



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MONALISA CHICARELLI

CRIAÇÃO, AFIRMAÇÃO E ARTE:
DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA À A GAIA CIÊNCIA

MONALISA CHICARELLI

CRIAÇÃO, AFIRMAÇÃO E ARTE:
DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA À A GAIA CIÊNCIA

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

Orientador: José Fernandes Weber.

Londrina
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C532c Chicarelli, Monalisa.

Criação, afirmação e arte: de o Nascimento da Tragédia à A Gaia
Ciência / Monalisa Chicarelli. – Londrina, 2012.
108 f.: Il.

Orientador: José Fernandes Weber.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844 -1900 – Teses. 2. Filosofia alemã
– Teses. 3. Arte e filosofia – 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)

MONALISA CHICARELLI

CRIAÇÃO, AFIRMAÇÃO E ARTE:
DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA À A GAIA CIÊNCIA

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. Henry Burnett
UNIFESP – São Paulo - SP

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
UEL – Londrina - PR

SUPLENTES:

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

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

Londrina, 06 de julho de 2012.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares: especialmente à minha mãe, Maranúbia Barbosa Doiron; às minhas tias Hérica Barbosa Ruiz e Euça Barbosa Bassani; ao meu tio Miguel Sgarbi Ruiz; ao meu irmão, Ricardo Chicarelli

À José Celso Martinez;

Ao meu orientador, prof. José Fernandes Weber;

Aos professores Volnei Edson dos Santos e Henry Burnett, pelas contribuições no exame de qualificação e pela disposição em participar da banca de defesa;

À CAPES pela concessão de bolsa de estudo;

Ao Programa de Mestrado em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

“[...] caso queiram diminuir e abater a suscetibilidade humana à dor, então têm de abater e diminuir também a capacidade para a alegria”. (Nietzsche)

“A alegria é a prova dos nove”. (Oswald de Andrade)

CHICARELLI, Monalisa. **Criação, afirmação e arte:** de O Nascimento da Tragédia à A Gaia Ciência. 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina – Londrina, 2012.

RESUMO

O objetivo da dissertação foi compreender, tanto o modo como Nietzsche concebeu as relações entre os temas da criação, da afirmação e da arte em *O Nascimento da Tragédia*, *Humano, Demasiado Humano* e *A Gaia Ciência*, bem como, apreender as principais mudanças ocorridas em seu pensamento que explicam as transformações de suas concepções. No primeiro capítulo, num primeiro momento, apresentamos os aspectos mais gerais da interpretação nietzscheana da tragédia, presentes em sua concepção do apolíneo e do dionisíaco. Num segundo momento, explicitamos o modo como Nietzsche concebeu a morte da tragédia. E, por fim, como último momento do primeiro capítulo, abordamos o tema da criação trágica e da relação entre criação e dor/sofrimento. Nesse momento, caracterizamos a criação trágica, exemplificada na interpretação nietzscheana de Édipo e de Prometeu, como figuras prototípicas do palco grego, pois a interpretação feita por Nietzsche dessas duas figuras do palco grego contém o núcleo da sua teoria da criação trágica e da relação entre dor, criação e afirmação. No segundo capítulo, num primeiro momento, foi dado destaque à crítica à moral e à metafísica, pois são os temas que marcam a mudança do pensamento do autor, momento em que foi abordada a valorização da história, da psicologia e da ciência. A partir disso, foi possível abordar a nova maneira como Nietzsche concebe a arte, a criação e a afirmação, que consiste em: recusar a ideia segundo a qual a arte revelaria o substrato metafísico do mundo, ou seja, segundo a qual ela daria acesso à verdade; abandonar o juízo segundo o qual a arte seria superior à ciência; ocupar uma posição intermediária, entre a religião e a ciência, numa teoria da evolução da cultura e da civilização. E num terceiro momento, buscou-se mostrar que a partir do tema/problema da morte de Deus, tal como ele é formulado no § 125 de *A Gaia Ciência*, é formulada uma concepção radical do trágico. Por fim, em forma de anexos, foram acrescentadas reflexões sobre o tema do corpo e do teatro na obra do diretor José Celso Martinez Corrêa.

Palavras-chave: Nietzsche. Criação. Afirmação. Arte.

CHICARELLI, Monalisa. **Creation, affirmation and art: from The Birth of Tragedy to The Gay Science.** 2012. 108 f. Dissertation (Master's degree in Philosophy) - State University of Londrina – Londrina, 2012.

ABSTRACT

The aim of the dissertation was to understand how Nietzsche conceived the relationships between the themes of creation, affirmation and art in *The Birth of Tragedy*, *Human, All Too Human* and *The Gay Science*, as well as to apprehend the major changes occurred in his thought which explain changes in his conceptions. In the first chapter, at first, we present the most general aspects of the Nietzschean interpretation of tragedy, present in his conception of the Apollonian and the Dionysian. Secondly, we illustrate how Nietzsche conceived the death of tragedy. And finally, we address the issue of the tragic creation and the relationship between creation and pain/suffering. At this point, we describe the tragic creation, exemplified in Nietzschean interpretation of Oedipus and Prometheus, as prototypical figures of the Greek theater, since Nietzsche's interpretation of these two figures of the Greek theater contains the core of his theory of the tragic creation and the relationship between pain, creation and affirmation. In the second chapter, at first, emphasis was given to the criticism of moral and metaphysics, as they are the themes that mark the change in the author's thought, when the appreciation of history, psychology and science was addressed. From this, it was possible to address the new way in which Nietzsche conceives art, creation and affirmation, which consists of rejecting the idea that art would reveal the metaphysical substratum of the world, in other words, that it would give access to the truth; abandoning the notion that art would be superior to science; occupying an intermediate position, between religion and science, in a theory of evolution of culture and civilization. Thirdly, we attempted to show that from the issue/problem of the death of God, as it is formulated in § 125 of *The Gay Science*, a radical conception of the tragic is formulated. Finally, in the form of appendices, reflections on the theme of the body and the theater in the work of director José Celso Martinez Corrêa were added.

Keywords: Nietzsche. Creation. Affirmation. Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I CRIAÇÃO E AFIRMAÇÃO TRÁGICA EM O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	13
1.1 A INTERPRETAÇÃO NIETZSCHEANA DA TRAGÉDIA: APOLÍNEO E DIONISÍACO	16
1.1.1 Apolíneo e Dionisíaco: Caracterização Geral.....	18
1.1.2 Apolíneo e Dionisíaco: Desdobramentos	22
1.2 A MORTE DA TRAGÉDIA: CIÊNCIA X VIDA.....	34
1.3 A CRIAÇÃO TRÁGICA: DOR/SOFRIMENTO E AFIRMAÇÃO	39
CAPÍTULO II ARTE E AFIRMAÇÃO NOS ESCRITOS INTERMEDIÁRIOS DE NIETZSCHE	55
2.1 CRÍTICA À METAFÍSICA E À MORAL.....	61
2.2 ARTE, CIÊNCIA, CIVILIZAÇÃO E A AFIRMAÇÃO DO "NÃO VERDADEIRO"	69
2.3 A ARTE NO HORIZONTE DA "MORTE DE DEUS" E DA PROBLEMATIZAÇÃO DA CIÊNCIA: AFIRMAÇÃO, GAIA CIÊNCIA E UMA NOVA FEIÇÃO DO TRÁGICO	79
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	90
ANEXO A Macumba Antropófoga	91
ANEXO B Nietzsche em São Paulo? Sobre o dionisíaco e a antropofagia no Teatro Oficina de Zé Celso.....	103

INTRODUÇÃO

Criação, afirmação e arte: de O Nascimento da Tragédia à A Gaia Ciência, esse é o título dado à nossa dissertação. Buscamos em nosso trabalho, a partir de um trato direto com os textos de Nietzsche, compreender, tanto o modo como Nietzsche concebeu as relações entre os temas da criação, da afirmação e da arte em cada uma das obras selecionadas, bem como, apreender as principais mudanças ocorridas em seu pensamento que explicam as transformações de suas concepções. Não nos propusemos avaliar tais mudanças, pois isso exigiria um conhecimento bem mais aprofundado do que aquele ao qual chegamos. O objetivo foi identificar os principais argumentos apresentados pelo autor em diferentes obras e, a partir de uma reconstrução mínima – em que não avançamos na interpretação, pois apenas reconstruímos argumentos –, apontar para os novos problemas com os quais o autor se depara e que explicam tais mudanças. Se uma simples reconstrução das teorias dos filósofos pode parecer pouco, contudo, é aquilo a que conseguimos chegar. Fica a expectativa de que, pelo menos, tenhamos compreendido bem os textos com os quais lidamos.

Quem pretende desenvolver um estudo sobre a relação entre criação, afirmação e arte em Nietzsche inevitavelmente terá que se defrontar com o estudo de sua primeira grande obra publicada, *O Nascimento da Tragédia*. De diferentes modos, em diferentes níveis de consideração, essa obra, do início ao fim, trata desses temas. Ao menos foi esse o modo a partir do qual consideramos a obra. Se existem muitíssimos outros temas tratados, contudo, destacamos justamente os temas da criação, da afirmação e da arte, pois, parece-nos ser aqueles que vinculam os outros temas tratados na obra.

No primeiro capítulo, num primeiro momento, tratamos de apresentar os aspectos mais gerais da interpretação nietzscheana da tragédia, presentes em sua concepção do apolíneo e do dionisíaco. Nesse primeiro momento do texto, desdobramos a reconstrução dos argumentos de Nietzsche em dois níveis: um primeiro, em que apresentamos uma caracterização geral do apolíneo e do dionisíaco, marcada pela amplitude da interpretação nietzscheana, em que ambos são considerados como princípios metafísicos, como potências naturais, cujos efeitos são identificáveis fisiologicamente, realçando, a todo o momento, suas características afirmativas, ou seja, trágicas; um segundo nível, em que nos

propusemos seguir os desdobramentos, a particularização dos princípios apolíneo e dionisíaco em obras apolíneas e dionisíacas. Nesse momento, após uma breve referência à obra de arte apolínea, a epopéia, foi dado destaque à obra de arte primeiro dionisíaca, a lírica de Arquíloco, pois parece-nos que o fenômeno lírico será uma primeira expressão desse acordo misterioso de pulsões díspares, a apolínea e a dionisíaca, que encontrará na tragédia sua expressão máxima. O mistério, já presente em Arquíloco, e que chegará na tragédia a um nível insuperável, é: como abrigar numa obra o que não se deixa apreender de uma vez por todas? Desvelar poeticamente o fundo peregrino e misterioso do que é, mostrar, mesmo que cruamente sua vigência, parece ser esta a superioridade da poesia lírica de Arquíloco.

Num segundo momento do primeiro capítulo, buscamos explicitar o modo como Nietzsche concebe a morte da tragédia. Esse momento é um dos mais conhecidos da obra de Nietzsche, pois é aquele em que o autor apresenta sua crítica a Eurípides e a Sócrates como os responsáveis, não apenas pela morte da tragédia, mas, mais amplamente, pela destruição do trágico. Buscamos apresentar apenas os argumentos mais importantes para o tema que nos interessa, pois, se nos comprometêssemos com toda a discussão específica em torno desse tópico, não apenas teríamos que abordar particularidades do pensamento de Sócrates e Eurípides, para os quais nos faltaria o conhecimento, como a discussão nos faria abandonar o foco da nossa pesquisa. Assim, demos destaque à função do espectador e do prólogo nas tragédias de Eurípides, temas nucleares na crítica de Nietzsche.

E, por fim, como último momento do primeiro capítulo, abordamos o tema da criação trágica e da relação entre criação e dor/sofrimento. Ao nosso juízo, esse é o momento mais importante do primeiro capítulo, pois é aquele em que é tratado diretamente o tema geral da dissertação. Nesse momento, buscamos caracterizar a criação trágica, exemplificada na interpretação nietzscheana de Édipo e de Prometeu, como figuras prototípicas do palco grego. Parece-nos que a interpretação feita por Nietzsche dessas duas figuras do palco grego contém o núcleo da sua teoria da criação trágica e da relação entre dor, criação e afirmação. Também foi explorado o significado da noção de dissonância, pois ela permite pensar a relação da criação com o espírito da música. As perguntas que serviram de orientação para vincular os temas e problemas abordados, que serão respondidas

nesse item, são: Considerando que o trágico implica numa anuência incondicional ao reconhecimento do aspecto duro da existência, o que significa dizer que a arte trágica é afirmativa? Qual a relação entre dor, afirmação e criação na arte trágica? Com isso acreditamos ter apresentado de modo suficiente a maneira como Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, concebe a criação e a afirmação trágicas.

Se a teoria nietzscheana da tragédia apresentada em *O Nascimento da Tragédia*, sua formulação do apolíneo e do dionisíaco, a crítica à Eurípides e à Sócrates como destruidores do trágico, são bastante conhecidas, e a "justificação estética da existência" é um das noções mais constantemente referidas da sua filosofia - todas referências presentes em *O Nascimento da Tragédia* -, o mesmo não pode ser dito das análises e reflexões empreendidas pelo autor após o abandono da sua metafísica de artista e anteriores à elaboração de sua obra *Assim falou Zaratustra. Humano, demasiado Humano* e *A Gaia Ciência* são obras em que Nietzsche desenvolve uma concepção de arte profundamente distinta daquela apresentada em sua primeira obra, mas que, apesar disso, continua tendo em comum, isso é o que se pretende demonstrar, uma determinada concepção do trágico que consiste em pensar a criação a partir da afirmação, embora que, a partir de então, não apenas a arte revelará as possibilidades criativo-afirmativas, sendo decisivo apreender a relação entre ciência e criação para a compreensão dessa nova figuração do trágico que aparece, de modo mais explícito, em *A Gaia Ciência*. Em tal novo registro, será necessário pensar a relação entre a arte, a religião, a cultura-civilização e a ciência - algo que já era feito na primeira obra - contudo, não mais em termos de oposição, e sim, em termos de gradação e de co-participação.

A fim de apresentar os principais elementos da reflexão de Nietzsche sobre o tema da criação e da afirmação no âmbito dessas mudanças de posição filosófica, ocorridas após *Humano, demasiado humano*, no segundo capítulo, após uma breve introdução, em que abordamos a crítica de Nietzsche à Schopenhauer e Wagner, demos destaque a três aspectos:

O primeiro deles refere-se à descoberta da moral como o grande tema filosófico não abordado diretamente por Nietzsche em sua primeira obra, além da sua explícita crítica à metafísica a partir de *Humano, demasiado humano*. Tratar da crítica à metafísica e à moral é a condição, o primeiro momento necessário, para apreender a extensão e a radicalidade das suas novas posições filosóficas, e, portanto, também condição para compreender seu novo modo de pensar, tanto a

criação, quanto a arte e a afirmação. Nesse primeiro momento do segundo capítulo, foi dado destaque também à valorização da história e da psicologia, não tanto como disciplinas, e sim, como modos de conhecimento a partir dos quais é demonstrado que uma explicação metafísica é o resultado de uma consideração fantasiosa do mundo.

