descreve a equalização entre Sócrates e Goethe:

Sócrates se faz definitivamente enquanto “ponto de virada” decisivo na história, é a grande personificação do ideal mais alto de Nietzsche: o homem passional que pode controlar suas paixões. Aqui, como em Goethe, ele encontra um homem que pode “dar estilo a sua personalidade” e “disciplinar a si mesmo de forma plena”. De modo que estes homens, entretanto, vivem muitas vezes no limiar do que Nietzsche chama de *décadence*, e eles personificam grandes proezas de suas criações próprias e integração a beira da destruição e desintegração. (KAUFMANN, 1978, p. 399)

“O problema de Sócrates” surgirá em *Crepusculo dos Ídolos* a par da utilização da expressão *décadence*.²⁰ A citada seção busca a apresentação do vislumbre de Nietzsche que tras a “concepção do filósofo decadente que não pode curar sua decadência mas sim lutar contra isso.” (KAUFMANN, 1978, p. 406)

Dentre as obras escritas por Nietzsche durante a fase final de sua vida, *Crepusculo dos Ídolos* ainda se vê em caráter inicial de estudos e interpretações no Brasil. Possivelmente, não por demérito ou inferioridade, e sim, por empreendimentos editoriais terem o disponibilizado no mercado em edições confiáveis apenas nos anos recentes. Pode ser notado, na citada obra, o caráter de escrito que apresenta o pensamento maduro de Nietzsche, onde o filósofo observa os pontos da filosofia moderna com os quais discordava. Além disso, o filósofo alemão reafirma aspectos de sua própria filosofia agora de forma plena, tal qual a redefinição do *apolíneo/dionisíaco* como visto no capítulo anterior deste trabalho.

Segundo Jorge Viesenteiner, *Crepúsculo dos Ídolos* pode ser tomado enquanto escrito introdutório ao que Nietzsche pretendia expressar de maneira plena na *Transvaloração de todos os valores*, trabalho que acabou por não se desenvolver. Ainda segundo Viesenteiner, analisando cartas e escritos póstumos, Nietzsche aparentemente se desvinculava da idéia de compor aquilo que poderia ter sido a *Vontade de Poder* em favor da citada *Transvaloração de todos os valores dos valores*. O indício da desistência, mais precisamente teria se dado, segundo Viesenteiner, numa carta a Meta Von Salis em agosto de 1888.

²⁰ Kaufmann, ao mencionar a superioridade de Sócrates, posto por Nietzsche em condição de superação do que se diz “cultura alexandrina” visto nos § 18, 19 e 20 de *O Nascimento da Tragédia*, enfatiza a condição salvadora do socratismo no que diz respeito à civilização ocidental. Abordaremos isso mais adiante.

Jorge Viesenteiner é preciso ao apontar a uma alusão feita por Nietzsche numa carta a Peter Gast (datada de setembro de 1888), que *Crepúsculo dos Ídolos* seria uma introdução “não ao contexto global de sua filosofia” e sim à *Tranvaloração de todos os valores*:

Sob esse título inofensivo se esconde um resumo sagazmente esboçado e preciso das minhas principais heterodoxias filosóficas: de tal modo que pode servir como iniciação, a fim de que se abra o apetite do leitor para minha *Tranvaloração de todos os valores*. (NIETZSCHE apud VIESENTEINER, 2013, p. 3)

A filosofia madura de Nietzsche interpretava os aspectos da influência de Sócrates, em grande parte do pensamento posterior ao século IV a.C., enquanto convalescente, doente ou *décadent*. Há, porém, um respeito por Sócrates, concebido por Nietzsche enquanto “modelo da condição fisiológica dos grandes sábios” (FREZZATI Jr. 2008. P, 311), ainda que o pensamento posterior a Sócrates subvertesse o que Nietzsche entendia por “vida”.

Contraparte da questão apolínea/dionisiaca, o ponto primordial deste trabalho se dá na questão socrática, em *Crepúsculo dos Ídolos* devidamente apresentada por seu autor na seção “O problema de Sócrates”. Nietzsche abre a seção elucidando a característica de que os homens mais sábios sempre trouxeram o julgamento de que a vida *não vale nada* (Cf. NIETZSCHE, 2006 a, p. 17). Algo plenamente expresso no dito socrático antes da morte por ingestão de cicuta, “Viver significa há muito estar doente”. Os sábios, desde Sócrates, teriam sido, nas palavras de Nietzsche, *décadents*. No § 2 Nietzsche resgata a confrontação, apresentada em *O Nascimento da Tragédia*, que ele mesmo propôs perante Sócrates (e conseqüentemente Platão) tido como expressão sintomática do declínio. Nas palavras de Nietzsche:

Esse pensamento desrespeitoso, 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 (*Nascimento da Tragédia*, 1872). (NIETZSCHE, 2006 a. p. 18)

A doença de Sócrates seria “a crença de que é possível encontrar um critério único e absoluto para nos guiar, tanto para a verdade quanto para a virtude” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 312). Ou seja, aquilo que Nietzsche compreendia como *socratismo*. A necessidade da sobressalência do “instinto” perante o socratismo era assim expresso por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*:

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a forma 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!* (NIETZSCHE, 2000 a, p. 86)

Segundo Frezzatti Jr. quando se invertem as funções “consciência” e “instinto” tem-se a “supervalorização da verdade e da lógica”. O sintoma desta condição fisiológica/psicofisiológica é “a negação da vida”. (FREZZATTI Jr. 2008, p. 313). Voltando ao § 2 de “O problema de Sócrates”, Nietzsche toma Sócrates e Platão num aspecto fisiológico, enquanto negativos perante a vida:

Juízos, juízos de valor acerca da vida, contra ou a favor, nunca podem ser verdadeiros, afinal; eles têm valor apenas como sintomas, são considerados apenas enquanto sintomas – em si, tais juízos são bobagens. É preciso estender ao máximo as mãos e fazer a tentativa de apreender essa espantosa *finesse* (finura), a de que *o valor da vida não pode ser estimado*. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 18)

Para Nietzsche um vivente não poderia mensurar o valor da vida, nem um juiz. Um filósofo o deveria, enxergando “no valor da vida um problema é até mesmo uma objeção contra ele, uma interrogação quanto à sua sabedoria, uma não-sabedoria”. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 18) O intento de negar a vida contrapõe-se a um conceito fundamental da “psicofisiologia nietzschiana”: para Nietzsche “a vida não pode ser avaliada” (Cf FREZZATTI Jr. 2008. p. 313). A vida, compreendida em seu aspecto fisiológico, aquele que expande seu significado para além de uma perspectiva unicamente biológica busca “vontade de potência”. Nas palavras de Frezzatti Jr.

As apreciações, desfavoráveis ou mesmo favoráveis, da vida são apenas sintomas. Poderíamos acrescentar: a vida é para ser vivida, não podemos nos apartar dela para avaliá-la. Por isso, juízos sobre ela são apenas sintomas: de crescimento de potência e alto grau de hierarquização, se favorável; de declínio de potência e anarquia dos

impulsos, se desfavorável. Mas o que é vida para o filósofo alemão? É um processo ou fluxo contínuo de luta entre impulsos por mais potência, em outras palavras, vontade de potência. É por esse motivo que o “fisiológico”, em Nietzsche, não pode ser confundido com o biológico: o aspecto mais geral da realidade ou da efetividade (*Wirklichkeit*) é tendência a aumento de potência. É por isso também que a vida não pode ser avaliada, não há nada que possa estar fora do vir-a-ser para emitir valores sobre o próprio processo dinâmico. (FREZZATTI Jr. 2008, p. 313)

Não cabe a um organismo, por-se a parte no intuito e condição de avaliar seu próprio processo vital. Na interpretação de Frezzatti Jr., a “vida é um processo ininterrupto de busca por mais potência ou seja, vontade de potência”. Assim “o organismo (conjunto de impulsos) que obtém sucesso, ou seja, mais potência, é saudável, enquanto outro que malogra é mórbido.” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 313) ²¹ Sócrates apesar de *décadent*, avaliando a vida como um “entrave” ou “doença”, não deveria ser considerado sábio na perspectiva de Nietzsche. A tradição metafísica acabou enaltecendo-o (Cf. FREZZATTI Jr. 2008, p. 314)

Sócrates é tomado por Nietzsche enquanto representante da plebe, a feiura do filósofo grego é descrita enquanto monstruosa pelo filósofo alemão. Nietzsche recorda um relato de Cícero que relatava a passagem de um estrangeiro por Atenas a descrever a fisionomia de Sócrates tal qual um *monstrum*. “Monstrum este que abrigava todos os vícios e apetites ruins”. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 19) E Sócrates teria respondido: “O senhor me conhece!” Além da feiúra física, Nietzsche ressalta a “superafetação do lógico”, a qual resulta numa idiosincrasia daquilo que ele, Nietzsche, toma enquanto “equação socrática”: “*Tento compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos.*” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 19) A “superafetação do lógico” em Sócrates, segundo Nietzsche, alterou o gosto grego “em favor da dialética”. A antiga nobreza grega, nas palavras de Nietzsche, rejeitava as “maneiras dialéticas”. Recorrer à dialética era, para Nietzsche, expressando-se no § 6, um último recurso:

²¹ Wilson Frezzatti Jr., em *O Problema de Sócrates: um exemplo da fisiopsicologia de Nietzsche*, deixa claro que seu intento não comunga da perspectiva de Motinari, o qual por sua vez leva em conta a desistência do projeto *Vontade de Potência* por parte de Nietzsche em favor da *Transvaloração de todos os valores*. Frezzatti assume não ter intentos de criticar a perspectiva de Montinari, porém ressalta que “a noção de vontade de potência é central na leitura que fazemos da fisiopsicologia de Nietzsche” (FREZZATTI Jr. 2008. p. 313); consequentemente, sendo também fundamental ao que ele propõe mediante “O Problema de Sócrates”.