Uma vez apresentadas as razões pelas quais Nietzsche submeteu a metafísica e a moral a uma severa crítica, foi possível abordar as suas considerações sobre a arte, a criação e a afirmação (segundo aspecto privilegiado no segundo capítulo), pois elas dependem daquela crítica. A partir disso, mostramos que o mais característico da nova concepção nietzscheana da arte consiste em: recusar a ideia segundo a qual a arte revelaria o substrato metafísico do mundo, ou seja, segundo a qual ela daria acesso à verdade; abandonar o juízo segundo o qual a arte seria superior à ciência; ocupar uma posição intermediária, entre a religião e a ciência, numa teoria da evolução da cultura e da civilização.

O terceiro, em que se pretendeu mostrar que, a partir do tema/problema da morte de Deus, tal como ele é formulado no § 125 de *A Gaia Ciência*, é formulada uma concepção radical do trágico. O esforço no último item do segundo capítulo consistiu em mostrar como a partir destes temas, problemas, suspeitas, Nietzsche formula uma concepção de trágico que extrai as máximas consequências do próprio processo de acumulação das experiências e vivências da cultura ocidental. Se a ciência é o fruto maduro da cultura ocidental, da crítica, ela o é na medida em que permite desmascarar a farsa suprema do próprio ocidente: a crença moral, metafísica. O desafio, após a morte de Deus, parece ser: como viver afirmativamente se já não temos mais nenhum consolo metafísico, se sequer a arte justifica, por si só, a existência? Parece, então que, se o juízo sobre a arte muda, 02de *O Nascimento da Tragédia* à *A Gaia Ciência*, contudo, permanece a preocupação de Nietzsche com o problema da afirmação, do trágico, sendo que este parece ser o tema central desta dissertação.

Em forma de anexos, acrescentamos reflexões que possuem ligação indireta com a temática da dissertação, que funcionam como ponto de fuga, e que possuem relação com atividades desenvolvidas durante o período do mestrado. Os Anexos contém uma breve reflexão sobre o tema do corpo e do teatro na obra do diretor José Celso Martinez Corrêa, motivada por uma participação minha em uma

atividade (oficina) do Teatro Oficina, de São Paulo, dirigida por Zé Celso, em junho de 2011.

As obras de Nietzsche que serviram de referências principais para esse trabalho foram: *O Nascimento da Tragédia*, *Humano Demasiado Humano I* e *A Gaia Ciência*. Apesar de o título da dissertação dar a impressão de que nos ocupamos de todas as obras, **de O Nascimento da Tragédia à A Gaia Ciência**, não foi o caso. Embora a formulação **de ... à**, possa sugerir isso, optamos por mantê-la no título, pois o título ficaria demasiadamente extenso se listássemos todas as obras com as quais trabalhamos, além de, ao nosso juízo, soar estranho. Fica essa ponderação para não induzir a erro quem ler o texto.

Ainda quanto à bibliografia utilizada: é possível verificar na lista da bibliografia ao final da dissertação, bem como no próprio desenvolvimento do texto, que o número de obras de comentadores utilizado é bastante limitado. Se a princípio isso poderia desabonar nosso trabalho, tendo em vista, inclusive a intensa produção bibliográfica nacional sobre a obra de Nietzsche, tal procedimento deveu-se, sobretudo, ao caráter inicial de nossa pesquisa. Há uma dificuldade extra em realizar uma dissertação em filosofia para quem não possui a formação em filosofia. O tempo dedicado à pesquisa para a elaboração dessa dissertação foi suficiente apenas para compreender minimamente a obra de Nietzsche, sem, contudo, ter sido possível adentrar no vasto campo das interpretações e das polêmicas presentes nos estudos especializados.

CAPÍTULO I

CRIAÇÃO E AFIRMAÇÃO TRÁGICA EM O *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

No primeiro dia de janeiro de 1872, Richard Wagner recebeu, de um jovem professor de filologia, um pacote contendo, além de uma carta com as felicitações pelo ano novo, um livro que acabara de ser impresso. O jovem filólogo, aliás, amigo de Wagner, era Friedrich Wilhelm Nietzsche; o livro, *O Nascimento da tragédia*. Não apenas o gesto contido no envio da obra revelava os laços de amizade que os unia nesse momento, também o prefácio do texto evidenciava a dívida intelectual de Nietzsche para com o projeto wagneriano. Dedicada a Wagner, a obra juntava-se ao esforço do autor do *Anel dos Nibelungos*¹ por um renascimento da cultura alemã². Após ter situado o ensaio para os leitores, dizendo:

A estes, se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem. (NIETZSCHE, 1992, p. 25).

Nietzsche conclui o *Prefácio para Richard Wagner*, nestes termos:

A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este escrito. (NIETZSCHE, 1992, p. 26).

Para o próprio Nietzsche, sua primeira obra representa a continuidade do projeto wagneriano. Tal dimensão será decisiva, não tanto para configurar as principais teses da obra, mas para compreender a razão pela qual, ao invés de se ater à consideração do mundo grego, o autor se compromete com uma análise trans-histórica, em que já não lhe interessará apenas tratar do mistério do nascimento da tragédia, mas também elucidar as causas da sua morte, e,

¹ Tetralogia composta pelas seguintes obras: O ouro do Reno; A Valquíria; Siegfried; Crepúsculo dos deuses.

² Os dados biográficos de Nietzsche foram extraídos das obras: SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2001. pp. 13-95; HALÉVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989. pp. 22-37.

principalmente, apontar para o renascimento da tragédia na Alemanha do século XIX, uma preocupação e um propósito flagrantes em Wagner.

O *Nascimento da tragédia*, primeira obra de maior fôlego de Nietzsche³, revela, em sua constituição, uma grande variedade de temas e problemas. Em termos esquemáticos poderia ser dito que a obra gira em torno, embora não exclusivamente, principalmente dos seguintes temas e problemas: 1º. Elucidação daquele que é um dos grandes enigmas da cultura grega antiga: o nascimento da tragédia; 2º. Constituição de uma reflexão sobre os vínculos entre a cultura alemã moderna e a cultura grega, bem como sobre as disjunções entre a cultura grega trágica e a socrática, esta última entendida como matriz de toda a cultura moderna; 3º. O alcance e a radicalidade do empreendimento wagneriano de renascimento da cultura na Alemanha; 4º. A filosofia schopenhaueriana. Segundo Giorgio Colli (2000, p. 09), "Schopenhauer é o transmissor de uma outra experiência, é o portador da visão do mundo de uma civilização inteira". Pode-se dizer que o referencial teórico de Wagner e Schopenhauer serviu de parâmetro para Nietzsche pensar, tanto a cultura grega quanto a cultura alemã⁴.

Tanto pelo estilo da linguagem, quanto pela amplitude temática, O *Nascimento da Tragédia* é um livro de difícil leitura. Giorgio Colli chega a dizer que é "[...] a obra mais difícil de Nietzsche". (COLLI, 2000, p. 09). Um primeiro grau de dificuldade se refere ao estilo "místico" do texto, "[...] no sentido em que requer uma iniciação. Há graus que é necessário atingir e ultrapassar, para poder entrar no mundo visionário de O *Nascimento da tragédia*". (COLLI, 2000, p. 08-09). O modo como Nietzsche constrói o texto cria a impressão de que o fundamental sempre escapa, pois as referências, que são muitas, nunca são apresentadas diretamente por uma linguagem analítica, utilizando-se Nietzsche, de um modo meio poético, que, muitas vezes, mais esconde do que aclara aquilo que pretende dizer.

Além dessa dificuldade, há um número bastante extenso de referências, tanto a autores, temas e problemas contemporâneos a Nietzsche, quanto a outros da cultura grega antiga, além de referências a autores e teorias que

³ Nietzsche publicou vários artigos de filologia antes de O *Nascimento da tragédia*. Dada a qualidade dos artigos, e por influência de seu mestre e amigo, o filólogo Friedrich Ritschl, Nietzsche obteve o título de doutor em filologia, tendo sido dispensado da apresentação de uma tese.

⁴ Na *Tentativa de Auto-crítica*, publicada como novo prefácio a O *Nascimento da Tragédia* em 1886, o autor, referindo-se criticamente a tal influência, diz: "(...) estraguei o de modo absoluto o grandioso problema grego, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas". (NIETZSCHE, 1992, p. 21).

estabelecem o nexo da cultura antiga com a moderna. Assim, é como se toda a história da cultura européia estivesse sendo analisada num texto de cento e cinquenta páginas. A existência de um foco específico de análise - o tema do nascimento do trágico - não diminui tal dificuldade, pois, o trágico é apenas a porta de entrada para um campo de discussão vastíssimo, dificilmente abarcável, dada a sua extensão.

O título da obra anuncia claramente, ao menos é o que parece num primeiro momento, o tema da obra: o nascimento da tragédia! A leitura da obra, porém, frustra a expectativa de encontrar, disposta numa seqüência linear, o tratamento do nascimento da tragédia. Tantos são os temas paralelos introduzidos, que a primeira impressão é a de uma enorme confusão. E o próprio Nietzsche, após quinze anos da publicação do livro, afirmou:

[...] acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarado até o feminino, desigual no tempo [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido, e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar, como livro para iniciados. (NIETZSCHE, 1992, p. 15-16).

Embora não seja correto dizer que o tema do nascimento da tragédia não seja explorado claramente na obra, o que pode ser constatado com facilidade é que o modo como Nietzsche o apresenta, faz com que ele seja diluído em meio a tantas outras questões, temas e problemas, o que torna difícil apreender claramente as suas teses. Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche faz uma análise, não apenas do tema do nascimento da tragédia, mas desenvolve uma teoria da cultura pela qual ele submete a uma análise intensiva toda a cultura grega e também a cultura alemã. E embora seja um texto em que o autor se proponha a tratar do tema do nascimento da tragédia na Grécia, a introdução do tema da morte da tragédia fará Nietzsche estabelecer uma ponte entre a cultura grega e a cultura européia posterior, para, num último estágio, quando tratar da cultura alemã, introduzir o tema do renascimento do trágico.

Tendo em vista tais características da obra, e as razões que justificam as opções adotadas pelo autor, optamos por estruturar este primeiro capítulo em torno de três momentos, quais sejam: 1.1. A interpretação nietzscheana da tragédia: apolíneo e dionisíaco (aqui será apresentada, tanto a caracterização

quanto os desdobramentos do apolíneo e do dionisíaco); 1.2. A morte da tragédia: ciência x vida (neste item será analisada a reflexão de Nietzsche sobre a morte da tragédia e sua conexão com o advento de um modo científico, otimista segundo Nietzsche, de considerar a existência); 1.3. A criação trágica: dor/sofrimento e afirmação (o último item deste primeiro capítulo consistirá numa reflexão sobre a especificidade da concepção nietzscheana de criação, relacionada ao tema da dor e da afirmação da existência em *O Nascimento da tragédia*).

1.1 A INTERPRETAÇÃO NIETZSCHEANA DA TRAGÉDIA: APOLÍNEO E DIONISÍACO

O Nascimento da Tragédia inscreve-se na tradição estética (filosófica e literária) alemã que, desde o fim do século XVIII reflete sobre a peculiaridade da Grécia. A este respeito, diz Weber:

Uma parte considerável dos empreendimentos literários, artísticos e até mesmo filosóficos na Alemanha em fins do século XVIII e no século XIX, buscavam na cultura grega o "material" para seu deleite e prazer pessoal, assim como a fonte de inspiração para a criação de novas maneiras de pensar o homem, a cultura, enfim, a vida corporal e espiritual. Sob o signo da renovação, a volta aos gregos assumia o sentido de volta à origem, volta a um momento onde o Ser se dava de forma mais pura. A vida, não mediada pela barbárie de uma visão científica mecânica que emprestaria ao homem uma estática opressiva, podia instituir-se com mais intensidade. (WEBER, 2011, p. 87).

Tal movimento pode ser identificado na primeira obra publicada por Nietzsche. Também ele se interessava, em *O Nascimento da Tragédia*, por encontrar um referencial mais puro para pensar os rumos da cultura. Em tais movimentos de volta à Grécia, formou-se uma imagem característica, descrita por Weber do seguinte modo:

Para grande parte dos intelectuais alemães do final do século XVIII e do início do século XIX, voltar à Grécia significava deter-se na polis de Atenas dos séculos V e IV a. C, com as estátuas de formas deslumbrantes, com sua estrutura política e com as oscilações dos diálogos socráticos, presentes nos escritos de Platão. O exemplo mais representativo desta tendência encontra-se na interpretação de Winckelmann. (WEBER, 2011, p. 87).

Tal interpretação, que será caracterizada brevemente em seguida, foi responsável por criar a imagem da Grécia como sinônimo de serenidade, expressa no símbolo da divindade de Apolo, o deus das belas formas. Um dos propósitos mais importantes de *O Nascimento da Tragédia* é mostrar a parcialidade dessa interpretação.

Johann Joachim Winckelmann, em seu breve, porém influente, escrito *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura*, tendo por base para a análise o conjunto de esculturas Laocoonte, assim caracteriza aquilo que seria essencial das obras de arte gregas entendidas enquanto modelos para pensar a Grécia:

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 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. 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 as outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude... 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... Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma. (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

O modo pelo qual Winckelmann interpreta a Grécia possui direta relação com o fato de que ele se baseia na escultura como uma espécie de testemunho fundamental da arte grega, mas não somente isso: a escultura será a consequência também do modo de ser dos gregos, pois revela o modo como os gregos concebiam o corpo - a beleza corporal - e como eles concebiam a natureza. A escultura revelaria, enfim, para Winckelmann, que em todos os domínios da vida, os gregos operavam com um princípio de simplicidade, expresso na supremacia das formas simples e harmoniosas. Serenos e simples, assim eram os gregos.

O apolíneo e o dionisiaco serão os dois símbolos estéticos gregos acionados por Nietzsche para criticar a parcialidade da interpretação de Winckelmann. Neles Nietzsche crê identificar as duas pulsões fundamentais, tanto

da arte grega quanto do modo próprio de ser dos gregos. Num primeiro momento será apresentada a caracterização geral do apolíneo e do dionisíaco, para, num momento posterior, ainda neste primeiro item, apresentar os seus desdobramentos.

1.1.1 Apolíneo e Dionisíaco: Caracterização Geral

Já no terceiro parágrafo da primeira parte de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche apresenta o apolíneo pela analogia com o sonho. Diz ele:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a translúcida sensação de sua aparência: pelo menos tal é minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. (NIETZSCHE. 1992, p. 28).

Assim, tanto na experiência do sonho quanto no modo de ser da arte apolínea, destaca-se o tema da figuração, da aparência. Em ambas se expressa, no entender do autor, o modo específico de ser, tanto da atividade onírica - análogo fisiológico do apolíneo - quanto da arte apolínea, pois no sonho se dá uma constante produção de imagens, e a arte apolínea - a arte plástica e a epopéia homérica - constitui-se pela importância concedida ao constante processo de delimitação das formas. Por tal motivo, Nietzsche vincula, desde o início da obra, o apolíneo e o sonho, pois a figuração é o que os caracteriza de modo mais imediato.

Importante destacar que a experiência onírica aparece na interpretação de Nietzsche como uma atividade necessária, comum a todos, agindo fisiologicamente como uma experiência prazerosa, e que ela foi divinizada pelos gregos na figura de Apolo, o deus divinatório e resplendente, o qual age sobre a bela aparência no mundo interior da fantasia. A partir da vinculação entre Apolo enquanto o deus configurador e a pulsão fisiológica imagística do sonho, conclui:

A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

Portanto, no apolíneo se expressa uma alegria plena pelo mundo da figuração, pela potência que a vida tem em nos falar por mil formas e nos prender a ela. A arte apolínea é, no entender do autor, o primeiro monumento afirmativo que os gregos erigiram em que celebravam, antes mesmo da expressão máxima da afirmação da existência que foi a tragédia, o prazer com a existência⁵.

O modo como Nietzsche caracteriza o apolíneo no § 1 de *O Nascimento da Tragédia* evidencia a influência da filosofia schopenhaueriana. A fim de explicitar o sentido profundo do apolíneo, Nietzsche recorre a uma citação extraída da obra *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, em que o filósofo diz:

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 princípio de individuação. (SCHOPENHAUER, apud NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Embora Schopenhauer, nessa passagem, não pretendesse explicitar, nem o sentido do apolíneo muito menos da atividade figurativa do sonho, e sim, mostrar o mundo visível como véu de Maia, ou seja, como ilusório, Nietzsche encontra uma possibilidade de fundamentar metafisicamente a sua teoria sobre a Grécia, vinculando, embora num sentido distinto do schopenhaueriano, ilusão e imagem. Tal diferença se deve ao fato de que, enquanto Schopenhauer introduz o tema do véu de Maia para concluir pela ilusão de tudo o que há, e daí extrair um sentido negativo para a vinculação com o mundo, Nietzsche, ao contrário, reforça a positividade do mundo das imagens, do mundo da figuração, encontrando uma fonte inesgotável de prazer na vinculação com o figurativo. A crença do homem individual na individuação foi expressa pelos gregos, ao juízo de Nietzsche, em Apolo e na arte apolínea, bem como no sonho como analogia fisiológica ao apolíneo.

⁵ O panteão do mundo dos deuses olímpicos, tal como demonstrado por Nietzsche no início do § 3 de *O Nascimento da Tragédia*, será o testemunho máximo afirmativo da cultura apolínea.

Enquanto, em *O Nascimento da Tragédia*, a caracterização do apolíneo se dá pela analogia com o sonho, a caracterização do dionisíaco se dá pela analogia com a embriaguez. E o autor introduz tal analogia também por meio de uma referência à filosofia de Schopenhauer.

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentamos o delicioso êxtase que, a ruptura do *principium individuationis*, ascende no fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Há que se destacar desta passagem, que é uma continuação daquela reproduzida anteriormente em que Nietzsche, para definir o apolíneo, também se utiliza da terminologia filosófica schopenhaueriana, que no rompimento do princípio de individuação, convivem terror e êxtase, e que a embriaguez é o estado fisiológico que efetiva de modo mais amplo a coexistência de ambos. O rompimento do princípio de individuação rompe com aquilo que é o fundamento do sujeito: o princípio de razão, por meio do qual ele configura o mundo. Tal fundamento metafísico, mantém relação com a experiência propriamente física, fisiológica da beberagem. Diz o autor:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Para o autor, a essência do dionisíaco se manifesta por esta embriaguez provocada pelo êxtase em conjunto, no qual a subjetividade é dissipada, em que se efetiva o completo auto-esquecimento do indivíduo. A magia dionisíaca evocada em tais festividades recria a própria presença do homem frente a si próprio e frente ao mundo, configurando-se, a partir de então, do seguinte modo:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis limitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Graças ao evangelho da harmonia universal cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Dessa maneira, segundo o autor, nas festividades dionisíacas o homem se identifica como membro de uma comunidade superior, livre de suas limitações, livre da individuação - que é característica distintiva do apolíneo -; reconciliado com seu próximo, este homem se vê encantado na figura do Uno-primordial⁶, revelada no estremecimento da alegria provocada pela embriaguez. Por tal motivo, Nietzsche (1992, p. 31) afirma: "O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte". Mas qual a condição para tornar em obra de arte a dissolução da subjetividade? Como o auto-esquecimento pode engendrar uma obra de arte?

O fenômeno do dionisíaco não é exclusivamente grego. Nos dois primeiros parágrafos da obra, Nietzsche faz referência às sáceas babilônicas em que ocorria a retrogradação do homem ao macaco, em que as festividades se caracterizavam por uma ampla licenciosidade sexual, e pela inversão de papéis entre servos e senhores. Também lembra Nietzsche da história do Medievo alemão, em que, nas festividades de São João e de São Guido, os dançarinos se deixavam levar por aqueles transportes dionisíacos. Comum a ambas, a dissolução da subjetividade. Tratar-se-ia, então do mesmo dionisíaco que o grego?

Antes de responder a essa pergunta, deve ser introduzido outro tema, a ela conexo, que é o da sabedoria popular grega, a sabedoria pessimista de Sileno. Ao introduzir o fenômeno dionisíaco, Nietzsche busca mostrar que há na cultura grega, uma outra tendência, tão poderosa quanto a apolínea, que lhe é essencialmente contrária. A sabedoria de Sileno será como que uma primeira pista para se chegar ao dionisíaco grego. A respeito de tal sabedoria, diz Nietzsche:

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tal inexplicável serenojovialidade. Reza a lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem.

⁶ O tema do Uno Primordial será desenvolvido mais detidamente no próximo item deste capítulo.

Obstinado e imóvel, o demônio calava-se até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

Tal caracterização da sabedoria popular grega, como profundamente pessimista, associada ao caráter profundamente dissolvente do fenômeno dionisíaco bárbaro estrangeiro, que irrompeu na Grécia e pôs em alvoroço a serenidade e o princípio da medida e do auto-controle da cultura apolínea, poderia criar a impressão de que o elemento artístico contrário ao apolíneo, o dionisíaco, caracterizava-se por um profundo pessimismo. Além de tudo isso, Nietzsche (1992, p. 35) aprofunda tal suspeita, ao dizer que o próprio dionisíaco estrangeiro não parecia assim tão estranho aos gregos, e a sabedoria popular, expressa no pessimismo de Sileno, seria a prova disso. Seria, então, o dionisíaco grego, pessimista? A resposta de Nietzsche é não! Embora haja uma conexão profunda entre a irrupção do dionisíaco e o fenômeno do pessimismo na Grécia, da sabedoria popular de Sileno. O dionisíaco propriamente grego, aquele que Nietzsche louva como fenômeno artístico, o da lírica de Arquíloco, e, posteriormente, aquele da tragédia, não é pessimista, pois representam a natureza mediante um júbilo artístico. Para Nietzsche, com os festejos dionisíacos gregos, a natureza se transforma em obra de arte. Afirma ele: "Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico". (NIETZSCHE, 1992, p. 34).

Em suma, na caracterização geral do apolíneo e do dionisíaco, Nietzsche insiste em apresentá-los com princípios metafísicos, potências naturais, cujos efeitos são identificáveis fisiologicamente, realçando, a todo o momento, suas características afirmativas, ou seja, trágicas.

1.1.2 Apolíneo e Dionisíaco: Desdobramentos

Nos dois primeiros parágrafos de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche apresenta aquilo que denominamos de caracterização geral do apolíneo e do dionisíaco. Posteriormente, do final do terceiro até o sexto parágrafo da obra, o

autor explora os desdobramentos dessa caracterização geral, em que interpreta a peculiaridade da poesia épica e da poesia lírica enquanto manifestações apolínea e dionisiaca, respectivamente, explorando exaustivamente a analogia fisiológica do sonho e da sua vinculação com o mundo da figuração, da imagem, no caso da poesia épica (apolíneo), e a dimensão musical e o significado do sujeito poético, na poesia lírica (dionisiaco). O propósito deste item consiste em apresentar a argumentação nietzscheana, por meio da qual ele alarga e aprofunda sua concepção do apolíneo e o dionisiaco.

Já é sabido, pelo que foi anteriormente dito, que a epopéia homérica é o resultado da vigência do impulso apolíneo. Nietzsche (Cf. 1992, p. 38), usa o termo cultura apolínea. Não lhe interessa a discussão sobre a "questão homérica", que mobilizou e ainda continua a mobilizar os filólogos, que consistia em decidir se a *Ilíada* e a *Odisséia* são o resultado do labor poético de um indivíduo, o poeta Homero, ou se tratava-se de fragmentos poéticos de *aedos* de diferentes períodos históricos, reunidos, organizados e reelaborados por um indivíduo, o poeta Homero. Para Nietzsche esta disputa passa ao largo do fundamental, qual seja: independente da solução para a "questão homérica" é visível nos poemas um modo peculiar de tratar, tanto o material e a expressão poéticas quanto o mundo das vivências. Tal peculiaridade, muito mais decisiva que a solução da suposta autoria das obras, o autor interpreta-a como sendo uma exacerbada "exaltação da vida" (NIETZSCHE, 1992, p. 36), presente no mundo olímpico, criação suprema da cultura apolínea. Para ele, a arte apolínea se apresenta como uma arte de sedução em prol da vida.

O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a "vontade" helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem. (NIETZSCHE, 1992, p. 37).

Tal tese recebe seu complemento com aquela que é uma das passagens mais célebres da primeira obra publicada pelo autor, segundo a qual o mundo artístico do Olimpo foi um mundo intermédio criado pelos gregos para barrar a sua intensa disposição ao sofrimento. Pergunta-se ele: "De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma

glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?" (NIETZSCHE, 1992, p. 39). A arte apolínea é afirmativa, tanto em suas motivações quanto em seus resultados, pois até o lamento do homem homérico "[...] se converte em hino de louvor à vida". (NIETZSCHE, 1992, p. 37). E é justamente na analogia com o sonho, como já demonstrado anteriormente, que o autor encontrará o prazer pleno com o mundo da figuração, imagem distintiva da arte e da cultura apolínea.

No § 4, Nietzsche alarga sua reflexão sobre o sonho ao vinculá-la à teoria metafísica do uno primordial, momento em que a sua reflexão adquire maior densidade, e, por conseqüência, cria maiores dificuldades de interpretação.

Embora pareça evidente que numa avaliação sobre a superioridade das experiências do sono e da vigília, o juízo positivo recaia sobre a segunda - quem defenderia que o sono é mais importante se todas as nossas realizações dependem da vida desperta, justamente por que são aí construídas? - o autor desloca a discussão, ao aventar a hipótese da superioridade⁷ da "[...] natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho". (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

Diz o autor:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência (*Schein*), pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto compelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente (*Wahrhaft-Seiende*) e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa - aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Com essa passagem, Nietzsche justifica positivamente o mundo da aparência, o mundo fenomênico, interpretando-o como aparência prazerosa de satisfação e redenção da dor, do padecimento e da contradição originária de todas as coisas, do Uno primordial. Tal caracterização serve para mostrar qual é, ao juízo de Nietzsche, o caráter essencial de todas as coisas, apresentada como uma "suposição metafísica", a primeira vista, aparentada aos moldes da teoria da

⁷ Tal superioridade, porém, encontra sua justificação no âmbito da interpretação dos poderes configuradores do apolíneo. Sem tal referência a tese de Nietzsche não atinge sua plenitude interpretativa.

Vontade de Schopenhauer. Uma análise mais detida mostrará, contudo, que há diferenças flagrantes entre as teorias dos dois autores.

Uma primeira diferença consiste em que, ao contrário de Schopenhauer, para quem o mundo da imagem, da figuração da Vontade (os graus de objetivação da Vontade), continua sendo essencialmente negativo - um mundo de tormentos, um inferno - o "anelo pela aparência" do Uno primordial, revela o mundo da aparência a partir de uma positividade plena: redenção do padecimento e da contradição através da aparência. Importante notar que, apesar disso, o mundo da aparência não se revela a nós como reflexo direto do Uno primordial, pois, aparece-nos mediado pelas formas da aparência fenomênica: tempo, espaço e causalidade. Uma primeira consequência disso é que não há apreensão do originário, do uno primordial, apenas da sua figuração, da aparência; outra, agora referida ao sonho, mostra que tomamos o sonho como aparência da aparência, pois nele se dá uma reduplicação do mundo fenomênico, este já aparência do Uno primordial. Importante aqui é ressaltar a intensificação da satisfação com a aparência no sonho, dada a sua vinculação com o anelo redentor do Uno primordial com a figuração no mundo fenomenal. O autor fala de uma "[...] satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência no sonho" (NIETZSCHE, 1992, p. 39), revelado no sonho e na obra de arte apolínea.

O pressuposto desta diferença se assenta numa crítica aberta de Nietzsche à teoria da Vontade de Schopenhauer - indicada de passagem no parágrafo anterior, quando nos referimos à impossibilidade de apreensão do uno primordial - segundo a qual é possível um conhecimento da essência do mundo. Diz Nietzsche num texto publicado postumamente - redigido na primavera de 1871 - e que constitui uma primeira versão dos primeiros parágrafos de *O Nascimento da Tragédia*:

Somente como representações conhecemos aquele âmago, apenas em suas exteriorizações figurativas temos intimidade com ele: além disso, não existe em nenhuma parte nenhuma ponte direta que nos conduza a ele próprio. Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos, é conhecido por nós - como tenho que intercalar aqui, contra Schopenhauer -, de acordo com o mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo sua essência: e nós bem podemos dizer que até mesmo a "vontade" de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal da aparência de algo para nós, de resto, completamente indecifrável. (NIETZSCHE, 2007, p. 170-171).

A crítica de Nietzsche a Schopenhauer parte da recusa ao que há de mais decisivo na metafísica da vontade: a tese de que a vontade é a essência, o fundamento do mundo e de que nos é possível conhecê-la. Se a vontade, no sentido schopenhaueriano, é, nas palavras de Giacoia, "[...] apenas a forma mais universal da aparência" (GIACOIA, apud NIETZSCHE, 2007, p.171), ela será apenas a figuração do uno primordial. Como Nietzsche dirá em seu ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*: "[...] a nossa consciência toca a superfície". (NIETZSCHE, 1978, p. 32).