Escolhe-se a dialética apenas quando não se tem outro recurso. Sabe-se que ela suscita desconfiança, que não convence muito. Nada é mais fácil de apagar do que um efeito dialético: isso é demonstrado pela experiência de toda assembleia que se discute. A dialética pode ser usada como *legítima defesa*, nas mãos daqueles que não possuem outras armas. É preciso que se tenha de obter pela força o seu direito: de outro modo não se faz uso dela. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 20)

Frezzatti Jr. também destaca a diferenciação entre “nobre” e “plebeu” ressaltada por Nietzsche na condição plebéia de Sócrates relacionada à sua feiura, “um sintoma de mestiçagem ou decadência”. Com “mestiçagem” Frezzatti jr. faz sobressair a descrição de Nietzsche, que fazia de Sócrates um “falso grego”, não aristocrata. Segundo Frezzatti Jr., no pensamento de Nietzsche, “o ‘nobre’ é aquele que afirma a vida e ‘plebeu’, aquele que a nega” (FREZZATTI Jr. 2008, p. 314). O gosto da aristocracia pela luta e pela vivência trágica (ou dionisiaca) é substituído pela dialética da filosofia socrática. (Cf. FREZZATTI Jr. 2008, p. 315)

No § 7 Nietzsche observa a ironia socrática enquanto um tipo de “ressentimento plebeu.” Sócrates se vingaria dos nobres utilizando-se do *silogismo*, a *dialética* poderia ser um meio de tyrannizar o oponente argumentativo. Segundo Nietzsche: “O dialético deixa ao adversário a tarefa de provar que não é um idiota: ele torna furioso, torna ao mesmo tempo desamparado. O dialético tira a potência do intelecto adversário.” (NIETZSCHE, 2006 a. p. 20) A disputa argumentativa tornara-se após Sócrates, uma espécie de *ágon*, ou competição.

Resgatando mais uma vez *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche, no § 18, define três tipos de cultura: “socrática”, “artística” ou “trágica”, interligadas a três exemplificações históricas de cultura: “alexandrina”, “helênica” ou “budista”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 108). O socratismo se vê interligado ao que Nietzsche entende por “cultura alexandrina”²² que se propagou com o decorrer do século IV. a.C. Nas palavras de 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. Todos os nossos meios educativos tem originariamente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se a sua altura, como existência permitida e não como existência proposta. Em um sentido quase aterrador, durante longo tempo, o homem culto era encontrado

²² Por “cultura alexandrina” Nietzsche compreende a cultura moderna pautada em princípios socráticos.

aqui unicamente na forma do homem douto (NIETZSCHE, 2000 a, p. 109).

O declínio de Atenas possivelmente clamou pela necessidade do socratismo. Nas palavras de Kaufmann: “*Num caminho em que unicamente o excesso dos instintos poderiam restringir a uma era de desintegração e degeneração; o Socratismo unicamente pôde prevenir o fim prematuro do homem Ocidental*” (KAUFMANN, 1974, p. 407). Porém, lutando contra os instintos Sócrates chega a “formula da *décadence*” ressaltada por Nietzsche. Nietzsche desvela o otimismo sem limites no interior da cultura socrática (Cf. NIETZSCHE, 2000 a, p. 109), e assim define a “cultura alexandrina”:

(...) a cultura alexandrina necessita de uma classe de escravos para existir de forma duradoura; mas ela nega, na sua consideração otimista da existência, a necessidade de uma classe assim, e por isso, uma vez gasto o efeito de suas belas palavras transviadoras e tranquilizadoras acerca da “dignidade da pessoa humana” e da “dignidade do trabalho”, vai pouco a pouco ao encontro de uma horripilante destruição. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 110)

A civilização Ocidental, desenvolvida posteriormente a Sócrates, fez-se em condição de decadência e negação, em oposição ao que Nietzsche tomava por “vida”, esta dionisíaca e helênica na acepção trágica do termo. No § 9 de *Crepúsculo dos Ídolos* Nietzsche resalta a percepção de Sócrates ao dar-se conta de que a *polis* necessitava do socratismo. Era preciso o instinto de preservação socrático. Nas palavras de Nietzsche:

Mas Sócrates intuiu algo mais. Ele enxergou por trás de seus nobres atenienses; entendeu que seu próprio caso, sua idiossincrasia de caso já não era exceção. A mesma espécie de degenerescência já se preparava silenciosamente em toda parte: a velha Atenas caminhava para o fim. – E Sócrates entendeu que o mundo inteiro dele necessitava – de seu remédio, seu tratamento, seu artifício pessoal de autopreservação... (NIETZSCHE, 2006 a, p. 21)

Assim, havia *necessidade (Not)* da racionalidade, com contornos de salvação numa decadente Atenas. Nas palavras de Nietzsche, no § 10:

A racionalidade foi então percebida como salvadora, nem Sócrates nem seus ‘doentes’ estavam livres para serem ou não racionais – isso era de *rigueur* (obrigatório), era seu *último* recurso. O fanatismo com que toda a reflexão grega se lança à racionalidade mostra uma

situação de emergência: estavam em perigo, tinham uma única escolha: sucumbir ou – ser *absurdamente racionais...* (NIETZSCHE, 2006 a, p. 21)

Mais uma vez sob a perspectiva da análise que se utiliza da hipótese da “heurística da necessidade”, Viesenteiner relaciona a necessidade de Sócrates ao que vimos anteriormente em relação ao aforismo 370 de *A Gaia Ciência*. Num aspecto fisiológico, sofre-se de “abundância de vida” ou “empobrecimento de vida”. Sócrates sofria do empobrecimento (Cf. VIESENTEINER, 2012, p. 345). Segundo Viesenteiner:

A doença de toda concordância sobre o valor da vida não expressa em hipótese alguma uma verdade, mas simplesmente uma urgência, uma situação de carência, uma necessidade fisiológica. Fazer da necessidade uma concordância, significa que os mais sábios vivenciaram uma mesma necessidade fisiológica em comum entre si. Nietzsche ainda acrescenta que não se trata apenas de “colocar-se negativamente diante da vida”, mas sim muito mais de “*ter de colocar-se negativamente*”. (VIESENTEINER, 2012, p. 344)

Se tratava-se de uma necessidade ser racional a qualquer preço, então não houve escolha²³. O “moralismo dos filósofos gregos”, que passa a ser observado por Nietzsche posteriormente a influência de Sócrates, é determinada de forma patológica, bem como sua dialética. Impõe-se a equação descrita por Nietzsche enquanto “Razão = virtude = felicidade” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 21) quando se imita o exemplo de Sócrates. Instaure-se uma “luz diurna” perante os “desejos obscuros”. Com a preponderância do apolíneo sobre o dionísio, tem-se então um “apolinismo radical” (GUINSBURG, 2001, p. 62), uma forma apolínea não

²³ Viesenteiner toma como um dos pontos de sua análise de “O Problema de Sócrates” o termo *consensus sapientium* que Nietzsche expressa no segundo aforismo, analisando-o sob a hipótese da “heurística da necessidade”. O *consensus sapientium* supostamente pretendia estimar o valor da vida a partir de uma posição externa à vida mesma. Diz Viesenteiner: “Como autoconsciência do seu tempo, Sócrates representa, entre outros aspectos, a relação entre Moral e *décadence*, na medida em que ele, por um lado, sistematiza aquilo que não pode ser conceitualizado, tal como se sistematiza um conceito e, por outro lado, aquele que trás a redenção moral para os gregos, a fim de, indiretamente, redimir e curar a si próprio. O ‘caso’ Sócrates é um signo de Nietzsche para um pensamento que ele não poderia sistematizar sob a forma de doutrina – pois se, a partir de si mesma, o valor da vida é incomensurável, a própria teoria sobre a incomensurabilidade não se sistematiza – teórico conceitualmente sob a forma de doutrina filosófica”. (VIESENTEINER, 2012, p. 336). A análise de Viesenteiner comunga com a perspectiva de Montinari em favor da *Transvaloração de todos os valores* que Nietzsche pretendia edificar após desistir do projeto da vontade de poder.

helênica, desatrelando-se da perspectiva dionisíaca, logo não trágica. Segundo Nietzsche, a prudência precisa ser clara e límpida a “qualquer preço”.

Na perspectiva socrática ceder aos instintos e ao inconsciente levava à obscuridade. Na Atenas de Sócrates a *Anschauung*, a intuição, se anulava. Nietzsche quer ressaltar o erro de Sócrates ao “crer na racionalidade a qualquer preço”. Trata-se de uma expressão da *décadence*. Nas palavras de Nietzsche:

Os filósofos e moralistas enganam a si mesmos, crendo sair da *décadence* ao fazer-lhe guerra. Sair dela está fora de suas forças: o que elegem como meio, como salvação, é apenas mais uma expressão da *décadence* – eles mudam sua expressão, mas não a eliminaram. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 22)

Para Nietzsche, Sócrates, bem como a posterior moral do aperfeiçoamento e a moral cristã foram um “mal entendido”, na medida que:

A mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos foi ela mesma uma doença, uma outra doença – e de modo algum um caminho de volta a ‘virtude’, à ‘saúde’, à ‘felicidade’. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 22)

Disso, subentende-se, que para Nietzsche, o combate aos instintos, ao intuitivo, compreendia uma fórmula de *décadence*. Nas palavras do próprio filósofo alemão ao fim do § 11 de *Crepúsculo dos Ídolos*: “enquanto a vida ascende, felicidade é igual a instinto”. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 22)

3.3 A questão da *décadence*

O termo *décadence*, originalmente expresso por Nietzsche em francês, e cuja grafia é mantida neste idioma mesmo em traduções diversas, começa a constar com intensidade em sua obra tardia. Na seção “O problema de Sócrates”, em *Crepúsculo dos Ídolos*, grosso modo, compreende-se que a filosofia Ocidental, da qual Sócrates é o pensador prototípico, é para Nietzsche, *décadent*. Pelo fato de Nietzsche ter sofrido um colapso em Turim (Itália), nos primeiros dias de janeiro de 1889, a questão da *décadence* permanece em aberto, ao menos da parte de seu autor.

Cumprindo papel de biógrafo de Nietzsche, Rüdiger Safranski compara a *décadence* ao apolíneo/dionisíaco, tomando-os enquanto potências culturais; “uma unidade de um estilo que marca todos os domínios da vida, não apenas o artístico”. A *décadence*, no entanto, se dá ou se constata numa perspectiva antagonista ao apolíneo/dionisíaco que por sua vez, afirmam a tragicidade da vida. Segundo Safranski:

A mais breve fórmula da decadência é dizer: ela é a tentativa de extrair prazeres sutis da dor fantasmal do Deus desaparecido. *Tudo o que sempre cresceu no solo da vida empobrecida, toda a falsidade da transcendência e do Além, tem na arte de Wagner seu mais sublime defensor.* (NIETZSCHE apud SAFRANSKI, 2001, p. 284)

Aqui convém alinhar a *décadence* não apenas a Sócrates, mas também à perspectiva que o Nietzsche tardio relacionou a Schopenhauer e a Wagner. Na interpretação de Safranski, a *décadence* implica numa vontade de crença quando não mais se crê (Cf. SAFRANSKI, 2001, p. 284). Os instintos se enfraquecem e impõe-se “*uma vontade de instintos saudáveis. Décadence seria mais desejo de prazer do que prazer, e mais dor pela dor do que dor.*” (SAFRANSKI, 2001, p. 284). Trata-se do pestanejar da religião e da metafísica.