No § 4, Nietzsche ilustra a tese da satisfação com a aparência, por meio de uma análise da pintura *A Transfiguração*, de Rafael, interpretada como um exemplo de obra de arte ingênua, apolínea, em que se efetiva a satisfação plena com o mundo da aparência. O próprio Rafael é chamado de "[...] um desses imortais ingênuos". (NIETZSCHE, 1992, p. 40). Em sua análise, ele contrapõe a metade inferior do quadro, em que aparecem o rapazinho possesso, os carregadores desesperados, os discípulos desamparados, em cujas faces se vê o terror - e que ele toma como expressão "[...] da eterna dor primordial como único fundamento do mundo" (NIETZSCHE, 1992, p. 40) - à metade superior, em que, envolto numa luminosidade concentrada que mantém a distância a obscuridade do restante do quadro, Cristo paira soberano. E,

Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visual de aparências, do qual nada veem os que ficaram enleados na primeira aparência - um luminoso pairar no mais puro deleite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos. (NIETZSCHE, 1992, p. 40).

Eis um outro exemplo, para além da epopéia homérica, agora moderno, da vigência do apolíneo e do endeusamento apolíneo da individuação e da

imagem, e da libertação do Uno primordial através da aparência, e da sua redenção por meio da figuração.

Se a apreensão do significado do épico na Grécia não traz maiores problemas de conceituação e contextualização, tanto pela abundância das fontes quanto pela existência de uma longa tradição que o discute⁸, não ocorre o mesmo com o problema da origem e do significado do fenômeno lírico. Com a reflexão sobre este fenômeno surge um duplo desafio a Nietzsche: explicar o que seja o lírico bem como dar uma resposta ao problema do dionisíaco na arte grega. E a solução de Nietzsche consistiu em mostrar que a explicitação do sentido de um permitiria lançar luz sobre a compreensão do significado do outro, a ponto de se poder dizer que explicar o fenômeno lírico na Grécia permitiria explicar a misteriosa presença do dionisíaco na arte grega. Arquíloco será, para Nietzsche, o ponto de concreção, em que falar do lírico significa tratar do dionisíaco.

A centralidade de Arquíloco se deve ao fato de que, segundo Nietzsche, foi ele quem "[...] introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura" (NIETZSCHE, 1992, p. 48), e, por tal motivo, Arquíloco figurava, na apreciação coletiva dos gregos⁹, na honrosa posição, ao lado de Homero, como uma natureza inteiramente original. (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 43). O patrono da épica e o patrono da lírica lado a lado: esta deferência coletiva a Arquíloco, de figurar ao lado do "educador da Grécia", Homero, serviu de ponto de partida para a investigação de Nietzsche. Quem foi Arquíloco? O que caracteriza sua obra poética?

Uma descrição lendária contida na *Inscrição de Mnesiepes*, bloco de mármore encontrado apenas em 1949, e a qual Nietzsche, por razões óbvias, não teve acesso, relata o "surgimento" do seu dom poético: deslocando-se certa vez rumo à cidade com uma vaca, é abordado por três musas que lhe oferecem, em troca da vaca, uma lira¹⁰. Dado o seu dom poético, é de se crer que ele tenha aceito a troca. Ele próprio, num dos fragmentos encontrados na *Inscrição Mnesiepes*, se auto-apresenta, dizendo: "Eu sou o servo de Eniálio soberano, / e dos suaves dons das Musas o cultor" (ARQUÍLOCO, 2008, p. 55). Contudo, de acordo com Krausz,

⁸ O que criou uma tradição interpretativa segundo a qual a Grécia é sinônimo de clareza e serenidade, como já mostrado anteriormente.

⁹ A este respeito, conferir: MARTINS DE JESUS, Carlos. "Introdução". In; ARQUÍLOCO. **Fragmentos Poéticos**. Lisboa; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008. pp. 09-49.

¹⁰ A esse respeito, conferir: MARTINS DE JESUS, 2008, pp. 10-15; KRAUSZ, 2007, pp.122-132; CUNHA CORRÊA, 2009, pp. 86-93.

não se deve compreender o dom poético de Arquíloco como resultado de um presente transformador concedido pelas divindades:

O dom das Musas a Arquíloco não é a canção, pois seu rápido encontro com as divindades não o transformou imediatamente – como foi o caso de Hesíodo – num poeta. Ele não adquiriu uma nova voz, nem a capacidade de narrar fatos que se encontravam perdidos num passado remoto que ele jamais presenciou. Arquíloco simplesmente recebeu o instrumento que haveria de acompanhar suas composições, sempre atribuídas a seu próprio talento [...] E mesmo o dom das Musas, a lira, não é um presente, mas um tipo de negócio, já que as deusas levaram consigo, em troca, a vaca que ele conduzia para o mercado. (KRAUSZ, 2007, p. 128-129).

Aqui faz-se sentir a primeira grande transformação da lírica de Arquíloco, uma profunda transformação no comércio entre deuses e homens. Seu canto resultará, não de uma revelação proporcionada pela mediação divina, e sim, de suas vivências. Krausz arremata essa ideia dizendo: “Implícita na ideia da venda está a isenção de qualquer tipo de dívida com relação às deusas da parte de Arquíloco”. (KRAUSZ, 2007, p. 129).

Arquíloco é, então, o servidor das musas e aquele que empunha a lira. Em outro fragmento poético ele também diz: "Eu próprio, a tocar ao *aulós* um péan lésbio" (ARQUÍLOCO, 2008, p. 95). Já não mais tocador da lira, mas do *aulós* (*flauta*). A princípio, tal distinção parece ser sem importância, posto que se trata apenas de dois instrumentos diferentes. Não é, porém, o que de fato ocorre. Entre a lira e o *aulós*, há uma diferença de modos poéticos e de modos de ser.

Uma velha disputa opunha tocadores de *aulós*, instrumento "orgiástico" (Aristóteles, *Política*, 8, 1341 a; 1342b), a tocadores de lira. Não devia ser estranho a essa discussão o fato de que *aulós*, naturalmente, não permitia ao instrumentista o canto (Aristóteles, *loc. cit.*); porém, o *aulós* sugere mais fortemente, com seu timbre e potência, a música puramente instrumental (*República*, 3, 399d). Orfeu, como Apolo, era um tocador de lira. Apolo vence, graças às possibilidades de seu instrumento, a disputa com Mársias, com a cruel condenação de seu rival. Platão, tomando o partido do vencedor Apolo contra Mársias derrotado, bania o *aulós* da cidade da *República* (3, 399d-e). (BUTTI DE LIMA, 2007, p. 25).

Sendo vigente tal disputa, haveria uma contradição entre a narrativa lendária, em que Arquíloco recebe uma lira, e o testemunho de Arquíloco, segundo o qual ele seria um cultor da prática do *aulós*?

Albin Lesky, em sua *História da Literatura Grega*, amplia o campo interpretativo desse problema ao dizer que:

Era natural que os dois instrumentos entrassem em competição técnica. De forma muito significativa, um poeta da lírica coral (Estesícoro fr. 25 D.) fala da flauta 'rica em cordas', e Platão (Leis, 3. 700 d) lamenta a confusão daqueles que imitam a flauta com a lira. Nesta luta, o instrumento de cordas, mais débil e consideravelmente mais pobre em sons, que não possuía braço, estava desde o princípio, em inferioridade em relação ao aulós tocado como flauta dupla. Mas esta luta entre os instrumentos não se movia unicamente no plano das possibilidades técnicas. A lira era considerada o instrumento aristocrático e, a seu lado, a flauta não era mais que um adventício importuno [...] Também diferiam as suas esferas no culto: o instrumento de cordas pertencia a Apolo, a música aguda da flauta aos cultos orgiásticos, de modo que a grande vaga dionisíaca da época arcaica também a enalteceu. Situa-se neste contexto a história da competição entre Apolo e o Sileno Mársias. (LESKY, 1995, p. 135).

É sabido, e as próprias citações anteriores atestam, que a lira, símbolo da música (poesia) é o instrumento de Apolo. E o aulós, a que remete? Dada a superioridade do timbre e da potência do aulós, de início remete a algo menos harmonioso e "sereno" que a lira apolínea. Tal potência sonora do instrumento, pode ser associada a outro tópico da arte de Arquíloco, a obscenidade de alguns dos seus versos. Martins de Jesus, referindo-se aos poemas licenciosos de Arquíloco, afirma:

Afinal, qual o contexto em que estes poemas mais licenciosos terão sido compostos? [...] Mais conhecida é a tradição selvática e extasiante das festas dedicadas a Dioniso, associadas ao ditirambo e ao vinho (ou melhor, o estado de embriaguez), todos eles presentes no fragmento 120 W. É, por último, significativo o testemunho de Aristóteles (Poet., 1149^a 10-13), que atribui a origem da comédia aos cantos fálicos, com os seus versos licenciosos de pedido de fertilidade, incluídos no culto dionisíaco". (MARTINS DE JESUS, 2008, p. 17).

Se assim for, o aulós, instrumento que Arquíloco executa ao cantar seus poemas, remete ao dionisíaco, cuja potência vê-se presente em seus poemas. E se ele recebe das musas a lira, é tão só porque este instrumento é o símbolo da música na Grécia. Não há com isso uma alusão direta à prática de um instrumento musical. Ou seja, não há contradição na referência aos dois instrumentos, pois, no

primeiro caso, é feita referência geral à sua relação com a música (poesia); no segundo, com o instrumento particular que ele executa.

De si próprio, Arquíloco também diz: "[...] de Dioniso soberano sei iniciar a bela melodia, / o ditirambo, se no vinho fulgura, qual raio, o meu espírito". (ARQUÍLOCO, 2008, p. 95). Aulós, Dioniso e o vinho; potência instrumental, potência da natureza e embriaguez. Com Arquíloco, manifesta-se um novo domínio do homem grego e da sua arte, que contradirá o homérico em muitos aspectos¹¹.

Tendo em vista essa diferença, Nietzsche pergunta-se: "Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [*epos*] totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco?" (NIETZSCHE, 1992, p. 48). A lírica possui, como lembrou Giacoia em nota à tradução do texto *Música e palavra*, um "[...] dúplice caráter (ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco)". (GIACOIA apud NIETZSCHE, 2007, p. 167).

Assim sendo, na canção popular, introduzida por Arquíloco na literatura, Nietzsche percebe, não apenas a vigência do dionisíaco, mas a presença da primeira união entre o apolíneo e o dionisíaco. E lançando mão de um método analógico, Nietzsche vê na canção popular algo análogo ao que ocorre nos movimentos orgiásticos de um povo. Por essa razão, a música seria a eternização dessa duplicidade. Haveria, portanto, uma relação intrínseca entre orgasmo (afecção dionisíaca) e música popular. E o que uma análise dessa relação intrínseca revelaria? Que a melodia é o elemento primitivo a partir do qual emana a criação lírica. A esse respeito, afirma Burnett:

Mas o que há por trás da afirmação de que a canção popular é o próprio "espelho musical do mundo, melodia originária"? A melodia é o que há de mais original e universal na estrutura musical, por isso ela suporta "múltiplas objetivações", em diferentes tipos de texto. Quando essa mesma canção busca uma aparência onírica, esta sim se expressa pela via textual, com as imagens poéticas. A melodia como matriz geradora da poesia volta a gerar múltiplas vezes o texto poético, num círculo perpétuo. (BURNETT, 2011, p. 134).

¹¹ Embora não haja, como mostrou CUNHA CORREA (2008, pp.31-72), uma contradição plena entre Arquíloco e Homero, pois muitos dos temas e problemas da epopeia homérica, ainda se fazem presentes na lírica de Arquíloco.

Ou seja, a melodia é, no âmbito da canção popular, o elemento primitivo, a disposição primeira, anterior ao próprio texto, que dispõe à criação:

O texto poético, ainda sem música, não é capaz de fomentar no compositor um sentimento melódico. A melodia, sapor essencial da canção popular, vem de lugares ermos da percepção do gênio, e materializa um tema para aquele texto a partir de esferas exteriores ao tema do poema. Esse processo de criação eleva o papel do músico em detrimento do poeta e conduz a música ao topo da hierarquia das artes. (BURNETT, 2011, p. 133).

A partir de agora, será necessário mostrar a peculiaridade da lírica (em que se deverá apresentar a crítica da definição schopenhaueriana do lírico, bem como a definição dada por Nietzsche ao lírico), a explicação do poeta lírico, além da crítica à equiparação entre o fenômeno lírico e a subjetividade do poeta: se Arquíloco é o primeiro poeta a dizer "eu", disto não se segue, pensa Nietzsche, que sua poesia seja "subjetiva".

Schopenhauer, em sua obra *O mundo como Vontade e Representação*, define o lírico como algo em que se manifesta uma contradição insolúvel: por um lado, o querer, da própria Vontade, manifesto enquanto afeto e paixão, e por outro, a constatação de uma dimensão do indivíduo que permanece ao abrigo da vigência da vontade, a saber, ser puro sujeito do conhecer, independente da vontade. Com isso, Schopenhauer atualiza sua apropriação do pensamento kantiano, sendo que estas duas dimensões são um modo peculiar de dizer que há em cada um uma dupla natureza: sensível e inteligível. Para ele,

O sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção popular e o que em geral a condição do lírico perfaz. Nesta, como que se acerca de nós o conhecer puro a fim de nos libertar do querer e de sua impulsão: seguimo-lo; contudo, só por alguns instantes sempre de novo o querer, a lembrança de nossos fins pessoais, nos arranca da serena inspeção; mas também sempre do novo nos tira do querer a primeira bela cercania na qual se nos ofereça o puro conhecimento desprovido de vontade. Por isso, na canção e na disposição líricas andam em maravilhosa e desordenada mistura o querer (o interesse pessoal nos fins) e a pura contemplação da ambiência oferecida [...] a canção autêntica é a expressão de todo esse estádio de alma tão mesclado e dividido. (SCHOPENHAUER, Apud NIETZSCHE, 1992, p. 46-47).

Apesar de constatar na passagem uma definição clara do lírico, dependente, contudo, de sua metafísica da Vontade, a definição dada por Schopenhauer concebe o lírico como algo que nunca se realiza plenamente, ou, dito de outro modo, de algo que, dada a sua natureza dúplice, sempre oscilará entre um extremo e outro - a Vontade e o puro sujeito do conhecimento - jamais se realizando plenamente, pois, o que se alcança mediante a contemplação, logo se desfaz pela vigência da vontade. Este aspecto recebe a censura de Nietzsche. O motivo para tal censura se liga a um equívoco intrínseco à própria definição de Schopenhauer, a contraposição entre o subjetivo e o objetivo, que Nietzsche recusa como sendo "inadequada em estética, uma vez que o sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte". (NIETZSCHE, 1992, p. 47). Na filosofia de Schopenhauer continuam a operar os mesmos pressupostos da moderna teoria do conhecimento segundo os quais toda e qualquer dimensão do problema do conhecimento parte de uma constatação primitiva: a existência de um sujeito que conhece e de um objeto que é conhecido. O próprio Schopenhauer, no § 1, do Livro I, de *O Mundo como Vontade e Representação*, diz que essa é a forma mais geral do conhecimento, mais geral, inclusive, que tempo, espaço e causalidade¹². E embora Schopenhauer considere a experiência do belo como sendo de outra natureza, pois se efetiva a partir da contemplação, e não do intelecto e da razão, do conceito, ao juízo de Nietzsche, ele ainda assim mantém o sujeito e o objeto como padrões para pensar a arte e a beleza. Se Nietzsche recusa o pressuposto schopenhaueriano é porque considera que "O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco" (NIETZSCHE, 1992, p. 44), o que implica dizer que sendo artista, o sujeito está liberto de sua vontade individual, não é, portanto, o seu eu que se manifesta¹³, sendo ele, "[...] por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito

¹² "O mundo é minha representação". Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. - Se alguma verdade pode ser expressa *a priori*, é essa, pois é uma asserção da forma de toda a experiência possível, e imaginável, mais universal que qualquer outra, que tempo, espaço e causalidade, pois todas essas já a pressupõem; e se cada uma dessas formas, conhecidas por todos nós como figuras particulares do princípio de razão, somente valem para uma classe específica de representações, a divisão em sujeito e objeto, ao contrário, é a forma comum de todas as classes, unicamente sob a qual é em geral possível pensar qualquer tipo de representação, abstrata ou intuitiva, pura ou empírica. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

¹³ Este tema será retomado e desenvolvido mais amplamente no terceiro item deste primeiro capítulo intitulado "O artista trágico; dor e criação".

verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência" (NIETZSCHE, 1992, p. 47)¹⁴.

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta. (NIETZSCHE, 1992, p. 45).

O sofrimento primigênio manifesta aquela que é a ideia mais característica da interpretação nietzscheana de Arquíloco e do lírico, a saber, na poesia lírica grega, e em Arquíloco em particular, vemos manifestos os sofrimentos do deus da música, Dionísio. Isso leva o autor a considerar como "[...] o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga, a união, sim, a identidade, em toda a parte considerada natural, do *lírico* com o *músico* diante da qual a nossa lírica moderna parece a estátua de um deus sem cabeça" (NIETZSCHE, 1992, p. 44). E o motivo para a discrepância entre a lírica antiga e a moderna consiste precisamente no fato de que a lírica moderna se concebe como uma prática que se torna possível na exata medida em que é o resultado da ação de um eu, cuja produtividade poética é o resultado de uma identidade poética primitiva.

Como, então, Nietzsche define o poeta lírico? No § 5 de *O Nascimento da Tragédia*, ele dá uma explicação do que seja o poeta lírico:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similitorme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. (NIETZSCHE, 1992, p. 44).

A poesia lírica é de natureza dupla: por um lado, é música, pois o poeta lírico expressa a dor e a contradição do Uno primordial, registro em que atualiza na linguagem o aconceitual e o afigural da música, ou seja, a contradição

¹⁴ Aqui novamente se faz presente a crítica de Nietzsche à teoria schopenhaueriana da Vontade. O "Ser verdadeiramente existente" do qual fala é o Uno Primordial.

primitiva; por outro lado, porém, o faz numa linguagem que é apolínea, em que, dada a vigência do apolíneo, a poesia lírica forma um mundo de imagem, diz Nietzsche uma *imagem similiforme de sonho*, tal como na epopéia e na estatuária, como já vimos anteriormente. O lírico será uma primeira expressão desse acordo misterioso de pulsões díspares, a apolínea e a dionisiaca, que encontrará na tragédia sua expressão máxima. O mistério, já presente em Arquíloco, e que chegará na tragédia a um nível insuperável, é: como abrigar numa obra o que não se deixa apreender de uma vez por todas? Desvelar poeticamente o fundo peregrino e misterioso do que é, mostrar, mesmo que cruamente sua vigência, parece ser esta a superioridade da poesia lírica de Arquíloco. A representação trágica, como veremos adiante, leva as últimas conseqüências este procedimento, porém, interpondo o véu da ilusão apolínea, procedimento por meio do qual, pensa Nietzsche, a dissolução é redimida.

1.2 A MORTE DA TRAGÉDIA: CIÊNCIA X VIDA

Se o propósito fundamental do seu primeiro livro, "a verdadeira meta de nossa investigação", como diz o próprio autor no início do parágrafo 5, era conhecer o apolíneo, o dionisiaco e as suas obras, bem como o mistério dessa união, como compreender que a partir do parágrafo 11, Nietzsche suspenda essa investigação, retomando-a apenas nos últimos parágrafos da obra, e enverede pela elucidação das causas, não mais do nascimento da tragédia, e sim, de sua morte? Desvio de foco, falta de rigor metodológico? De modo algum, pois esta alteração diz respeito, em primeiro lugar, aquela motivação mais ampla da obra, que pensa o tema da tragédia a partir do horizonte mais amplo do renascimento da cultura alemã; em segundo lugar, por tal razão, pensar a morte da tragédia torna-se inevitável, pois, como se verá, este acontecimento define, em larga medida, os padrões da cultura ocidental. E, justamente este padrão, esta forma hegemônica, com seus princípios e valores, e que desempenha um papel decisivo na morte da tragédia, dá mostras de, gradativamente entrar em colapso, na cultura alemã. A isso Nietzsche chamará de "renascimento do trágico".

Como morreu a tragédia? Tragicamente, pois

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranqüila morte. (NIETZSCHE, 1992, p. 72).

Aqui Nietzsche alude ao fato de a tragédia não ter criado descendência. A comédia, ou a nova comédia ática, que seguiu a tragédia como gênero artístico imediatamente posterior, não guarda, ao seu juízo, nenhuma relação de parentesco com a tragédia. Tal fenômeno se afigura a Nietzsche como um enigma: o que terá ocorrido para que se tenha processado um corte tão abrupto, tão radical em tão pouco tempo, em menos de cem anos? E a solução do enigma será encontrada por Nietzsche no interior do próprio teatro trágico, no teatro de Eurípides. Mas não somente, pois, como o próprio autor mostrará, e nisto reside uma dimensão decisiva das teses de sua primeira obra, também Eurípides é tão somente uma máscara em que se processa algo muito mais amplo e mais radical, cujo nome é Sócrates, e cujos termos são: otimismo da ciência. Portanto, os nomes próprios em que a morte da tragédia se efetiva são Eurípides e Sócrates. Em seus procedimentos é possível captar uma alteração fundamental no modo grego de considerar e sentir a vida, que marcará os destinos do ocidente de um modo decisivo. A tensão que se instaurará será, a partir de então, a da ciência contra vida.

A resposta pontual de Nietzsche ao problema da morte da tragédia será dada através de uma análise dos princípios que regem a criação poética de Eurípides. Diferentemente de Ésquilo - o autor trágico por excelência para Nietzsche -, e em menor medida de Sófocles¹⁵, Eurípides foi responsável por uma mudança de amplas consequências para a alteração do efeito trágico: a destruição da linguagem solene, levada a efeito, tanto, pela introdução de temas comuns e da linguagem ordinária do povo, quanto pela minimização, ao nível quase da insignificância, da função do coro em suas peças.

¹⁵ De acordo com as análises de Nietzsche, os primeiros sinais da "dissolução" do teatro trágico já podem ser encontrados em Sófocles. "Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro - um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisíaco da tragédia. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo os eu domínio que o coro aparece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena". (NIETZSCHE, 1992, p. 90). Além disso, a linguagem das peças de Sófocles também já não é mais tão solene quanto a linguagem de Ésquilo.

A esse respeito Nietzsche é enfático:

Bastará dizer que o *espectador* foi levado por Eurípides à cena. Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéricos anteriores a Eurípides formavam seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides. Por seu intermédio, o homem da vida quotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscientemente as linhas mal traçadas da natureza. (NIETZSCHE, 1992, p. 73-74).

Levar o espectador ao palco implica numa anuência a temas corriqueiros, banais, numa linguagem banal. Esse realismo cru já revela um modo distinto de relação com o mito. A "modernidade" de Eurípides, que explica sua popularidade, mostra uma forma de impiedade para com o mito: ele expulsa o mito da tragédia, ou, quando o mantém, dado modo como o apresenta, o mito já perdeu todo o seu poder simbólico, ou seja, perdeu aquilo que lhe é próprio.

Este primeiro procedimento encontra seu corolário numa outra transformação, agora propriamente cênica, cujas conseqüências, sepultam definitivamente o trágico, a saber: a introdução do prólogo na peça. Trata-se de um procedimento cênico, em que um ator, no preâmbulo da peça, narra, de modo resumido, a trama da peça: o que aconteceu, o que acontece e o que acontecerá.

Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípides. Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu á ação, o que aconteceu até então, sim, o que no decurso da peça há de acontecer - isso um autor teatral moderno tacharia de renúncia propositada e imperdoável ao efeito de tensão. (NIETZSCHE, 1992, p. 81).

A recusa de Nietzsche ao prólogo euripideano assenta na recusa ao efeito que ele engendra: destrói a tensão, e com isso, mata a tragédia. Não é despropositada, portanto, a influência de Eurípides na comédia ática. O seu teatro teve mais proximidade com o risível quotidiano do que com a altivez de uma celebração ritualística, tal como no teatro de Ésquilo. No tempo de Ésquilo não era necessário explicar o que ocorrera, pois o mito - base do seu teatro - fazia parte dos bens culturais adquiridos. E este aspecto é decisivo, pois, "através da tragédia o

mito chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva". (NIETZSCHE, 1992, p. 72). Além do que mostra um acordo entre o povo e o poeta, em que a obra teatral nada tinha de artificial, sendo antes uma celebração integral da vida. Teriam então, os gregos do tempo de Eurípides, esquecido seu passado mítico? E, se assim for, não seria Eurípides superior, pois teria instaurado um espaço de maior clarividência a respeito dos assuntos humanos e divinos?

Trata-se, sobretudo, de clarividência, porém, num sentido completamente negativo ao juízo de Nietzsche. Eurípides foi mais clarividente do que Ésquilo, na exata medida em que se destacou "*como pensador, não como poeta*". (NIETZSCHE, 1992, p. 77). A recusa do efeito da tensão, por meio da introdução do prólogo, dá à Nietzsche, não apenas a chave para a solução do problema da morte trágica da tragédia, mas, muito mais: possibilita-lhe encontrar um nexos que explica, primeiro a dissolução do próprio modo trágico de ser dos gregos; mas também, o aparecimento de um novo modo de considerar e avaliar a existência que se tornará hegemônica no Ocidente, chamada pelo autor de consideração científica de mundo. E a explicação das transformações do teatro de Eurípides, Nietzsche vai buscá-las junto a Sócrates, pois, "Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates". (NIETZSCHE, 1992, p. 79).

Quais elementos do ensinamento socrático podem ser encontrados no teatro de Eurípides? Primeiro, a submissão da criação ao fio condutor da lógica. Atesta isso a própria introdução do prólogo nas peças. O que é o prólogo senão o testemunho da submissão da experiência artística - tanto da criação quanto da "contemplação" - à necessidade de compreensão e inteligência lógicas? Eurípides revela a crença na necessidade de um encadeamento, sem o qual, o próprio ato estético, em todas as suas dimensões, perde a razão de ser, na medida em que não garante as condições mais gerais da compreensão. Esta nova forma de arte será, exigirá, antes de tudo, compreensão. É o que faz Nietzsche atribuir à Eurípides a alcunha de poeta do socratismo estético, e afirmar que "[...] o prólogo euripideano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista". (NIETZSCHE, 1992, p. 81). Não será difícil perceber que a consequência deste procedimento é a destruição da tragédia, pois já não há mais espaço, nem para Dionísio, também não para Apolo. Não apenas a tensão é destruída; também o mistério não encontra mais

abrigo após a introdução do método dialético no teatro. Em suma, a lei suprema, o cânone máximo, do socratismo estético, do qual Eurípides é o representante exemplar, é: "Tudo deve ser inteligível para ser belo". (NIETZSCHE, 1992, p. 81).

Um segundo aspecto que se destaca na interpretação feita por Nietzsche da vinculação entre Eurípides e Sócrates, diz respeito ao otimismo da dialética. O modo como tal tema é pensado na obra, nos conduz a considerar que Nietzsche atribuía também uma espécie de otimismo à Eurípides constante na sua opção em seguir os padrões lógicos, encadeadores dos acontecimentos, procedimento por meio do qual ele recusaria a anuência ao mero instinto como autoridade para decidir sobre a sua fruição da obra de arte. Ou seja, a arte trágica que não segue os encadeamentos lógicos, não diz a verdade. Por sua vez, uma estrutura logicamente ordenada seria a única a efetivar um modo justo, adequado, verdadeiro, de representar no teatro.

Essas considerações encontram seu coroamento em uma tese complementar acerca de Sócrates, como sendo aquele que expressa uma "inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo". (NIETZSCHE, 1992, p. 93). E com isso, a tragédia está completamente suplantada, pois o elemento otimista do conhecimento, da lógica, da ciência, apoderou-se de todos os planos. A partir deste momento, Eurípides já não interessa mais diretamente a Nietzsche. Embora ainda se refira a ele na seqüência do texto, o autor buscará explorar as conseqüências da novidade socrática mostrando como o modo socrático de considerar e avaliar a vida se tornou um padrão no mundo ocidental. Tais desdobramentos não serão aqui desenvolvidos. Para o que interessa aos propósitos desta dissertação, vale ainda dizer que Sócrates, aquele em que o instinto da ciência falou mais alto, não apenas soube viver sob tal instinto, mas também, morrer sob o influxo de tal instinto. (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 93).

Mas essa história já teve o seu tempo, pensa Nietzsche, pois "O homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa". (NIETZSCHE, 1992, p.109). Os últimos capítulos de *O Nascimento da Tragédia* mostram o empenho de Nietzsche no tema do renascimento do trágico. Não são, por certo, um mero testemunho do seu empenho na causa wagneriana, embora não se

possa dissociar o texto do projeto wagneriano. Importa muito mais ver nestas páginas o modo como Nietzsche pensa o problema da instauração e da vigência de uma cultura trágica. Haviam boas razões, pensava Nietzsche, para se dizer que na Alemanha existiam indícios do ressurgimento do trágico, tal qual se havia dado na Grécia pré-socrática. E o mais decisivo desta dimensão do problema - que não será abordada aqui por fugir dos propósitos deste trabalho - consiste na limitação do otimismo presente na ciência.

Os temas e problemas expostos até o momento tiveram por função apresentar os principais argumentos de Nietzsche a respeito do nascimento e da morte da tragédia, pois os consideramos indispensáveis para compreender a especificidade da relação entre a dor, a criação e a afirmação da existência, temas do próximo item.