Dentre os intérpretes da obra de Nietzsche, temos a posição de Wolfgang Müller-Lauter acerca da questão da *décadence*. O autor descreve a questão da *décadence* enquanto uma “teoria” porém, grafando o termo teoria entre aspas. Nietzsche não realizou uma digressão acerca da questão de forma conclusiva. Logo aqui tomaremos a questão enquanto possibilidade de teoria da *décadence*.

3.3.1 Sócrates e a *décadence*

Como visto até aqui as críticas à Sócrates nunca cessaram por parte de Nietzsche, sendo também ponto primordial de sua crítica à filosofia Ocidental. Apontou-se para a decadência filosófica dos gregos, aquela que começara a irradiar em Sócrates. No primeiro aforismo de *Ecce Homo*, na primeira seção da obra intitulada “Por que Sou Tão Sábio”, Nietzsche é frontal em sua caracterização acerca de Sócrates: “*Meus leitores sabem, talvez, em que medida considero a dialética como sintoma de decadence, por exemplo, no mais célebre de todos os casos: no*

caso de Sócrates.” (NIETZSCHE, 2000 b, p. 418). Havia uma “falta de unidade orgânica”, que deve remeter por fim à *décadence* fisiológica (NIETZSCHE apud MÜLLER-LAUTER, 1999, p.18). Nietzsche caracterizou Sócrates enquanto pertencente à plebe. Müller-Lauter ressalta a caracterização que Nietzsche atribuiu a Sócrates configurando uma “desordem e anarquia dos instintos” (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p.18). Nas palavras de Nietzsche:

Não apenas a anarquia e o desregramento confesso dos instintos apontam para a *décadence* em Sócrates: também a sua superafetação do lógico e a malvadez de raquítico que é a sua marca (...) Tento compreender que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, em que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 19)

Sócrates era “tirano através da dialética de sua razão fundada na moral” (MULLER LAUTER, 1999, p. 19). Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, notou alguma “instintividade” da parte de Sócrates, “instintividade” esta oposta ao que Nietzsche entende por instinto. No §13 de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche aponta para o fato de Sócrates ter percebido em suas “andanças críticas” que estadistas, oradores, poetas e artistas expressavam “a presunção do saber agiam por instinto”. Nas palavras de Nietzsche:

Com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigente; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 85)

Há então, por parte de Nietzsche, uma plena diferenciação entre o que ele Nietzsche, compreendia por *instinto* e o que o próprio filósofo alemão caracteriza enquanto *instinto* de Sócrates. A razão que se expande perante os instintos, enfraquecendo-os, atividade típica de Sócrates, revela uma perturbação das “funções fisiológicas”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 19). Na interpretação de Müller-Lauter, Nietzsche, já em *O Nascimento da Tragédia*, personificava Sócrates enquanto forma de expressão de *décadence*. Segundo Nietzsche:

A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, obstando-o. 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 o instinto é que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* (NIETZSCHE, 2000 a, p. 86)

Sócrates possibilitaria apenas uma cura em aparência, os meios de Sócrates “até preservam do perecimento no confronto dos instintos, mas apenas protelam a decadência”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 19) Revela-se, então, na atitude de Sócrates, um caráter de negação ao que Nietzsche entende por “vida” na atitude de Sócrates. O mesmo se entregara a morte, como se observa na narração de Platão em “Apologia a Sócrates”, citada por Nietzsche ainda no §13 de *O Nascimento da Tragédia*. Nietzsche menciona a descrição platônica de Sócrates caminhando de forma lúcida e sem qualquer temor, para a morte. Seu exemplo, a imagem do “Sócrates moribundo”, é dada por Nietzsche como o novo ideal dos jovens atenienses (Cf. NIETZSCHE, 2000 a, p. 87) um ideal *décadent*.

3.3.2. Da possibilidade de uma teoria da *décadence*

No início da primeira seção de *Ecce Homo*, intitulado “Por que Sou Tão Sábio”, Nietzsche, nos dois primeiros aforismos, observa a sua própria debilidade física, descrevendo-se enquanto *décadent*. No § 2 Nietzsche assume-se como *décadent*, mas mostra consciência da sua própria necessidade de lutar contra a *décadence*:

Pois sem contar que sou um *décadent*, sou também seu oposto. Minha prova disso é, entre outras, que instintivamente, contra os estados ruins, escolhi sempre os remédios *certos*: enquanto o *décadent* em si escolhe sempre os remédios que lhe são prejudiciais. (NIETZSCHE, 2000 b, p. 418).

Nietzsche, ao descrever a si mesmo no citado aforismo, personifica o filósofo decadente que não pode curar esta condição, dispondo-se porém a lutar contra tal caracterização (Cf. KAUFMANN, 1978, p. 406). Entre os fragmentos póstumos escritos por Nietzsche entre 1885 e 1889, há dois intitulados “A Filosofia

como *décadence*". No segundo deles ²⁴ Nietzsche se mostra enfático em relação ao supra-sensível edificado ao longo da filosofia Ocidental. Na interpretação de Nietzsche a filosofia do Ocidente e conseqüentemente grande parte dos seus representantes filósofos, não levaram em consideração a realidade advinda dos sentidos (Cf. NIETZSCHE, 2007, p.82). O filósofo alemão parece referir-se principalmente a Platão e Kant (Cf. NIETZSCHE, 2007) como pode ser visto no primeiro fragmento intitulado "Filosofia como *décadence*".²⁵

Nietzsche expressa-se de forma veemente tomando como ofensa ao que ele mesmo entende por "vida", grande parte daquilo que a filosofia Ocidental trouxe sob invólucro do supra-sensível. Em suas palavras:

A história da filosofia é um rancor secreto contra os pressupostos da vida, contra os sentimentos de valor a vida, contra o tomar partido a favor da vida. Os filósofos nunca vacilaram em afirmar um mundo, desde que ele contradissesse este mundo aqui, desde que lhes desse a oportunidade de falar mal deste mundo aqui. (NIETZSCHE, 2007, p. 82)

Müller-Lauter assinala a possibilidade de uma "teoria" da *décadence*, a partir da forma como Nietzsche tomou o pressuposto do *niilismo*. Müller-Lauter identifica a apreensão do termo, capturada por Nietzsche em meio a leituras de escritores contemporâneos tais quais Dostoievski. Mais além, o termo *niilismo* se tornara popular por volta de 1880. A acepção do termo em Nietzsche teria se originado das suas leituras dos escritos de Paul Bourget, segundo Müller-Lauter, mais precisamente, da obra *Essais de psychologie contemporaine*. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 41. Tradução nossa) Bourget toma o termo *niilismo* num sentido próximo ao utilizado pelos "anarquistas russos". Neste sentido tem-se o *niilismo* "a se relacionar com um aspecto diverso, em partes, relacionado a uma das particularidades do fenômeno destes tempos, pontuando um único problema básico: um desgosto para com o mundo". (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 41)

²⁴ A tradução de Flavio Kothe aqui utilizada segue a edição de Colli/Montinari e o citado fragmento enumera-se enquanto 14-(134). Infelizmente, o tradutor não dispõe o ano exato dos fragmentos apresentando-os por tópicos referentes aos assuntos abordados por Nietzsche em cada um dos breves textos.

²⁵ A tradução de Flavio Kothe aqui utilizada segue a edição de Colli/Montinari e o citado fragmento enumera-se enquanto (14-116). Infelizmente, o tradutor não dispõe o ano exato dos fragmentos apresentando-os por tópicos referentes aos assuntos abordados por Nietzsche em cada um dos breves textos.

Bourget conclamaria também uma interpretação tomada de leituras de textos escritos por Charles Baudelaire, onde residiria a origem deste sentimento. Segundo Müller-Lauter, Bourget identificara a “*discrepância entre a necessidade da modernidade em acompanhar o desenvolvimento da civilização em meio as inadequações da realidade existente*”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 41) Notou-se a eclosão de uma “ruptura universal referente a uma náusea mundana no século XIX”. Entretanto, culturas diferentes assimilaram tal sentimento descrevendo-o de formas diferentes. Segundo Müller-Lauter:

Entre os eslavos foi expresso como niilismo, entre as nações germânicas enquanto pessimismo e entre as nações greco-romanas enquanto uma pouco usual irritabilidade nervosa. Em meio a isto, contudo, Bourget encontrou o mesmo “espírito de negação” da vida e o enegrecimento da civilização ocidental mais e mais a cada dia. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 41)

Para Müller-Lauter, Nietzsche de fato reconheceu de forma específica tal observação em Bourget. Isso levou-o a “diagnosticar a ‘doença’ do século”, desenvolvendo-a enquanto “uma ‘teoria’ da *décadence*”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 41) A importância da leitura de Bourget por parte de Nietzsche é enfaticamente enaltecida por Müller-Lauter, embora deixe frisar que não se tratava de fundamentação teórica nem de referência absoluta. Nietzsche teria sido mais distinto do que Bourget ao contabilizar os “sintomas de doença” (ou sintomas de convalescência) nomeados enquanto *niilismo*. O início do niilismo ocidental se daria com “o nascimento da moral do homem”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 42) A leitura de Müller-Lauter se estende à busca engendrada por Nietzsche ao resgatar aqueles que mencionaram o niilismo antes dele mesmo. O niilismo tomado “enquanto resultado da auto-glorificação” exagerada da razão (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 42) era oriundo de críticas pertinentes ao Idealismo alemão. Porém esta compreensão segundo Müller-Lauter, não foi assimilada por Nietzsche.