1.3 A CRIAÇÃO TRÁGICA: DOR/SOFRIMENTO E AFIRMAÇÃO

Se até o momento foram reconstruídos os principais momentos da argumentação de Nietzsche a respeito da caracterização do apolíneo e do dionisíaco, bem como do tema da morte da tragédia e, por conseguinte, da contraposição entre arte e ciência e entre ciência e vida, resta-nos apresentar aquele que, ao nosso juízo, é o momento mais importante do capítulo, a saber, a relação entre os temas da dor, da criação e da afirmação da existência. Para alcançar esse propósito, será necessário:

1º. Caracterizar a criação trágica, exemplificada na interpretação nietzscheana de Édipo e de Prometeu, como figuras prototípicas do palco grego. Parece-nos que a interpretação feita por Nietzsche dessas duas figuras do palco grego contém o núcleo da sua teoria da criação trágica e da relação entre dor, criação e afirmação;

2º. Explorar o significado da noção de dissonância, pois ela permite pensar, não apenas a relação da criação com o espírito da música, mas também, com a noção de tensão.

As perguntas, que servirão de guia para vincular os temas e problemas abordados, a serem respondidas neste item, são: Considerando que o trágico implica numa anuência incondicional ao reconhecimento do aspecto duro da

existência, o que significa dizer que a arte trágica é afirmativa? Qual a relação entre dor, afirmação e criação na arte trágica?

No parágrafo final de *O Nascimento da Tragédia*, encontra-se uma afirmação, posta por Nietzsche na boca de um velho ateniense, de importância ímpar para os propósitos desse momento da dissertação. Diz o velho ateniense: “Mas diz também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo”. (NIETZSCHE, 1992, p. 144). Nessa passagem encontramos a suma da interpretação nietzscheana dos gregos. A beleza grega não resulta de uma dádiva da natureza, de um suposto presente dos deuses, ou de uma suposta construção racional engenhosa, e sim, de uma conquista constante, sempre novamente reversível, marcada pela tensão decorrente da consciência de uma perda possível iminente. Se os gregos são chamados de trágicos é justamente porque neles dor e beleza não são excludentes. Mais do que isso: o ancião ensina que a beleza nesse povo se encontra numa relação proporcional com o seu sofrimento. Seria, então, o sofrimento garantia de beleza? De que ordem era a beleza dos gregos? O que significa, nos gregos trágicos, beleza?

Há um primeiro sentido, bastante geral, em que a dor, o sofrimento não possuem relação estrita com a beleza. Perguntamos acima: seria, então, o sofrimento garantia da beleza? A resposta óbvia para a pergunta é: certamente não, pois há casos em que sofrer apenas aumenta a fealdade e o desgosto pela vida. Se não há uma relação necessária entre dor, sofrimento e beleza, parece que a compreensão do sentido do dito do velho ateniense deve ser buscado, não tanto naquela conjunção, mas numa disposição peculiar dos gregos em abrigar tendências e pulsões díspares, tais como sofrimento-alegria, amor-ódio, vida-morte, unidade-indivuação, apolíneo-dionisíaco. É a maestria em gestar e gerir uma arte da tensão que explica a conjunção, para nós dificilmente compreensível, entre sofrimento e beleza. Assim, o dito do velho ateniense é uma lembrança de um sábio, a alguém que, transportado para “[...] uma existência vetero grega” (NIETZSCHE, 1992, p. 144), se empolgasse com a beleza que encontrasse, acreditando que ela seria a expressão de calma, de serenidade, recusa, aliás, já indicada no primeiro item desse capítulo, como constituindo o equívoco de todo o classicismo que partia de Winckelmann. O velho ateniense diz: “[...], quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo”. (NIETZSCHE, 1992, p. 144). E essa advertência soa como um novo oráculo: o indissolúvel oráculo da união dos contrários. Porque os

contrários, que são contrários, se unem? Porque não o mesmo? E o velho sábio despacha os empolgados, com um convite: “[...] acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades”. (NIETZSCHE, 1992, p. 144). A tragédia é o enigma, convertido em obra, cujos símbolos são Apolo e Dionísio, da própria conjugação entre sofrimento/dor e beleza.

Onde isso pode ser visto? De um modo exemplar em Édipo e Prometeu. Nessas duas figuras do palco grego encontramos representados, em sua exuberância, a passividade e a atividade como signos do efeito trágico. Édipo é o herói passivo; Prometeu, o herói ativo. Ambos encarnam o máximo da tragicidade. Nietzsche diz que neles encarna-se a “glória da atividade” e a “glória da passividade”. (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 65). A diferença característica entre ambos diz respeito ao modo peculiar dos personagens posicionarem-se frente ao destino. Apesar dessa diferença, lhes é comum o colapso frente ao necessário; a incorporação da dor é um preço inevitável a ser pago pela individuação e, acima de tudo, a redenção, pela beleza, do próprio destino.

Nada salva o personagem do destino. Tão mais crônico se torna esse ensinamento da tragédia, pois ele se dá pela revelação tardia, após a graça ter abandonado o herói e a desgraça ter se instituído. A consciência¹⁶ chega tarde, e quando chega faz tão só apreender e esclarecer o inevitável, o necessário já ocorrido. Ela é uma espécie de serva do destino, pois potencializa a impotência frente ao necessário. Édipo, ao reconhecer os encadeamentos das ações, rasga o véu da própria ignorância, e então, sua desgraça é completa: “ÉDIPO: Tristeza! Tudo agora transparece! Recebe, luz, meu derradeiro olhar! De quem com quem, a quem – sou triplo equívoco: ao nascer, desposar-me, assassinar” (SÓFOCLES, 2004, p. 97). As palavras solenes do Coro, proferidas logo após o reconhecimento de Édipo, reforçam o desalento de Édipo, elevando agora a uma dimensão cósmica os eventos que aparentemente diziam respeito apenas a Édipo e a sua família:

¹⁶ O termo técnico para a tomada de consciência do enlace dos acontecimentos, ou seja, da vigência do destino, recebe, na Poética de Aristóteles, o nome de Reconhecimento. A este respeito, diz Aristóteles: “O ‘reconhecimento’, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo” (ARISTÓTELES, 1972, p. 452).

CORO: Estirpe humana, o cômputo do teu viver é nulo. Alguém já recebeu do demo um bem não limitado a aparecer e a declinar depois de aparecer. És paradigma, o teu demônio é paradigma, Édipo: mortais não participam do divino. Com a hipérbole do arco, lograste o plenifausto do bom-demônio. Por Zeus! Tu abateste a Esfinge, - a virgem de unhas curvas! -, com seu canto-vaticínio. Em prol da pátria então se ergueu uma torre contra Tânatos. E houve clamor (Também clamei) Basileu! Te coube a distinção extrema: reinar em Tebas, a magnífica! Quem tem reputação mais triste agora? Quem sofre tanta dor, tão dura agrura, no revés da vida? [...] Serei veraz: me deste alento, na escuridão meus olhos adormeço. (SÓFOCLES, 2004, p. 98-99).

Contudo, Édipo não é um mero desgraçado. Se ele é uma figura subversiva, pois é sábio, parricida e incestuoso, também é duplamente benfeitor: primeiramente, como se pode notar no início de Édipo Rei e também nessa última passagem do texto de Sófocles, por ter salvo a polis da destruição causada pela Enfinge; posteriormente, como se verá em Édipo em Colono, por tornar-se protetor da pólis que sepultar seu corpo.

Após Ismene, uma das filhas que vem ter com o velho pai e com a irmã, Antígona, dizer que os deuses se apiedam da pena do ancião desventurado, sem contudo saber quando isso se dará efetivamente, Édipo pergunta: “Os deuses olharão por mim? Crês nisso? Hão de querer me resgatar um dia?” (SÓFOCLES, 2005 p. 46). E Ismene confirma a revelação do oráculo: “De ti emana a força, eis o que afirmam” os tebanos, esclarecidos pelo oráculo do santuário de Delfos, e que, por essa razão, buscarão repatriar Édipo para morrer próximo ao solo pátrio. Próximo, pois, dada o crime cometido em solo tebano, Édipo não pode ser sepultado em Tebas. E se os tebanos não podem abrigar o corpo de Édipo em solo tebano, dando-lhe o sepultamento na terra natal, também não podem descuidar do seu túmulo, pois “Tombam se descuidam do teu túmulo” (SÓFOCLES, 2005, p. 47), diz Ismene. Se o abandono dos deuses causou-lhe a queda, “Pré-ruinosos, os numes ora te erguem” (SÓFOCLES, 2005 p. 46), diz a filha.

Édipo não cederá ao interesse tardio dos dois filhos Etéocles e Polinices, pois “[...] a dupla de canalhas antepõe o poder à sua afeição” (SÓFOCLES, 2005, p. 49), na medida em que “[...] a urbe baniu-me à bruta, e os dois – meus filhos! -, aptos a agirem pelo pai, ao pai negaram ajuda. A meu favor, uma palavra sequer foi proferida, um erramundo no ostracismo”. (SÓFOCLES, 2005, p. 50). Ou seja, o interesse pelo sepultamento do corpo de Édipo não mostra um

interesse pelo pai, e sim, pela posse do mando, por desejo de poder. Esse reconhecimento fará com que Édipo se obstine em conceder as graças à pátria de Teseu, em dar á pátria de Teseu o dom da sua presença (Cf. SÓFOCLES, 2005, p. 64), cujo alcance e sentido beatífico somente se revelarão, diz Édipo, “[...] em meu *post-mortem*”. (SÓFOCLES, 2005, p. 60).

Essa dupla dimensão misteriosa contida no mito de Édipo e retratada por Sófocles em sua tragédias, da benção protetora e da desgraça, desempenham uma função importante na interpretação que Nietzsche faz da figura de Édipo, pois elas remetem à tematização da inevitável imbricação entre criação e dor/sofrimento

As benções sobre a polis, tal como é sugerido em Édipo em Colono, estão diretamente ligadas, não tanto a uma espécie de redenção garantida pelo deus, contida no reconhecimento e interiorização da culpa, ao modo da moral cristã, e sim, ao restabelecimento da ordem comunitária dada pela descoberta do criminoso e pela punição do culpado. Num segundo sentido, pelo restabelecimento da ordem cósmica.

Por outro lado, diz Nietzsche, “[...] a criatura nobre não peca” (NIETZSCHE, 1992, p. 64); o que nela se instaura é a possibilidade de subversão das leis naturais. Contudo, ela pagará por isso, mas do seu sofrimento resultará uma benção protetora para a polis. Um bem resultante de um crime. A que se deve isso? À concepção, defendida por Nietzsche, segundo a qual a própria criatura nobre é um enigma e uma subversão da regularidade natural, uma espécie de monstro protetor! Édipo comete três crimes, contudo, não peca: assassino do pai; marido da mãe; sábio, mas de uma sabedoria curta. Parricida, incestuoso, imprevidente!

O que nos diz a mistérios a tríade dessas ações fatais? Há uma antiquíssima crença popular, persa, sobretudo, segundo a qual um sábio mago só podia nascer do incesto, o que nós, em relação a Édipo, o decifrador de enigmas e desposante da mãe, devemos interpretar imediatamente no sentido de que lá onde, por meio de forças divinatórias e mágicas, foi quebrado o sortilégio do presente e do futuro, a rígida lei da individuação e mesmo o encanto próprio da natureza, lá deve ter-se antecipado como causa primordial uma monstruosa transgressão da natureza – como era ali o incesto; pois como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural? (NIETZSCHE, 1992, p. 65).

A interpretação que Nietzsche dá de Édipo destaca uma dimensão assustadora do mito que normalmente escapa das interpretações habituais. É como se Nietzsche destacasse os elementos mais terríficos do mito, liberando a sabedoria dionisíaca que há nele. Nietzsche revela a sabedoria de Sileno que preside o mito de Édipo: por entre o “sorriso amarelo” do companheiro de Dionísio voltam a soar as desoladoras palavras dirigidas a quem ousa revelar os segredos da natureza. Então é possível compreender a razão que leva o sábio decifrador de enigmas famoso tornar-se parricida e incestuoso: aquele que ousa desvendar os enigmas, trazer à luz o não revelado, revelar o insondável, pagará por tal sabedoria. Ou seja, “[...] aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza”. (NIETZSCHE, 1992, p. 65). E então o momento da revelação já será o início do colapso.

Estaria certo Schopenhauer, por essa razão, em atribuir à tragédia o qualificativo de pessimista? Não, pois as melodias em que são cantados os cantos trágicos, não são meramente fúnebres, e sim, “melodias sofocianas”. E o que isso significa? Que Apolo salva o grego com o véu da ilusão, com sua serenojovialidade. Aqui se vê o sentido daquele dito do velho ateniense a que nos referimos no início deste item: a beleza do mito trágico repousa na sua ligação com o sofrimento, com um direcionamento melodioso do sofrimento.

Em Édipo rei, tal serenojovialidade emana, no entender de Nietzsche, da ação do poeta profundo e pensador religioso que é Sófocles, ao criar a trama em que Édipo desata diligentemente, para sua própria desgraça, o nó processual da trama. Tal procedimento, diz Nietzsche, “[...] apara por toda a parte as pontas horríveis dos pressupostos daquele processo”. (NIETZSCHE, 1992, p. 64). A serenojovialidade emana do artifício criativo do poeta que consiste em fazer vigorar a ilusão apolínea sobre o fundo aterrador dionisíaco.

Já em Édipo em Colono, Nietzsche associa a serenojovialidade, chamada por ele de “serenojovialidade sobreterrena”, a “[...] uma transfiguração infinita” (NIETZSCHE, 1992, p. 64), ligada à conotação beatífica-protetora de Édipo: aplacado pela solidão, por um grande sofrimento, opera-se em Édipo uma mudança do sentido da ação, pois o “[...] seu comportamento puramente passivo, alcança a suprema atividade” (NIETZSCHE, 1992, p. 64), na medida em que se transforma em figura protetora da polis que abrigar o seu corpo após sua morte. Com isso o mito

trágico parece fazer ecoar, na peça Édipo em Colono, o dito do coro do encerramento da peça Édipo Rei:

Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo, / decifrador do enigma insigne.
Teve / o bem do Acaso – Thýkhe -, e o olhar de inveja / de todos.
Sofre à vaga do desastre. / Atento ao dia final, homem nenhum /
afirme: *eu sou feliz!*, até transpor / - sem nunca ter sofrido – o umbral
da morte. (SÓFOCLES, 2004, p. 111).

Quando agia, levado por sua sabedoria, Édipo conduzia-se, a cada passo, ao seu próprio aniquilamento. Ao ser conduzido, cego e desterrado, destituído de força, de poder – Creonte lhe diz, no final de Édipo Rei: “Não queiras poder tudo! Do poder não ficou rastro em tua vida” (SÓFOCLES, 2004, p. 111) –, Édipo alcançou o máximo de poder. Essa visão paradoxal, contida no destino de Édipo, faz lembrar a impossibilidade de fixar, de uma vez por todas, o sentido atual dos eventos mundanos.