Müller-Lauter aponta uma perspectiva em que o niilismo se impõe *a priori* de toda reflexão e especulação, não podendo ser refutado por argumentos racionais. As refutações seriam *psicológicas* numa perspectiva de decadente embate. Entretanto, isto não estaria intrinsecamente interligado com o que se entende por *décadence*. Se assim o fosse, haveria a implicação numa mudança de expressão da *décadence* como Nietzsche o mostrara referindo-se a Sócrates em

Crepúsculo dos Ídolos. A filosofia de Sócrates se expressa no horizonte interpretativo do que Nietzsche compreende por *décadent*, mas o niilismo parece um grau abaixo da *décadence*. Logo os termos niilismo e *décadence* parecem interligados mas não são sinônimos. Segundo Müller-Lauter, todo conhecimento é tomado em última instância enquanto “desenvolvimento orgânico, demasiado inconcluso e frágil para possibilitar qualquer oposição que o comporte”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 42). Trata-se de uma abordagem do conhecimento inventado pelo homem, numa perspectiva daquilo que Nietzsche entende por “fisiológico” ou “psicofisiológico”. Segundo Müller-Lauter:

O “desenvolvimento do conhecimento” muitas vezes surge enquanto uma “ameaça”, plenamente uma “doença”, observado na genealogia do auto conhecimento elucidada por Nietzsche, ele não tenta trazer de maneira explícita a discussão acerca do niilismo descoberta anteriormente. Ele se põe a buscar a doença descoberta antes dele. Ele quer a doença em seu lugar de origem. “O frágil, delicado e mórbido efeito do espírito” são para ele em última instância, meros sintomas do processo psicológico. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 42)

Desta forma, Müller-Lauter assinala que o movimento niilista seria tão somente “a expressão da *décadence* psicológica”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 42)

3.3.3. *Décadence* e niilismo

Ainda, seguindo a interpretação possibilitada pela leitura de Wolfgang Müller-Lauter, o problema da *décadence* se vê relacionado à questão do niilismo. Segundo este intérprete, tal particularidade pode ser observada não apenas na obra de Nietzsche mas também nas leituras prezadas pelo filósofo alemão. Como afirmado anteriormente, Müller-Lauter toma o niilismo enquanto “expressão psicológica da *décadence*”, sendo cabível inclusive uma breve genealogia da *décadence*. Tomamos a “teoria” da *décadence* como o próprio Müller-Lauter apresentou e descreveu usando o termo teoria entre aspas. Não há uma definição plena e enfática, por isso buscamos aqui uma possibilidade ou indício de teoria da *décadence*. Interpretada sob uma perspectiva filológica a *décadence* remete a desagregação fisiológica. E aqui se entende o niilismo enquanto lógica da *décadence* a desagregar os instintos.

Nos fragmentos póstumos dos anos 1885-1889, Nietzsche ao mostrar o que entende por niilismo, caracteriza-o enquanto consequência do cristianismo. O niilismo se interliga ao que Nietzsche toma por *décadence*, algo perceptível na filosofia supra-sensível do Ocidente. Nietzsche num, dos dois já citados fragmentos intitulados “Filosofia como *décadence*”, ataca de maneira frontal o pensamento do supra-sensível: “*Por que os filósofos são caluniadores? A pérfida e cega hostilidade dos filósofos contra os sentidos Não são os sentidos que enganam!* –” (NIETZSCHE, 2007, p. 81) Desde Sócrates a razão sobressaiu-se ao instinto e também aos sentidos. Noutro fragmento deste mesmo período, acerca das questões da Vontade e Verdade, Nietzsche pontua:

Os sentidos enganam, a razão corrige os erros *por via de consequência*, conclui-se, a razão é o caminho para o permanente; as idéias *mais insensatas* precisariam estar mais próximas do “mundo verdadeiro”. – Dos sentidos é que se originam a maioria dos desastres – eles são enganadores, ilusórios, aniquiladores: A *felicidade* somente pode estar escondida no ente: mutação e felicidade excluem-se mutuamente. De acordo com isso, a aspiração máxima tem em vista a unificação do ente. Esse é o caminho especial para a suprema felicidade. (NIETZSCHE, 2007, p. 70)

Segundo Nietzsche, esta perspectiva dos filósofos de condenarem os sentidos assim definia o mundo: “o mundo, como ele *deveria ser*, existe; esse mundo em que vivemos é apenas erro – esse nosso mundo *não* deveria existir.” (NIETZSCHE, 2007, p. 70). Tal perspectiva em favor do “ente”, desconsiderou a “necessidade do devir”²⁶. Segundo Nietzsche: “A crença no ente *revela ser apenas uma consequência: o autêntico primum mobile é a descrença no devenida, a desconfiança do devenida, a pouca valorização de todo o devir.*” (NIETZSCHE, 2007, p. 70). Uma espécie que comunga desta perspectiva é, para Nietzsche, uma “*espécie sofredora* improdutiva; uma espécie cansada de viver.” Nietzsche vislumbra também a *antítese* de tal espécie:

Caso supuséssemos uma espécie antitética de ser humano, então ela não teria necessidade da crença no ente: mais ainda, ela não teria necessidade de acreditar no ente: e mais ainda, ela iria desprezá-lo como morto, monótono, indiferente... (NIETZSCHE, 2007, p. 70).

²⁶ Ver capítulo II, item 2.1.2.

A espécie que Nietzsche descreve enquanto aquela que crê no ente é tida pelo filósofo alemão enquanto impotente, improdutiva, atrelada a uma errônea idéia de mundo. Mais uma vez, nas palavras de Nietzsche:

A crença de que o mundo que deveria ser é, que ele existe realmente, é uma crença dos improdutivos, dos *que não querem fazer um mundo* como ele deveria ser. Eles o postulam como já disponível e apenas procuram caminhos para chegar até ele – “*Vontade voltada para a verdade*” – como *impotência da vontade de fazer* (NIETZSCHE, 2007, p. 70).

Segundo Nietzsche, é possível um indivíduo valer-se de uma ficção de mundo que corresponde aos seus desejos. Tratam-se de “artifícios psicológicos e interpretações” que se conectam com um suposto “mundo verdadeiro”. Este “mundo verdadeiro” carregaria o que se respeita e se percebe como agradável. (Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 71). Desta forma a “impotência da vontade de fazer”, que Nietzsche também toma enquanto “vontade direcionada para verdade”, se dá enquanto *arte da interpretação*. Uma espécie ou indivíduo atrelados à “crença no ente”, segundo Nietzsche, pode decair ainda mais, gerando o niilista (ou nihilista). Assim Nietzsche define o niilista:

A mesma espécie de ser humano, tendo se tornado um nível ainda mais pobre e *não estando mais na posse de energia* para interpretar, para elaborar ficções, gera o *nihilista*. Um nihilista é um homem que julga que o mundo tal como ele é não deveria estar aí e que não existe o mundo como ele deveria ser. De acordo com isso não tem nenhum sentido existir (agir, sofrer, prever, sentir): o pathos do em vão é o pathos dos nihilistas – e ao mesmo tempo ainda como pathos uma *inconsequência* do nihilista. (NIETZSCHE, 2007, p. 70)

Müller-Lauter afirma que não há apenas uma origem do niilismo, sendo esta designação uma expressão psicológica da *décadence*. A *décadence* teria se formado a partir de resquícios de culturas anteriores cuja consequência seria uma “fragilidade única”. Müller-Lauter ressalta uma perspectiva de “movimento niilista” partindo do que Nietzsche observa na *Vontade de Poder*. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 50, tradução nossa) O interprete observa traços de niilismo em diferentes expressões culturais do ocidente e também do oriente, “o niilismo se consolida no budismo, na filosofia socrático-platônica e no cristianismo”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 50) Estas manifestações então *niilistas*, estariam dotadas de uma “consistência lógica”. Nietzsche estaria interessado no *niilismo* do tempo

contemporâneo a si, numa postura de antever o porvir. Mas isto de forma alguma desqualifica o passado, Müller-Lauter observa que isso é impreterível para que Nietzsche detecte o “precursor do destino”. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 50)

No § 12 da *Vontade de Poder*, intitulado “Queda dos valores cosmológicos”, Nietzsche define três instâncias em que o niilismo, como estado psicológico, ocorre. Numa primeira instância, segundo Nietzsche, o niilismo se dá “quando tivermos procurado em todo acontecer por um ‘sentido’ que não está nele: de modo que afinal aquele que procura perde o ânimo” (NIETZSCHE, 2000 b, p. 430). Nas palavras do filósofo alemão:

Niilismo é então o tomar-consciência do longo *desperdício* de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre algo – a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse *enganado* por tanto tempo... (NIETZSCHE, 2000 b, p. 430)

Entre outras definições, o “sentido” ao qual Nietzsche se refere pode ser descrito enquanto a representação de um “estado de felicidade universal” próximo, por exemplo. Procura-se uma desqualificação do devir ou da “necessidade de devir”. Na perspectiva niilista, nas palavras de Nietzsche, “com o vir-a ser *nada* é alvejado, *nada* é alcançado”. O homem não é um colaborador, nem mesmo centro do devir (Cf. NIETZSCHE, 2000 b, p. 430). Numa segunda instância, o niilismo enquanto estado psicológico, se dá quando há uma “totalidade”, “sistematização” ou “organização” supostamente projetando-se ao acontecer e sob aquilo que acontece. Assim sendo:

O niilismo como estado psicológico ocorre, em segundo lugar, quando se tiver colocado uma *totalidade*, uma *sistematização*, ou mesmo uma *organização*, em todo acontecer e debaixo de todo acontecer: de modo que na representação global de uma suprema forma de dominação e governo a alma sedenta de admiração e veneração se regala (- se é a alma de um lógico, já basta a absoluta coerência e real-dialética, para reconciliar com tudo...) (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431).

Nietzsche observa o malefício da utilização de um caráter universalizador, descrevendo este caráter universalizador enquanto “unidade” ou “forma de monismo”. Trata-se de uma crença em que o homem nutre um “profundo sentimento de conexão e dependência diante de um todo infinitamente superior a

ele, um *modus* da divindade” (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431). Desta forma, tem-se uma maneira de invalidar-se o próprio homem pois:

“O bem do universal exige o abandono do indivíduo”...mas, vede, não há um tal universal! No fundo, o homem perdeu a crença em seu valor, quando através dele não atua um todo infinitamente valioso: isto é, ele concebeu um tal todo, *para poder acreditar em seu valor*. (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431).

Segundo Nietzsche as duas primeiras instâncias do niilismo enquanto estado psicológico supõem a anulação do devir (ou vir-a-ser). O devir ganha valor de “ilusão” implicando na crença num mundo que se pretende verdadeiro e que se vê inalcançável. Nas palavras de Nietzsche:

Dadas essas duas *compreensões*, de que com o vir-a-ser nada deve ser alvejado e de que sob todo vir-a-ser não reina nenhuma grande unidade em que o indivíduo pode submergir totalmente como em um elemento de supremo valor: resta como *escapatória* condenar esse inteiro mundo do vir-a-ser como ilusão e inventar um mundo que esteja para além dele como *verdadeiro* mundo. (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431).

Como vimos anteriormente pautando-nos pela hipótese da “heurística da necessidade”, Nietzsche preza tanto a “necessidade de ser” quando a “necessidade de devir”.²⁷ Se estas duas perspectivas se vêem desqualificadas, Nietzsche observa tanto uma descrença num mundo metafísico quanto a proibição em acreditar-se num mundo *verdadeiro*. Trata-se da “última forma do niilismo”, segundo o qual:

Tão logo, porém, o homem descobre como somente por necessidades psicológicas esse mundo foi montado e como não tem absolutamente nenhum direito a ele, surge a última forma do niilismo, que encerra em si a *descrença em um mundo metafísico*, que se proíbe a crença em um mundo *verdadeiro*. Desse ponto de vista admite-se a realidade do vir-a-ser como *única* realidade, proíbe-se a si toda espécie de via dissimulada que leva a ultramundos e falsas divindades – mas *não se suporta esse mundo, que já não se pode negar*. (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431).