Se o destino de Édipo lança luz sobre um modo de decifração da relação das ações com o destino, Prometeu é a outra dimensão, também grandiosa destacada por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia*, como ímpar, exemplar do palco grego.

O Prometeu de Ésquilo representa a suma daquilo que Nietzsche chama de “pecado ativo” e revela uma profunda sabedoria frente ao destino, manifesta num “[...] incomensurável sofrimento do indivíduo” (NIETZSCHE, 1992, p. 66), contrabalançado, contudo, com o “[...] magnífico poder do grande gênio [...] da poesia esquiliana”. (NIETZSCHE, 1992, p. 66).

Duas dimensões destacam-se na interpretação que Nietzsche faz do Prometeu de Ésquilo: a primeira consiste em realçar uma analogia em que Prometeu, sendo protetor da humanidade, valeria como um símbolo da humanidade, que expressaria o movimento do humano que, “[...] alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta”. (NIETZSCHE, 1992, p. 66). Essa ideia, de que o homem possui em suas mãos sua existência bem como os seus limites, reforça o sentido afirmativo da ação, a despeito de qualquer constrangimento ou limitação, além de reforçar o sentido da força do herói, mesmo quando submetido a um “incomensurável sofrimento”. A mesma imagem, o mesmo

problema, presente em *Ésquilo*, pode ser encontrado no *Prometeu* de Goethe, também em *O Mito de Sísifo*, de Camus.

Por qual razão Nietzsche não se refere em sua análise aos lamentos, aos vitupérios lançados contra Zeus, tão constantes no *Prometeu* de *Ésquilo*, utilizando o recurso de citação da obra de Goethe? Não haveria uma defasagem entre as obras, diferenças de motivação, de propósito entre os autores? Tais indagações são motivadas pela identificação, após a leitura das obras, de uma diferença flagrante: no *Prometeu* de Goethe não ocorre a condenação efetiva do herói, como é o caso de toda a trama da peça de *Ésquilo*. *Prometeu* não tem seu corpo dilacerado; não está preso com ferros dilacerando suas carnes. Embora não ocorra, no texto de Goethe, a dilaceração do corpo de *Prometeu*, como no texto de *Ésquilo*, ainda assim, a revolta do personagem se vincula a uma dilaceração interna, uma espécie de solidão ontológica, expressa nas seguintes palavras de *Prometeu*, primeiro a *Mercúrio*: “Defenderam acaso o coração / Das serpentes que em segredo o devoravam? / Temperaram este peito / Para resistir aos Titãs?” (GOETHE, 1997, p. 21-22); e depois a Zeus:

Quando eu era menino e não sabia / Pra onde havia de virar-me, / Voltava os olhos desgarrados / Para o sol, como se lá houvesse / Ouvido para o meu queixume, / Coração como o meu / Que se compadecesse da minha angústia. / Quem me ajudou / Contra a insolência dos Titãs? / Quem me livrou da morte, / Da escravidão? / Pois não foste tu que tudo acabaste, / Meu coração em fogo sagrado? / E jovem e bom – enganado - / Ardias aos Deus que lá no céu dormia / Tuas graças de salvação?!” (GOETHE, 1997, p. 34-35).

Seria de esperar que das palavras revoltosas de *Prometeu* emanasse uma acusação não apenas a Zeus, que é explícita, mas ao próprio fato de ele ser, à individuação, em que se daria uma atualização do dito de *Sileno*. Contudo, após proclamar o ocaso dos deuses, de negar a obediência e a dependência do homem aos deuses, também o *Prometeu* de Goethe entoava o canto da suficiência da vida. Diz ele: “Pensavas tu talvez / Que eu havia de odiar a Vida / E fugir para os desertos, / Lá porque nem todos / Os sonhos frutificaram?” (GOETHE, 1997, p. 34-35).

No início do texto de Goethe, após *Prometeu* ter “separado” aquilo que seria seu e o que pertenceria aos deuses, *Epimeteu*, seu irmão, pergunta-lhe: “Que é que é teu?” (GOETHE, 1997, p. 23). *Epimeteu* expressa a crença de que

apartado dos deuses nada restaria aos homens. A essa pergunta, Prometeu responde: “O círculo que enche minha actividade! Nada mais, nada menos!” (GOETHE, 1997, p. 23). Ou seja, a atividade humana é suficiente para preencher de ocupações uma vida humana e os deuses são inúteis, pois não defendem o homem do sofrimento. Parece-nos que com isso fica claro o sentido da partilha das coisas humanas e divinas feita por Prometeu, para o qual a liberação das amarras da divindade não possui um sentido meramente negativo, pois não nega a atividade¹⁷.

Do mesmo modo que Goethe, em seu escrito de juventude, também Camus, em *O mito de Sísifo*, expressa a suficiência da vida humana. Apesar da diferença que pode haver entre o trágico e o absurdo, que não será tratada aqui, pois foge das intenções deste trabalho, parece-nos que não há nenhuma diferença fundamental no que diz respeito ao tema da afirmação e da suficiência da vida humana. Nesse particular, Nietzsche, com a sua noção de trágico e Camus, com sua concepção de absurdo, chegam a uma mesma conclusão: a vida humana, com tudo o que nela há de “[...] inefavelmente grande e pequeno” (NIETZSCHE, 2001, p. 230), basta.

De acordo com Camus, Sísifo é o herói absurdo por amar incondicionalmente a vida e por causa do seu tormento. A sua paixão incondicional à vida, o desprezo pelos deuses, seu ódio à morte, valeram-lhe o suplício de não ver sua obra concluída: a pedra, uma vez chegada ao topo do monte, rolará novamente para a superfície, para o vale, e Sísifo terá novamente que empreender sua jornada sem fim rumo ao topo para recomeçar sempre novamente. (Cf. CAMUS, 2004, p. 138).

Camus mostra uma aguda percepção ao dizer que Sísifo lhe interessa justamente “[...] durante esse regresso, essa pausa”. (CAMUS, 2004, p. 139). A perspicácia do autor está em perceber que a ocupação de levar a pedra morro acima preenche as preocupações de Sísifo. Contudo, há um momento crônico, de uma percepção aguda, em que se institui a consciência no personagem, um momento de silêncio, “[...] medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade” (CAMUS, 2004, p. 138), em que “Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que

¹⁷ Esse problema será retomado no segundo capítulo no momento em que for tratada a crítica à religião e à metafísica.

tornar a subi-la até os picos. E volta à planície” (CAMUS, 2004, p. 138). Então Sísifo reconhece que os seus esforços não terão fim!

Do mesmo modo que na tragédia, impõe-se a pergunta pelo sentido de uma ação sem propósito, embora aqui se introduza a radicalização dessa ideia, pois em Édipo e Prometeu ainda há uma possibilidade futura de recomposição, contida, seja na ideia do sentido beatífico-protetor de Édipo após sua morte, seja na ideia de uma aliança futura necessária dos deuses com Prometeu. Em Sísifo, e mostraremos no próximo capítulo, em Nietzsche após o anúncio da morte de Deus, há uma intensificação do trágico, na medida em que não resta mais nenhuma esperança, mas somente o reconhecimento da necessidade pura. Camus se pergunta: “O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo?” (CAMUS, 2004, p. 139). E ao assumir o que há de necessário em seu destino, “Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha”. (CAMUS, 2004, p. 139). Tal modo de apreender o sentido de uma vida sem esperança, “faz do destino um assunto humano” (CAMUS, 2004, p. 140), “seu destino lhe pertence” (CAMUS, 2004, p. 140), e por essa razão, pode muito bem ser visto também como um hino de impiedade e de afirmação máxima da vida. E Camus conclui seu ensaio sobre Sísifo com uma bela passagem em que mostra o que significa defender a suficiência da vida humana a partir da qual se nega os deuses, tal como no Prometeu de Ésquilo e Goethe:

Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 2004, p. 141).

“É preciso imaginar Sísifo feliz”! Contudo, é possível fazê-lo? Camus defende que sim. E Nietzsche, pensando o caso exemplar dos gregos trágicos, concordaria em afirmar que é possível encontrá-los alegres: uma alegria exigente, não facilitadora, e, por isso mesmo, mais forte.

Toda essa discussão pode ser arrematada com a belíssima sequência final do texto de Goethe, que, com toda a justiça, é identificada por

Nietzsche como o hino da impiedade, do pecado ativo. Diz Prometeu à Zeus: “Pois aqui estou! Formo Homens / à minha imagem, / Uma estirpe que a mim se assemelhe, / Para sofrer, para chorar, / Para gozar e se alegrar, / E pra não te respeitar, / Como eu”. (GOETHE, 1997, p. 35).

Preside a tudo isso, a ideia do colapso dos deuses, expresso por Prometeu na pergunta feita a Mercúrio: “Pois não me forjou homem / O Tempo onipotente, / Meu senhor e vosso?” (GOETHE, 1997, p. 22). A ideia do colapso dos deuses, presente no texto de Goethe, pode ser vista em analogia com “[...] a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça, sobre deuses e homens”. (NIETZSCHE, 1992, p. 66).

E ainda, como o

Profundo pendor esquiliano para a *justiça*: o incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indignância divina, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica. (NIETZSCHE, 1992, p. 66).

Essa unificação metafísica, da qual Nietzsche fala no § 9 de *O Nascimento da tragédia*, por certo não anula o mundo do sofrimento, apenas dá a ele um tratamento sumamente afirmativo e conformador: é Apolo quem toma as rédeas da irrupção dionisíaca, como já mostramos a pouco.

Com isso, torna-se clara a compreensão do próprio Ésquilo, e também de Goethe em sua peça juvenil, segundo a qual a *Moira* vige, sobre deuses e homens, distribuindo a justiça a todos. Também fica claro o princípio de mútua participação no mistério, a mútua dependência, expressa de modo exemplar nos versos, não apenas de Ésquilo e Goethe, mas também de Rainer Maria Rilke:

O que farás, Deus, se eu morrer? / Sou tua jarra (e se eu quebrar?) / Sou tua poção (e seu estragar?) / Sou tua veste e tua missão. / Sem mim perdes o sentido. / Sem mim não terás casa, onde / palavras, íntimas e quentes, te abriguem. / Cairá dos teus pés cansados / a sandália aveludada que eu sou. / Teu grande manto te desnudará. / Teu olhar, que minha face acolhe, / quente como um travesseiro, / virá me procurar por muito tempo / e se aninhará entre estranhas pedras, / ao pôr-do-sol. / O que farás, Deus? Tenho medo. (RILKE, 1993, p.15).

Estranho pertencimento mútuo entre homem e deus, pois o vínculo se manifesta numa distância insuperável entre ambos. Essa distância, o sentido dessa distância, na análise que Nietzsche faz do mito de Prometeu, vincula-o ao sentido primitivo do distanciamento, da separação, a saber, que a cultura surge por ação de um sacrilégio: o roubo do fogo. Por isso, pensa o filósofo, “[...] o primeiro problema filosófico estabelece indiretamente uma penosa e insolúvel contradição entre homem e deus, e a coloca como um bloco rochoso à porta de cada cultura”. (NIETZSCHE, 1992, p. 67).

Importante aqui é dizer que esse laço necessário entre homem e deus, destacado no poema de Rilke, permanece como promessa de uma vivência futura, mas jamais apreensível de todo¹⁸. Para aquilo que interessa ao tema que estamos desenvolvendo, o sentido do pecado ativo, o hino da impiedade é uma denúncia contra a minimização do valor da vida humana, ou por uma suposta supremacia do divino, ou pelo aparente sem-sentido contido no sofrimento. A este respeito, poderão ser esclarecedoras as reflexões de Nietzsche sobre a relação entre o dionisíaco (dor e sofrimento) e a noção de dissonância.

Não seria exagero algum dizer que a tragédia é uma intensa reflexão sobre o sentido dado à dor, ao sofrimento. E, se assim for, a tragédia permite dar uma resposta a um problema, aqui enunciado em forma de pergunta: como dimensionar o prazer com a encenação trágica? A que se refere o prazer suscitado na cena trágica? O próprio Nietzsche enuncia tal problema, ao perguntar: “Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, pode suscitar prazer estético?”. (NIETZSCHE, 1992, p. 141). Ou, ainda:

[...] de onde, porém, deriva esse traço, em si enigmático, de que o sofrer no destino do herói, as mais dolorosas superações, as mais torturantes contradições dos motivos, em suma, a exemplificação daquela sabedoria de Sileno ou, expresso em termos estéticos, o feio e o desarmônico sejam, em tão incontáveis formas, com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse um prazer superior? (NIETZSCHE, 1992, p. 140).

A essas perguntas, o autor dá uma resposta certa: “O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na

¹⁸ A respeito do sentido da separação, da distância entre homem e deus, conferir: WEBER, 2011, pp. 67-82.

música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico”. (NIETZSCHE, 1992, p. 141). Os dois últimos parágrafos de *O Nascimento da Tragédia* (§24-§25) explicitam o que há de enigmático, mas também de decisivo, na conjunção entre o prazer e a dor na cena trágica, e parece-nos, arremata com isso, o próprio núcleo da teoria estética de Nietzsche assentada na união-contraposição do apolíneo e do dionisíaco. Tais parágrafos também permitem lançar alguma luz sobre o enigmático destaque dado ao apolíneo por Nietzsche nos dois últimos parágrafos de *O Nascimento da tragédia*¹⁹. Uma das novidades decisivas do livro não teria sido, conforme o próprio Nietzsche relata no capítulo dedicado a *O Nascimento da tragédia*, em *Ecce homo*, “[...] a compreensão do fenômeno dionisíaco nos gregos” (NIETZSCHE, 1995, p. 62), em que é oferecida a primeira psicologia do dionisíaco? O próprio Nietzsche, não enxerga no dionisíaco “[...] a raiz única de toda a arte grega” (NIETZSCHE, 1995, p. 62)? Por qual razão, então, o destaque dado a Apolo nos dois últimos parágrafos da obra?

O que significa, no contexto dos últimos parágrafos de *O Nascimento da Tragédia*, a dissonância? Nessa obra, não há uma resposta técnica, musical à essa pergunta. Nietzsche transpõe os planos, e por meio de uma analogia, vai do plano musical ao antropológico. Afirma o filósofo: “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem?” (NIETZSCHE, 1992, p. 143). Contudo, mantém-se o problema: o que significa pensar o homem como dissonância? Nietzsche não responde a questão em termos musicais, pois considera-a, parece-nos, óbvia. É um livro de um amante da música, dedicado a um músico, que resolve o enigma do “*nascimento da tragédia a partir do espírito da música*”.