Da análise destas três instâncias do niilismo é possível perceber que Nietzsche propõe retirar a crença que se atribuiu sob três categorias tomadas sob os conceitos de “fim”, “unidade” e “verdade”. Estas três categorias seriam, segundo o filósofo alemão, insuficientes para “interpretar o caráter global da existência”.

²⁷ Ver capítulo II, item 2.1.2 deste trabalho.

(NIETZSCHE, 2000 b, p. 431). Ao passo que se retira o valor destas três categorias por serem inaplicáveis ao todo, não resta nenhum fundamento para se desvalorar o todo. (Cf. NIETZSCHE, 2000 b, p. 431). Nietzsche sentencia um resultado para sua análise: “A crença nas categorias da razão é a causa do niilismo – medimos o valor do mundo por categorias, que se referem a um mundo puramente fictício.” (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431). Na perspectiva de Nietzsche, o valor da vida não pode ser mensurado por um vivente. Apenas atribuiu-se uma função psicológica para tais categorias cuja crença Nietzsche sugere a anulação. Segundo Nietzsche:

(...) todos estes valores são do ponto de vista psicológico, resultados de determinadas perspectivas de utilidade para manutenção e intensificação de formações humanas de dominação: e apenas falsamente projetados na essência das coisas. É sempre ainda a *hiperbólica ingenuidade* do homem: colocar a si mesmo como sentido e medida de valor das coisas. (NIETZSCHE, 2000 b, p. 431).

Voltando à reflexão de Müller-Lauter, a vida e obra de Sócrates é mencionada enquanto expressão fisiológica da *décadence*, cuja personificação maior e ponto de irradiação na filosofia grega se dá no primeiro. Conseqüentemente, Müller-Lauter assinala a observação de Nietzsche de que a partir de ambos a filosofia passa a ser “dominada pela moralidade”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51) Com Sócrates inicia-se a decadência grega a qual se estenderá a Epicuro e Pirro. A figura de Pirro é ressaltada, tomado por Nietzsche, na interpretação de Müller-Lauter, como “estóico extremo e platônico difamador” dos sentidos, aquele que prepara o terreno do cristianismo, a religião *niilista*. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51)

Em *Crepúsculo dos Idolos*, a quinta seção é intitulada por Nietzsche “Moral como antinatureza”. Nietzsche inicia o primeiro aforismo desta seção enfatizando a supressão das paixões, algo plenamente notável no cerne da religião cristã. Para o filósofo alemão:

Todas as paixões têm um período em que são meramente funestas, em que levam para baixo suas vítimas com o peso da estupidez – e um período posterior, bem posterior, em que se casam com o espírito, se “espiritualizam”. Antes, devido à estupidez na paixão, fazia-se guerra à paixão mesma: conspirava-se para aniquilá-la – todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso “*il faut tuer les passions*” (é preciso matar as paixões). (NIETZSCHE, 2006 a, p. 33)

Mais adiante, Nietzsche relaciona a negação das paixões de forma frontal ao Novo Testamento, mais precisamente a passagem do Sermão da Montanha. Segundo Nietzsche:

A mais célebre formulação disso está no Novo Testamento, naquele Sermão da Montanha em que, diga-se de passagem, as coisas não são observadas do alto. Lá se diz, por exemplo, referindo-se à sexualidade: “se teu olho te escandaliza, aranca-o de ti”; felizmente, nenhum cristão age conforme esse preceito. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 33)

Para Nietzsche, *aniquilar* paixões e desejos para evitar a estupidez, é uma forma mais ampla de estupidez (Cf. NIETZSCHE, 2006 a, p. 33). Nesse modo de considerar as paixões se encontra o fundamento metafísico da prática ascética cristã, que não admite nenhum tipo de “*espiritualização*’ da paixão”, nas palavras de Nietzsche:

A Igreja primitiva lutou, como se sabe *contra* os inteligentes, em favor dos “pobres de espírito”: como se poderia dela esperar uma guerra inteligente contra a paixão? – A Igreja combate a paixão com a extirpação em todo sentido: sua prática, sua “cura” é o castracionismo. Ela jamais pergunta: “Como espiritualizar, embelezar, divinizar um desejo?” – em todas as épocas, ao disciplinar, ela pôs a ênfase na erradicação (da sensualidade, do orgulho, da avidez de domínio, da cupidez, da ânsia de vngância). (NIETZSCHE, 2006 a, p. 34).

De acordo com a apresentação de Müller-Lauter, a religião cristã é de fato a religião niilista. Para Nietzsche, “(...) atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz: a prática da Igreja é hostil a vida...” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 34). No quarto aforismo, Nietzsche formula um princípio:

Todo o naturalismo na moral, ou seja, toda moral *sadia*, é dominado por um instinto da vida – algum mandamento da vida é preenchido por determinado cânon de “deves” e “não debes”, algum impedimento e hostilidade no caminho da vida é assim afastado. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 36).

O que impregnou a filosofia Ocidental era, para Nietzsche, a “moral *antinatural*”, cristã, a qual afrontava aquilo que o filósofo alemão entendia por “vida”. Nas palavras de Nietzsche: “(...) *quase toda moral até hoje ensinada, venerada e pregada, volta-se, pelo contrário, justamente contra os instintos – é condenação, ora secreta, ora ruidosa e insolente, desses instintos.*” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 36).

O termo *décadence* na quinta seção de *Crepúsculo dos Ídolos* aparece apenas no quinto aforismo. Nietzsche problematiza a questão da valoração da vida e a impossibilidade do “vivente” em formular um juízo. Segundo ele:

Uma condenação da vida por parte do vivente é, afinal, apenas o sintoma de uma determinada espécie de vida: se tal condenação é justificada ou não, eis uma questão que não chega a ser levantada. Seria preciso estar numa posição *fora* da vida e, por outro lado, conhecê-la como a alguém, como muitos, como todos que a viveram, para poder sequer tocar no problema do *valor* da vida: razões bastantes para compreender que este é, para nós, um problema inacessível. (NIETZSCHE, 2006 a, p. 37).

A antinatureza da moral advinda do cristianismo concebe um Deus enquanto antítese da vida (Cf NIETZSCHE, 2006 a. p. 37). Isto permite a Nietzsche, vislumbrar a “vida declinante, enfraquecida, cansada e condenada” (NIETZSCHE, 2006 a, p. 37). O entendimento da moral impregnada pelo cristianismo é comparada por Nietzsche à forma como Schopenhauer também formulou este conceito, negando a vontade de vida, ou seja, também ele um *décadent*. Isso leva o filósofo a afirmar que:

A moral, tal como foi até hoje entendida – tal como formulada também como Schopenhauer enfim, como “negação da vontade de vida” -, é o *instinto de décadence* mesmo, que se converte em imperativo: ela diz: “*pereça!*” – ela é o juízo dos condenados... (NIETZSCHE, 2006 a, p. 37).

A *décadence* se expande durante a Idade Média e perpassa a Idade Moderna. Voltando a reflexão de Müller-Lauter, identifica-se rastros de *décadence* observados por Nietzsche em Bacon, em Kant, Spencer e Comte. Também em Schopenhauer, Dostoievski e Pascal. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51) A *décadence* literária se desenvolveu no referido período entre a Idade Média e a Idade Moderna “de St. Petesburg a Paris, de Tolstoy a Wagner.” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51, tradução nossa)

Müller-Lauter é cuidadoso ao observar uma incompletude na possibilidade de se fechar toda uma lista de autores que representam ou poderiam representar a *décadence* segundo Nietzsche. O autor se restringe aqueles que foram citados pelo próprio Nietzsche. Por isso tratamos este enfoque aqui enquanto possibilidade de “teoria” da *décadence*. Uma teoria da *décadence* iria requerer uma

“história do Ocidente decadente” algo que segundo Müller-Lauter, Nietzsche não elaborou. Para o intérprete, Nietzsche consideraria primordial “as formas representativas de declínio da humanidade”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51) Os efeitos desde declínio seriam mais importantes. Por exemplo, o socratismo na interpretação de Müller-Lauter é mais importante para Nietzsche do que Sócrates.

Nietzsche estaria interessado nas amplas linhas da “história intelectual” as quais estariam “em conexão com suas discussões acerca do niilismo”. (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51) Todas as edificações filosóficas européias teriam sido em vão, pois todos os filósofos sucumbiram “perante a sedução da moralidade” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51) e buscar uma *verdade*. Ora, na perspectiva de Nietzsche a moralidade está em oposição à tragicidade da vida. A história evidenciaria que os filósofos representaram a *décadence* e estavam situados ao lado das “religiões niilistas”. Segundo Müller-Lauter, de “*uma perspectiva psicológica, cada uma destas religiões são nelas mesmas nada mais do que ‘um sistemático caso de história da convalescência submissas a nomenclatura moral e religiosa.’*” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 51)

Para Müller-Lauter, na obra de Nietzsche há por diversas ocasiões uma classificação da história do Ocidente, partindo-se de Sócrates e desenvolvendo-se num “período moral da humanidade”; o qual descortinaria um movimento de decadência. Assim platonismo (que surge enquanto desenvolvimento do socratismo) e cristianismo estariam plenamente fundidos. (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 52)

O niilismo parece um grau de convalescência mais avançado do que a *décadence*. Para Nietzsche a junção do niilismo, caracterizado pelo cristianismo, à *décadence* da filosofia do supra-sensível, sob o invólucro da moral, parece revelar uma dolorosa constatação: aquela que afronta o entendimento de “vida” na perspectiva do filósofo alemão. A *décadence* pode ser expressa enquanto uma filosofia ou força criativa. O niilismo faz-se apenas enquanto estado *psicológico decadente* de um indivíduo.

Por fim é preciso deixar bem claras duas distinções. A primeira, Sócrates era para Nietzsche sim a expressão fisiológica da *décadence* não sendo porém um exemplo de niilismo. A influência que este filósofo grego deixou para a posteridade e sobretudo, a característica do aqui tomamos como *socratismo* que se cristalizou ao redor do cristianismo e da cultura ocidental, contribuíram para com aquilo que Nietzsche toma enquanto niilismo. Segundo, que, o exemplo mais bem

acabado do niilismo era, na interpretação de Nietzsche, personificado pela concepção do cristianismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma abordagem feita dentro da obra de Friedrich Nietzsche que se pretenda investigar ou descrever aspectos ligados a tragédia, arte e filosofia levam para uma reflexão impreterivelmente atrelada ao que neste trabalho se compreendeu enquanto fisiologia. Não se caminha por uma trilha estritamente fundamentada pelo projeto da racionalidade moderna, perspectiva que compromete aspectos que se pretendam minimamente fiéis a filosofia do Ocidente. A questão acerca de um juízo que avalie a necessidade artística do homem é, após a obra de Nietzsche, digna de ser re-estabelecida. E para ser devidamente compreendida é preciso, em muitos momentos, desprender-se das consequências deixadas pela edificação de uma razão suprassensível.

O critério outrora proposto pela *Crítica do Juízo* de Immanuel Kant desde a metade do século XX já não se mostra suficiente para a fruição, avaliação e julgamento das formas de expressão artística, no que diz respeito às belas artes. Arthur Danto, por exemplo, na obra *A Transfiguração do Lugar Comum*, recorre a fundamentação teórica da filosofia analítica para a interpretação dos fenômenos artísticos. E a estética como se entendeu na filosofia Moderna, tida sobre pressupostos metafísicos invariavelmente acaba por requerer uma nova avaliação. Acreditamos que um dos caminhos, o nosso partindo-se da fisiologia/psicofisiologia de Nietzsche, que podem oferecer esta avaliação renovada tenha sido sugerido por este trabalho. Há na obra de Nietzsche juízos acerca do teatro e acerca da teoria do teatro, os quais carecem de matização mais acurada, algo que apresentamos também neste trabalho. A obra *O Nascimento da Tragédia*, guardadas as mínimas ressalvas, segue enquanto texto de suma importância, não apenas no âmbito da estética como nos estudos da teoria do teatro contemporâneo.

Nietzsche não nega as forças criativas, as potencialidades, desde que eclodam a partir de uma necessidade, seja de Ser, seja de Devir. O filósofo alemão apresenta-se para um embate, sobretudo defrontando-se perante o espectro legado por Sócrates nas entranhas da cultura do Ocidente. Nietzsche respeitosa não o desqualifica, ou pelo menos não o despreza como desprezaria um portador de um estado psicológico niilista. A interpretação afrontadora acerca do Ocidente proporcionada antiteticamente pela obra de Nietzsche, coerentemente inicia-se tendo enquanto objeto, Sócrates, o mestre de

Platão. Porém a crítica a Sócrates que em muitos momentos aparenta-se enquanto grosseira divergência desde a primeira obra de Nietzsche, faz-se, como apresentamos neste trabalho, enquanto monumental embate filosófico.

O filósofo alemão conhecia a si mesmo como recomendava de forma apolínea o oráculo em Delfos e tragicamente diz sim a sua própria condição de *décadent*. Sucumbiu a própria fragilidade psicofisiológica, de maneira infortunada em seus últimos dias residindo em Turim. Em meio ao crepúsculo do herói trágico, não houve tempo para uma desforra, embora a mesma já estivesse sendo pensada, escrita e ensaiada. Resquícios da necessidade de vir-a-ser.

Este trabalho nutriu-se do legado deixado pela obra de Nietzsche, o qual também compreende a avaliação e o estudo feito por aqueles que meditaram acerca das mais diversas proposições apresentadas por este pensador. Sejam os estudos mais clássicos ou os proporcionados pelos mais jovens acadêmicos. Também nos deixamos impulsionar pelo signo helênico de Éris numa disputa respeitosa. Safranski frisa em sua biografia sobre Nietzsche a importância de Éris em *As Obras e os Dias* de Hesíodo. Zeus dá origem a duas Éris a significarem a disputa e a inveja.

A primeira Éris exige a “guerra terrível” oriunda da “noite negra” e “inevitável quanto o destino” causando a “discórdia” entre os humanos (Cf. SAFRANSKI, 2001, p. 60). Segundo o biógrafo, Zeus: “(...) pôs ao lado dessa deusa uma segunda Éris, que usa produtivamente a discórdia, levando as pessoas a concorrerem entre si em lugar de se matarem umas as outras.” (SAFRANSKI, 2001, p. 60). Nas palavras de Nietzsche, a segunda Éris:

(...) impele para o trabalho até o mais desajeitado dos homens; e se alguém privado de posses olha para o outro que é rico, apressa-se a semear e plantar e cuidar da casa da mesma forma que aquele; o vizinho compete com o vizinho que busca o bem estar. Essa Éris é boa para o ser humano. (NIETZSCHE apud SAFRANKI, 2001, p. 60)

Assim, estabelecemos nossa necessidade de Ser mas tão logo nos deixamos levar pela necessidade de Devir...

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Coleção Os Pensadores).
- BORNHEIM, Gerd. Introdução a leitura de Winckelmann. *In: Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Segunda edição. Porto Alegre: Movimento, 1993.
- CHAVES, Ernani. Nas Origens do Nascimento da Tragédia. *In: Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 c.
- COLLI, Giorgio. **O Nascimento da Filosofia**. Trad. Frederico Carotti. Campinas: Unicamp, 1996.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. *In: Prometeu Acorrentado, Ajax, Alceste*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- EURÍPEDES. **As Bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FERRY, Luc. **Homo Aestheticus – A Invenção do Gosto na Era Democrática**. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FREZZATTI Jr., Wilson. **A fisiologia de Nietzsche: a superação da dualidade cultura /biologia**. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2006.
- _____. O Problema de Sócrates. Um exemplo da psicofisiologia de Nietzsche. *Aurora*, Curitiba: vol 20, n 27. p 303-320. 2008.
- GRASSI, Ernesto. **Arte como antiarte**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- GUINSBURG, Jacó. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HAAR, Michel. **A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Külner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche** volume I. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo, Forense Universitária, 2007.
- HEINE, Heirich. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JAEGER, Werner. **Paidéia - A Formação do Homem Grego**. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KAUFMANN, Walter: **Nietzsche** – Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton, New Jersey, EUA: Princeton University Press, 1974.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

MÜLLER LAUTER, Wolfgang. Décadence artística enquanto decadence fisiológica. **Cadernos Nietzsche** 6, p. 11 – 30. São Paulo, 1999.

_____. **Nietzsche: His philosophy of contradictions and de contradictions of his philosophy**. Chicago: University of Illinois Press, 1999

NABAIS, Nuno. **Metafísica do Trágico** – Estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Trad. Alfredo Margariado. Lisboa, Guimarães Editores, 1996.

_____. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia de Bolso, 2012.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

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

_____. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Fragmentos Finais**. Trad. Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. **Genealogia da Moral**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 b.

_____. **Humano, Demasiado Humano**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. **Humano, Demasiado Humano II**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

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

_____. **O Caso Wagner** – Um problema para músicos. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Nascimento da Tragédia**. 2. ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 a.

_____. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000 b (Coleção Os Pensadores).

NUNES, Benedito. **Passagem para o Poético** – Filosofia e Poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

ROSS, Sir David. **Aristóteles**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche** – Biografia de uma Tragédia. Trad. Lya Luft. Geração Editorial, 2001.

SCHILLER, Johann Friedrich Von: **A Noiva de Messina**. Trad. Antonio Gonçalves Dias. Cosac Naify, 2004.

SILK, M.S. & STERN, J.P. **Nietzsche on Tragedy**. 6. ed. New York, Cambridge Press, 1995.

STEIGMAIER, Werner: O pessimismo dionisíaco de Nietzsche: interpretação contextual do aforismo 370 d'A Gaia Ciência. Tradução Jorge Visenteiner. In **Estudos Nietzsche**, vol 1, n 1, p. 35-60, Curitiba 2010.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. In **Kritérion** vol. 49, no. 117, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2008000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 19 ago. 2012.

VIESENTEINER, Jorge. **Nietzsche e o horizonte interpretativo do Crepúsculo dos Ídolos**. 2013 – Texto inédito.

_____. “(...) que o valor da vida não pode ser estimado”: uma interpretação contextual do aforismo 2 do capítulo “O problema de Sócrates”, no *Crepúsculo dos Ídolos*, de Nietzsche. **Aurora**, Curitiba v. 24 n. 34 p. 333-356. 2012.

WEBER, José Fernandes. **Formação (*Bildung*) educação e experimentação em Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2011.

WINCKELMANN, Johan Joachin. **Reflexões Sobre a Arte Antiga**. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1993.

ANEXO

Nietzsche e a questão do coro na tragédia grega

Nietzsche busca uma interpretação diferenciada da tragédia. razão pela qual em sua primeira obra nota-se uma crítica à *Poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.). Em virtude disso, Nietzsche diferenciava a tragédia grega e a tragédia moderna. Tratava-se de uma ruptura. A *Poética* de Aristóteles fora tomada enquanto manual de regras e normas do bom dramaturgo (Cf. CHAVES, 2006 c, p. 17) desde a Renascença. Para Ernani Chaves, Nietzsche rompia com a proposta aristotélica da *Poética*, o que implicava também na refutação dos “dramas do destino”, assim caracterizados por Chaves:

Nesses dramas, as noções de falta e punição assumem um papel oposto, segundo Nietzsche, ao representado na tragédia antiga. Nesta tratava-se de um ponto de vista estético; naquela, simplesmente um ponto de vista moral e jurídico, sustentado na idéia de uma “justiça poética”. Aparentada a um tribunal, a tragédia moderna faria do herói trágico, na linhagem da crítica de Sêneca, um cristão arrependido de seus pecados. (CHAVES, 2006 c. p. 19)

Seria uma incoerência alinhar teses nietzschianas a interpretações moralizantes da tragédia. A tradição por muito tempo tomou a *Poética* enquanto detentora de uma interpretação da tragédia dotada de ênfase moral.

Frontalmente Nietzsche discorda da teoria aristotélica da tragédia. Na conferência *Introdução a Tragédia de Sófocles*, proferida por Nietzsche em 1870, pouco antes do surgimento de *O Nascimento da Tragédia*, é possível identificar as razões. A teoria da tragédia de Nietzsche é *antiaristotélica* (Cf. CHAVES. 2006 c. p.19), uma vez que a “tragédia perfeita” enaltecida por Aristóteles, seria *Édipo Rei*, afirmando também que o mais *trágico* dos poetas é Eurípedes. Por outro lado, as linhas de *O Nascimento da Tragédia* levam a possibilidade de afirmação do *verdadeiro trágico* residindo na obra de Ésquilo e Sófocles.

Era na Atenas do século IV a. C. em que Eurípedes vencera os concursos de dramaturgia. Hauser enaltece a figura de Eurípedes tomando-o enquanto “único verdadeiro poeta do iluminismo grego” (HAUSER, 2000, p. 93), dentre os poetas trágicos possivelmente o primeiro erudito. É preciso ressaltar que a teoria da tragédia e a teoria do teatro não desqualificam a obra de Eurípedes como

faz Nietzsche. A crítica apresentada por Nietzsche a Eurípedes é inédita dando-se única e exclusivamente pelo fato do poeta trágico representar a Atenas de Sócrates.

28

A crítica nietzscheana é para com o uso e a disposição do coro feita por Eurípedes extremamente diferente daquela caracterizada por Ésquilo, criador da tragédia superior. No § 7 de *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche afirma: “a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era coro e nada mais que coro”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 52). O filósofo busca explicitar a relação plena que havia entre a tragédia anciã de Ésquilo e a poesia lírica ditirâmbica intimamente ligada a gênese do coro. Nietzsche diferencia que no coro da tragédia de Ésquilo os participantes eram “obrigados a reconhecer nas figuras do palco existências vivas”. A afirmação é enfática e Nietzsche convivia em sua época com diversas interpretações acerca do problema do coro, ressaltando uma consideração de Schiller.

Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche retoma o prefácio de *A Noiva de Messina* de Schiller: “onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética.” (NIETZSCHE, 2000 a, p. 52) O argumento de Schiller é contraposto ao que Nietzsche descreve enquanto “conceito comum do natural” percebido nas teses acerca do coro anteriores a si. Estas tomadas como “naturalistas”, por serem imitações da “realidade empírica”, davam a entender que a poesia dramática demandava uma “ilusão”. Não se tratava de uma “ilusão” de frívolo caráter. Segundo Nietzsche:

Trata-se por certo de um terreno ‘ideal’ sobre o qual, e segundo a justa compreensão de Schiller, o coro satírico grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular – um terreno que se eleva muito acima das sendas reais do perambular dos mortais. O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 54)

²⁸ Hauser o diferencia dos antecessores Ésquilo e Sófocles: “Eurípedes não era um soldado como Ésquilo nem um dignitário sacerdotal como Sófocles, mas por sua vez é o primeiro poeta de que se tem notícia de ter possuído uma biblioteca, e parece ter sido também o primeiro a levar uma existência de erudito, completamente retirado do mundo.” (HAUSER, 2000, p. 97)

No desfecho do próprio prefácio de *A Noiva de Messina*, Schiller também justifica a importância mítica e poética do coro:

E considero então um direito da poesia que trate as diferentes religiões como um todo coletivo para a imaginação, todo no qual encontra o seu lugar tudo o que tem um caráter próprio e exprime uma maneira própria de sentir. Sob a capa de todas as religiões está a religião mesma, a idéia de um divino, e tem de se permitir ao poeta que exprima isso na forma que, a cada situação, considerar a mais conveniente e acertada. (SCHILLER, 2004, p.196)

Nietzsche deixa claro que *“não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra, mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo”* (NIETZSCHE, 2000 a, p. 54) exigindo a crença dos helenos. O sátiro dionisíaco (ou coreuta) estaria inserido *“numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia.”* (NIETZSCHE, 2000 a, p. 55) Nas palavras de Nietzsche:

(...) o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 55)

Segundo o jovem Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, a tragédia demanda um “consolo metafísico” que também poderia ser descrito enquanto “alegria trágica”. A vida implica em “mudanças de aparências fenomenais”, sendo “indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. Nas palavras de Nietzsche, o consolo metafísico surge:

(...) 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 de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 55)

Este coro reconfortaria o heleno “com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terrível e pesado sofrimento”. Tratava-se daquele

homem grego que convivia com a sabedoria da “Lenda de Sileno”, sendo “salvo pela arte, e através da arte salvava-se nele, a vida”. (NIETZSCHE, 2000 a, p. 55)

A questão do coro porém era trabalhada por Nietzsche antes de *O Nascimento da Tragédia*. No início da conferência que compreende a *Introdução a Tragédia de Sófocles*, elaborada anteriormente a obra de 1872, Nietzsche lapida as interpretações até então apresentadas a respeito de *Edipo Rei* (de Sófocles) tragédia enaltecida pela *Poética* de Aristóteles. Segundo Nietzsche:

Édipo Rei exige, como nenhuma outra tragédia da Antiguidade, uma comparação entre a forma antiga da tragédia e a moderna, pois, se de acordo com a interpretação de Aristóteles é considerada como tragédia modelo, segundo a estética moderna é exatamente uma tragédia ruim, porque nela a “antinomia entre destino absoluto e culpa” permanece sem solução. Segundo essa estética, a idéia clássica de destino sofre de uma “contradição irreconciliável”; a Antiguidade Clássica concebe um “destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desdobra a partir da ação humana”, e Édipo é seu herói mais eloqüente. A expressão mais popular dessa teoria é o termo “justiça poética”. Culpa e sofrimento na mesma proporção, ou seja, toda infelicidade é punição, o sentimento enquanto se assiste a tragédia aparenta-se ao de um tribunal. (...) Auto excesso (*hybris*), falta de medida, animosidade em relação aos deuses, farisaísmo e auto suficiência – tudo isso se acreditou encontrar no Édipo e formou-se então a teoria de que Sófocles quis apresentar a temeridade do homem em si e a sua punição. (NIETZSCHE, 2006 c. p. 39)

Entretanto, Nietzsche não desqualifica a própria condição de Sófocles enquanto autor, nem mesmo de sua obra, pois Sófocles é o sucessor direto de Ésquilo. Em *O Nascimento da Tragédia*, quando o filósofo enaltece a tragédia tomando a obra de Ésquilo como seu exemplo mais bem acabado, ele tem em vista a valorização e a preponderância do coro; sobretudo como Ésquilo dispunha este elemento em suas peças. Em *Introdução a Tragédia de Sófocles*, Nietzsche observa os coros de Ésquilo e Sófocles os quais serão plenamente diferenciados de Eurípedes, poeta trágico posterior. Nietzsche diferencia a tragédia grega da tragédia moderna tomando a primeira enquanto “hino dramatizado”. No § 4, que integra a quarta aula da conferência, Nietzsche toma o inglês Shakespeare enquanto representante da tragédia moderna e dedica-se a diferenciá-la da tragédia grega:

Isto corresponde ao fato de que para o público grego a tragédia é um culto, para o moderno uma nobre paixão. A meta na tragédia grega é a grandiosa impressão patética e altamente musical, enquanto na inglesa é a ação rápida e crua. Na tragédia grega, a ação é um meio para a meta, na inglesa a própria meta. Na tragédia grega uma ação esclarece e prepara uma cena patética, na inglesa o sentimento lírico é quase ocasional e episódico, jamais o ponto culminante. (NIETZSCHE, 2006 c, p. 61)

Nietzsche está a refutar grande parte das teorias da tragédia edificadas com base nas descrições de Aristóteles observadas na *Poética* ainda no século IV a.C. Aristóteles parece não dar tanta importância a música como Nietzsche o faz. A “melodia” parece ter a característica de um acessório (Cf ROSS, 1987, p. 290) da tragédia, pois Aristóteles toma a “melopéia” enquanto ornamento (Cf. ARISTÓTELES b, 1991, p. 254). No momento político/cultural em que Ésquilo viveu na antiga Grécia (séc. V a.C.), faz-se notável a importância que os cidadãos atenienses atribuíam a participação num coro pertencente a uma encenação trágica. Werner Jaeger pontua a tragédia enquanto expressão plena do “crescimento, apogeu e decadência do poder civil do Estado ático”. (JAEGER, 2001, p. 293) As encenações das tragédias eram atrações promovidas pelo Estado, algo similar a uma festa popular.

O Estado, ao qual Jaeger se refere, ainda não era um aparelho configurando “serviços públicos” e sim uma atividade organizada caracterizada por uma “profunda luta de todos os cidadãos atenienses para se libertarem do caos dos séculos passados até conseguirem as desejadas forças morais e a realização do cosmos político” (JAEGER, 2001, p. 286). Jaeger afirma que esta concepção de Estado estava atrelada a perspectiva de Sólon havendo uma conexão de “todos os esforços humanos”. Havia uma fé inicial deste Estado numa idéia de justiça e uma busca pela “vitória” tomada também enquanto “consagração divina”.

Segundo Werner Jaeger, a cultura popular ática vigente no século V a.C. não teria relações com uma “constituição” nem com um “direito eleitoral”. A “vitória” de um povo guerreiro é que proveria tal cultura. Jaeger destaca a entrega daqueles que se habilitavam a participar das encenações integrando o coro. Estes artistas expressavam o *pathos* da tragédia que Nietzsche assinalará. Segundo Jaeger:

O êxtase dos atores na tragédia era verdadeiramente dionisíaco. Era o elemento da ação sugestiva que se exercia sobre os espectadores para compartilharem como realidade vivida a dor humana que na orquestra se representava. Isto se aplica principalmente aos cidadãos que formavam o coro, os quais se exercitavam o ano inteiro para se compenetrarem intimamente no papel que iam representar. (JAEGER, 2001, p. 294)

Logo, Jaeger assinala o espírito competitivo e o treinamento a que os cidadãos atenienses se submetiam para cumprir seu papel enquanto *coreuta* em honra a Dionísio. Ao *coreuta* cabia uma condição privilegiada entoadando o que de mais caro havia para o homem grego. O *coreuta* personificava a participação do público na ação da tragédia. Nietzsche toma de Schlegel o termo “espectador idealizado” (NIETZSCHE, 2006 c, p. 62) para melhor expressar o papel do coro. Haveria um misto de importância cívica atrelada a um impacto religioso, naquilo que as encenações estariam a emanar. Os poetas trágicos concorriam a prêmios. Jaeger enfatiza a importância do evento enquanto “ponto culminante da vida do Estado”:

Era com a atitude elevada e solene com que os cidadãos se reuniam às primeiras horas da manhã para honrar Dionísio que eles agora se entregavam de corpo e alma e com alegre aceitação às impressões que as graves representações da nova arte lhes ofereciam (...). O poeta trágico alcançou verdadeira importância política. (JAEGER, 2001, p. 294)

No § 5 da quinta aula da *Introdução a Tragédia de Sófocles*, Nietzsche resgata a justificativa de Friedrich Schiller quando este introduziu um coro em sua peça *A Noiva de Messina*. Nietzsche observa as similaridades entre a disposição do coro utilizado por Schiller para com aquela de Sófocles. O feito de Schiller, no panorama alemão ao qual pertencia, causara reações por parte de críticos e intelectuais de sua época. Segundo Nietzsche:

Em outras palavras, o coro é o idealizável da tragédia: sem ele, temos uma imitação naturalista da realidade. A tragédia com coro nasceu em uma realidade transfigurada, na qual os homens cantam e se movimentam ritmicamente; a tragédia sem coro, nasceu da realidade empírica onde se fala e se anda. (NIETZSCHE, 2006 c, p. 70)

No citado prefácio, Schiller justifica a utilização do coro em sua peça *A Noiva de Messina* seguindo os requintes que Ésquilo e Sófocles legaram (Cf. SCHILLER, 2004, p. 195). Schiller, além de definir o coro em sua interpretação própria do elemento, não deixa de ressaltar a contingência musical para que o mesmo personifique a sua função:

O coro não é mesmo um indivíduo, mas ele mesmo um conceito universal. Mas esse conceito se representa por uma poderosa massa sensível, que se impõe aos sentidos pelo preenchimento que sua presença provoca. O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria. Mas ele faz isso com o pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade lírica, que passeia por cumes elevados das coisas humanas como que com passos aos deuses – ele faz isso acompanhado pelos sons e movimentos de todo poder sensível do ritmo e da música. (SCHILLER, 2004, p.193)

Werner Jaeger assinala um trecho no qual o coro da peça *Prometeu Acorrentado* personifica a assimilação (por parte daqueles que cantam) daquilo que ele Jaeger, observa enquanto *psicagogia*²⁹. Tratam-se dos versos 520 do texto peça de Ésquilo:

Choramos o destino que te traz a proscricção, sofrido Prometeu. As lágrimas vindas de nossos olhos, tão comovidas, cobrem, incessantes, com suas ondas nossas tristes faces. Eis os duros decretos pelos quais, erigindo seus caprichos em leis, Zeus quer impor aos deuses mais antigos o seu império cheio de arrogância. (ÉSQUILO, 1988, p. 33)

Convém ressaltar alguns traços do enredo. Prometeu é um titã, aquele que ousou roubar o fogo do conhecimento pertencente aos deuses, entregando-o aos mortais. Prometeu fora castigado a mando de Zeus, foi acorrentado por Hefestos além de sofrer com a águia que devoraria seu fígado por

²⁹ Jaeger concebe *psicagogia* como possibilidade de conversão espiritual. Ou seja, a criação artística estaria vinculada a 'um *ethos*, um anseio espiritual.' Diz Jaeger: (...) "os valores mais elevados ganham, em geral por meio da expressão artística, significado permanente e força emocional capaz de mover os homens. A arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual. É o que os Gregos chamaram *psicagogia*." (JAEGER, 2001. p. 63).

toda eternidade. Na interpretação de Jaeger celebra-se “apenas o herói pelos benefícios que trouxe á humanidade, ajudando-a no seu esforço para passar da noite ao dia por meio do progresso e da civilização”. (JAEGER, 2001, p. 311) Mais além, Jaeger enfatiza que Ésquilo está a glorificar a audácia de Prometeu sendo “*este um titã, por seu desmedido amor, que pretende erguer violentamente a humanidade sofredora acima dos limites que lhe impôs o soberano do mundo, e pelo orgulhoso ímpeto da sua força criadora.*” (JAEGER, 2001, p. 311)

Nas palavras do coro: “Aprende isto olhando a tua ruína, mísero Prometeu”. (ÉSQUILO, 1988, p. 39), Jaeger enaltece a assimilação da dor do herói trágico por parte daqueles que cantam. Em especial, o coro da peça *Prometeu Acorrentado* é diferenciado fundindo sua caracterização àqueles que compõem os espectadores, plenamente personificando o *espectador idealizado*. Werner Jaeger atribui a Nietzsche a percepção da essência originária do coro:

Que esta era a essência originária do coro foi Friedrich Nietzsche quem pela primeira vez o exprimiu com toda clareza, *A Origem da Tragédia*, obra genial da juventude, ainda que mesclada de elementos incompatíveis. Mas não podemos generalizar esta descoberta. Quando se faz de um homem individual o portador do destino, foi preciso mudar a função do coro, o qual se converteu gradualmente no ‘espectador ideal’, por mais que se tentasse fazê-lo participar da ação. Uma das raízes mais vigorosas da força educativa da tragédia grega consiste no coro que, com seus cantos de simpatia, objetiva na orquestra as experiências trágicas da ação. (JAEGER, 2001, p. 312)

Em meio à ação da peça o coro representa as filhas de Poseidon (ou Oceano) compadecidas da dor sentida por Prometeu. No desfecho as Oceânidas se precipitam ao abismo numa “compaixão infinita por Prometeu”, nuança esta na qual Jaeger detecta “uma purificação num canto coral em que se eleva do sentimento à reflexão, do afeto trágico ao conhecimento trágico”. (JAEGER, 2001, p. 313) Tinha-se desta forma o ápice daquilo que uma tragédia pretendia atingir. O período em que Ésquilo apresentou suas tragédias corresponde à “era trágica”, assim denominada por Silk & Stern e por Nietzsche. Seria o quinto período histórico ao qual Nietzsche se refere do § 2 ao § 4 de *O Nascimento da Tragédia*. A “era trágica” remeteria à comunhão entre apolíneo e dionisiaco. As quatro eras anteriores seriam: a “era pré-Helenica”, sob domínio dionisiaco; a “era Homérica”, sob domínio apolíneo; a “era

lírica anciã”, sob domínio dionisíaco; a quarta era, a “reafirmação Dórica do Apolíneo”. (SILK & STERN, 1995, p. 185)

Silk & Stern mencionam também as imagens gravadas em um vaso datado do século V a.C. o qual mostra Apolo e Dionísio “estendendo as mãos”. No cenário gravado naquele vaso as divindades estavam cercadas pelo *omphalos* (um tipo de pedra que representa o centro da terra) em Delfos. Ao redor eram representados a comitiva de Dionísio e os sátiros. Os britânicos confirmam a informação legada por Plutarco, a qual dava conta dos “cultos de Apolo e Dionísio em Delfos”. Os ditirambos de Dionísio seriam entoados durante o inverno e o retorno de Apolo se dava na primavera. (Cf SILK & STERN, 1995, p. 179)

A definição do coro que vimos até aqui residia, segundo Nietzsche, nas obras de Ésquilo e Sófocles e o coro não parecia um elemento fundamental na obra de Eurípedes. A representação da ação trágica das peças de Eurípedes é tomada por Nietzsche como racionais, exatamente para que o público a compreenda, bem como a figura dos deuses helênicos, que nas tramas euripedeanas são vistos por Nietzsche enquanto racionais solucionadores de problemas configurando um *deus ex-machina*, sobrepondo-se ao “reconforto metafísico” (Cf. NIETZSCHE, 2000 a. p. 107). Nas tramas o personagem já não mais é o mito e sim o “homem comum”.

Se a teoria literária jamais desqualificou a *Poética* de Aristóteles, paralelamente a teoria do teatro e a história da arte jamais desqualificaram a tragédia de Eurípedes. J. Guinsburg, numa breve apresentação da interpretação de Nietzsche acerca da tragédia, ressalta as críticas do filósofo alemão a Eurípedes.³⁰ “Porém o autor de *As Bacantes* porém não é desqualificado perante a história do teatro. Segundo Guinsburg, os personagens de Eurípedes argumentam de forma inteligente e sutil, de forma similar aos “melhores oradores da assembléia ou os mais argutos sofistas da ágora”. Logo, “tornaram-se razoáveis e perderam aquele tom altíssimo de oráculo, o furor irracional de desvario”. (GUINSBURG, 2001, p. 61).

Para a história do teatro, em Eurípedes revela-se o arquétipo do próprio teatro. No entanto, Nietzsche observa na obra euripedeana o “ponto de inflexão do processo que conduziu ao esvaziamento da tragédia grega”. Guinsburg enumera pelo menos “quatro pecados capitais” expressos pela obra de Eurípedes:

³⁰ Ver também capítulo 3 deste trabalho, item 3.1.

“a épica desmistificada, o realismo mimético, o socratismo crítico e o otimismo cientificista”. Nas palavras de Guinsburg:

(...) o poeta aqui é porta voz de si mesmo, de suas propensões artísticas, cujo apolinismo radical e isolado de sua contrapartida dionisiaca recusa-se a insondabilidade e ao horror trágicos no drama musical, em nome de uma estética iluminista; e ao mesmo tempo, fala por sua boca o filósofo racionalista, que esgota no conceito e na lógica o conhecimento e a verdade do ser. Eurípedes e Sócrates são, pois, na perspectiva de ‘O Nascimento da Tragédia’, duas faces da mesma máscara, que é, no entanto, primordialmente, a do Sofista. (GUINSBURG, 2001. p. 62)

Nos anos 1880 Nietzsche mostra-se incisivo nesta questão em relação a Aristóteles. Dentre os Fragmentos póstumos escritos por Nietzsche entre os anos 1885 e 1889, há momentos frontais em que o filósofo recusa Aristóteles admitindo postura de antagonismo interpretativo. Nas palavras de Nietzsche:

Reiteradas vezes coloquei o dedo no grande engano de Aristóteles, por ele ter acreditado reconhecer os afetos trágicos em dois afetos deprimentes, no terror e na compaixão. Estivesse ele certo, então a tragédia seria uma arte perigosa à vida: seria preciso alertar contra ela como algo suspeito e prejudicial a todos. A arte, normalmente a grande estimuladora da vida, um êxtase vital, uma vontade de viver, seria então prejudicial à saúde, estaria a serviço de algo decadente, como se fosse uma serviçal do pessimismo. (Pois que seja preciso ‘purgar’ tais afetos ativando-os como Aristóteles parece crer, simplesmente não é verdadeiro.) (NIETZSCHE, 2007, p. 152)

Fosse a interpretação de Nietzsche convergente para com a aristotélica a tragédia então seria uma negação, uma arte em que a própria arte se nega. A tragédia seria o oposto do que aqui procuramos. Segundo Nietzsche:

Tragédia significaria então, um processo de dissolução, os instintos da vida destruindo-se a si mesmos no instinto da arte. Cristianismo, nihilismo, arte trágica, decadência fisiológica: iriam dar-se as mãos e, na mesma hora, assumiriam a hegemonia, embalando-se mutuamente para frente – para trás!...Tragédia seria um sintoma de decadência. (NIETZSCHE, 2007, p. 152)

Tardiamente a obra de Nietzsche apontará para o corpo, para aquilo que o corpo necessita. Ora a estética de Nietzsche parece sempre ter englobado uma perspectiva fisiológica, distanciando-se da perspectiva estética fundamentada pela metafísica. A definição de trágico ou arte trágica apresentada por Nietzsche leva a interpretação desta terminologia enquanto pertinente ao sentido de afirmação daquilo que, ele Nietzsche, entende por vida. O sentido de arte trágica dissôa daquilo que Nietzsche nomeia cristão, niilista e *décadent*.