Contudo, dada nossa falta de formação musical e dada a falta de um material técnico sobre os conceitos musicais, valemo-nos de um dicionário de língua portuguesa para buscar uma definição. E a definição encontrada pareceu-nos reveladora, negativamente reveladora: “**DISSONÂNCIA.** s. f. (mús.) desacordo, desarmonia de sons [...] // (Arte e lit.) Má combinação de cores, falta de unidade na

¹⁹ Tal tema foi introduzido para atender as sugestões dadas por ocasião da banca de qualificação. Contudo, não aprofundaremos o tema. Apenas apresentaremos aquilo que, ao nosso juízo, permanece ligado ao âmbito do problema que abordamos neste momento da dissertação. Ou seja, não abordaremos à exaustão a retomada do apolíneo nos últimos parágrafos da obra, e sim, abordaremos o sentido da retomada para o esclarecimento do problema da relação entre criação e dor.

composição, no estilo, nas idéias; falta de proporção nas formas; falta de relação entre as partes”. (CALDAS AULETE, 1964, p. 1258). Se a primeira parte da definição, aquela referente à música, não parece problemática, contudo, a segunda é negativamente reveladora, pois qualifica a obra artística dissonante como algo na qual falta alguma coisa; ou algo, em que alguma coisa não funcionou bem. Mais revelador ainda é ver a valoração segundo a qual uma obra completa seria aquela em que vigoraria a lei da proporção. Já foi possível ver, no início desse capítulo, que é contra esse modo de pensar, que representava um modo característico de conceber a Grécia, que Nietzsche se volta em sua primeira obra.

Uma obra mais qualificada, ao menos parece-nos assim, embora introdutória de teoria musical, dá uma definição mais adequada: “INTERVALO CONSONANTE é aquele cujas notas se fundem, produzindo uma sensação de repouso. INTERVALO DISSONANTE é aquele cujas notas não se fundem, produzindo uma sensação de movimento”. (LACERDA, 1966, p. 100).

Para aquilo que nos interessa, convém manter a ideia de que na dissonância opera um desacordo, ou seja, de que na dissonância é mantida uma tensão e que a combinação entre os elementos não cria um acordo, um repouso. Ora, a junção do apolíneo e do dionisíaco na arte trágica não revela, ao juízo de Nietzsche, exatamente isso? E no homem, a coexistência de elementos conflitantes, que não podem ser eliminados sob risco de se eliminar o próprio homem, não autoriza a concebê-lo, como o próprio Nietzsche o faz, como mostramos acima, como a encarnação da dissonância? Se assim for, e parece-nos que é o único modo de conceber plenamente a criação é não abdicar de considerar o conjunto das manifestações dos afetos humanos, e, portanto, de não abdicar de pensar a criação em sua relação intrínseca com a dor e sofrimento. Dificilmente poderíamos negar a possibilidade de termos uma arte mais otimista, que promettesse mais felicidade que a arte trágica. Mas ela seria, senão mais falsa, pelo menos, mais limitada, mais pobre, justamente por ter abdicado de uma dimensão decisiva do humano.

Nos dois últimos parágrafos de *O Nascimento da tragédia*, que é o momento da obra em que é apresentado o tema da dissonância, Nietzsche apresenta dois temas/termos que podem esclarecer o significado da afirmação de que o homem é a encarnação da dissonância.

O primeiro deles é “força plasmadora do universo” (NIETZSCHE, 1992, p. 142). Tal termo é introduzido para explicar o movimento de ir além da

aparência, que desenvolveremos logo a seguir, em que se manifesta a dimensão lúdica e dúplice da criação e destruição (os termos que Nietzsche usa são *construção* e *desconstrução*); o segundo, é: “Potência artística eterna e originária”. (NIETZSCHE, 1992, p. 143), com o qual o dionisíaco é reafirmado como o responsável por trazer à existência o mundo todo da aparência. E se Nietzsche apresenta a tese do humano como encarnação da dissonância, é porque vincula o homem a um plano mais abrangente, como se nele se fizesse corpo, como se nele pulsasse as tendências conflitantes, dissonantes, tanto da dimensão lúdica do construir e destruir, quanto da potência que faz com que as coisas sejam. E é na arte, pensava Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* que isso se daria de um modo mais pleno. E a razão deve-se ao fato de que na arte há mais disposição para abrigar o jogo dos contrários.

Para concluir, retomaremos a pergunta formulada anteriormente: Se tudo isso for exato, e se com isso voltamos a chamar atenção ao dionisíaco, por qual razão Nietzsche dá um destaque tão grande a Apolo nos dois últimos parágrafos da obra?

Uma primeira razão para a insistência em Apolo, apresentada no parágrafo 24, diz respeito à peculiaridade do co-pertencimento do apolíneo e do dionisíaco na cena trágica. Embora na cena trágica se dê a vigência dos poderes figurativos do apolíneo, dada a presença do dionisíaco, nela não se opera a máxima intensificação daqueles poderes apolíneos, como por exemplo, na epopéia ou na estatuária. Nietzsche diz que na cena trágica vivenciamos o “[...] ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar”. (NIETZSCHE, 1992, p. 139). E isso por que, Apolo constrange ao olhar, à individuação, à bela aparência; mas o dionisíaco, a ir além do olhar, ao fundo, ao rompimento da individuação. Por essa razão, o mito trágico, matéria primordial da encenação trágica, “compartilha com a arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível”. (NIETZSCHE, 1992, p. 140). Se isso se dá desse modo é porque, além do apolíneo, opera a força dionisíaca. Assim podemos repetir uma ideia cara a Nietzsche: a arte trágica é a arte da tensão, arte da dissonância.

A segunda razão, é que, apesar da insistência de Nietzsche em ter descoberto o dionisíaco, em ter posto a descoberto, em *O Nascimento da tragédia*, o fenômeno dionisíaco entre os gregos, não há apreensão pura e direta do dionisíaco.

Ou melhor, até pode haver, mas então, não se tratará mais de um fenômeno artístico; tratar-se-á do dionisíaco bárbaro, que Nietzsche abandona logo no início da sua obra. O que lhe interessa não é a força bruta da natureza, e sim, o embelezamento do mundo, da vida. E o autor enuncia tal questão, a cuja percepção chegamos tardiamente em nossa dissertação, numa passagem que julgamos uma das mais importantes da obra, pois ela permite dimensionar de modo mais adequado o sentido do co-pertencimento do apolíneo e do dionisíaco. Diz ele:

[...] daquele fundamento de toda a existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça. (NIETZSCHE, 1992, p. 143-144).

Se Apolo figurou como o patrono protetor da Grécia, isso atesta tão mais intensamente o quão forte foi Dionísio. Que Apolo tenha figurado como o deus benfeitor, protetor, atesta a força do não figurativo, do dionisíaco. O dito do velho ateniense, ao qual já nos referimos anteriormente, a saber, “[...] o quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo” (NIETZSCHE, 1992, p. 144), explica o motivo da insistência na força protetora de Apolo: Apolo é tão mais necessário quanto mais dionisíaco é um indivíduo, um povo. E não poderia ser diferente. Nietzsche precisou voltar a Apolo na exata medida em que descobriu o dionisíaco. É a lei da eterna justiça!

CAPÍTULO II

ARTE E AFIRMAÇÃO NOS ESCRITOS INTERMEDIÁRIOS DE NIETZSCHE

Se a teoria nietzscheana da tragédia apresentada em *O Nascimento da Tragédia*, sua formulação do apolíneo e do dionisíaco, a crítica à Eurípides e à Sócrates como destruidores do trágico, são bastante conhecidas, e a "justificação estética da existência" é uma das noções mais conhecidas da sua filosofia - todas referências presentes na primeira obra publicada do filósofo -, o mesmo não pode ser dito das análises e reflexões sobre a arte, empreendidas pelo autor após o abandono da sua metafísica de artista e anteriores à elaboração de sua obra *Assim falou Zaratustra. Humano, demasiado Humano* e *A Gaia Ciência*²⁰ são obras em que Nietzsche desenvolve uma concepção de arte profundamente distinta daquela apresentada em sua primeira obra, mas que, apesar disso, continua tendo em comum, isso é o que pretende-se demonstrar, uma determinada concepção do trágico que consiste em pensar a criação a partir da afirmação, embora que, a partir de então, não apenas a arte revelará as possibilidades criativo-afirmativas, sendo decisivo apreender a relação entre ciência e criação para a compreensão dessa nova figuração do trágico que aparece, de modo mais explícito, em *A Gaia Ciência*. Em tal novo registro, será necessário pensar a relação entre a arte, a religião, a cultura-civilização e a ciência - algo que já era feito na primeira obra - contudo, não mais em termos de oposição, e sim, em termos de gradação e de co-participação.

Embora a terceira e a quarta *Considerações Extemporâneas* – *Schopenhauer como Educador* e *Richard Wagner em Bayreuth*, respectivamente – possam ser vistos como documentos em que o filósofo declara seu apreço por Schopenhauer e Wagner, em que mostra a importância de ambos para a sua própria formação, encontram-se também nesses textos as marcas de um lento e gradativo afastamento da influência daqueles que foram os mestres da sua juventude.

Schopenhauer já recebera, tanto em *O Nascimento da Tragédia* quanto em anotações do mesmo período em que foi redigida sua primeira obra, críticas que atacavam o núcleo do seu pensamento metafísico, como já mostramos no primeiro capítulo. É significativo ver que aquilo que interessava a Nietzsche na terceira Extemporânea era o devir filosófico de Schopenhauer, o seu manter-se

²⁰ Referimo-nos a essas duas obras, pois elas serão as obras de referência para o segundo capítulo.

filósofo durante toda sua vida, muito mais do que a sua filosofia, o seu sistema filosófico. Embora Nietzsche trate também da metafísica do filósofo, o faz em menor medida se comparado às suas reflexões sobre o significado exemplar do homem. Schopenhauer

[...] será um exemplo incontornável para Nietzsche, não tanto pela sua filosofia, pelas suas ideias, em relação às quais Nietzsche, desde o início, manteve uma posição de aceitação, mas também de recusa, de crítica –, mas pela forma peculiar de tornar-se e manter-se filósofo à margem da filosofia oficial do Estado prussiano e à margem da indiferença e do silêncio dos seus contemporâneos. (WEBER, 2011, p. 144).

Ou seja, o homem-filósofo Schopenhauer educa mais do que a sua filosofia (Cf. WEBER, 2011, p. 145). E isso porque Schopenhauer não sucumbiu a três grandes perigos: a solidão, o desespero da verdade e a nostalgia, como Nietzsche mostra na terceira Extemporânea. E, embora o filósofo Schopenhauer, o criador do sistema metafísico unitário, interesse-lhe apenas negativamente, criticamente, o “homem Schopenhauer” e o “homem de Schopenhauer”²¹, tiveram uma função liberadora:

[...] ao homem de Schopenhauer também se presta um reconhecimento, posto que esse lhe serviu, num momento bastante difícil em que começa a sua busca de liberação do pessimismo romântico de Schopenhauer e Wagner, como uma espécie de remédio, ou antídoto. (SANTOS, 2009, p. 72).

E isso, na exata medida em que o “homem de Schopenhauer” impulsionou-o contra os seus objetos de crença, seus ídolos da juventude, aí incluídos Wagner e o próprio Schopenhauer²². Ou seja, Schopenhauer aparece a Nietzsche como um liberador.

Já a Extemporânea sobre Wagner, escrita sob influência da inauguração do *Festspielhaus* de Bayreuth, em 1876, e que se propunha ser um manifesto pró-Wagner, de acordo com Burnett,

²¹ Entenda-se o “homem Schopenhauer”, como o indivíduo que adotou um modo de vida e viveu de acordo com ele, a despeito de tudo; o “homem de Schopenhauer”, como uma figura que Nietzsche introduziu no quarto capítulo da terceira Consideração Extemporânea, ao lado do “homem de Rousseau” e do “homem de Goethe”, caracterizado como sendo aquele que “[...] assume o sofrimento voluntário da veracidade” (NIETZSCHE, 2009, p. 62).

²² A este respeito, conferir: (SANTOS, 2009, pp. 72-73).

[...] é um prolongamento do seu primeiro livro, só que povoado de tensões; pode-se dizer que estamos diante do primeiro sinal claro da ruptura então iminente. Apesar desse teor crítico, não se encontra no texto, ao contrário do que o próprio Nietzsche afirmou em *Ecce Homo*, sua autobiografia, uma ruptura definitiva com Wagner. (BURNETT, 2011, p. 24).

Apenas o “[...] olhar idealizado” (BURNETT, 2011, p. 23) de Nietzsche, não apenas da Grécia, mas também de Wagner, impediu-o de ver, desde a sua primeira obra, o que presidia a obra de Wagner, aquilo de que ela era constituída, a sua “matéria prima”. Apenas a uma mudança do próprio Nietzsche se pode atribuir a ruptura, pois Wagner não introduziu nenhum novo elemento às suas concepções musicais, teatrais ou poéticas. Não seria demasiado dizer que Wagner era todo Wagner já em 1872, momento em que Nietzsche publica sua primeira obra com dedicatória ao músico e amigo. Parece que, contudo, faltava um elemento para desencadear o afastamento que se formava no interior de Nietzsche há muito tempo, e o nome para isso que faltava a Wagner é: o público!²³; ou, melhor dito: a identificação, por parte de Nietzsche, da rendição de Wagner ao público, o que somente ocorrerá em 1876 no Festival de Bayreuth. Não se pretende com isso dizer que o afastamento deve-se apenas a isso, e sim, que o tema do público concentra, como uma espécie de centro irradiador de tensão, as diferenças entre os dois autores.

Em O Nascimento da Tragédia,

[...] Nietzsche acreditava que o público reavivaria a percepção das platéias gregas e recepcionaria o drama musical wagneriano, em toda a sua complexidade, com total interação e entendimento. No entanto, o que ele encontrou em Bayreuth foi um desfile de autoridades, aristocratas e nobres, desembarcando dos lugares mais recônditos – como a comitiva do Brasil, com o imperador D. Pedro II e seu séquito – totalmente alheias ao que representava o empreendimento para a história da Alemanha e para a história da música. (BURNETT, 2011, p. 23-24).

A desilusão quanto à qualidade do público, quanto às verdadeiras potencialidades revolucionárias do público, parece ter desempenhado uma função importante no afastamento entre o filósofo e o músico. Wagner não podia duvidar do seu público; já Nietzsche, não podia suportá-lo. A despeito de ser comum a ambos

²³ As ideias apresentadas nesse parágrafo, eu as devo ao meu orientador, Prof. Dr. José Fernandes Weber.

uma expectativa revolucionária com o festival de Bayreuth e com a obra wagneriana, havia uma diferença considerável entre tais expectativas: “eram revoluções distintas: a de Wagner no plano da forma e a de Nietzsche no da cultura.” (BURNETT, 2011, p. 29). Enquanto Wagner contentava-se com um público que o seguia e o idolatrava, e não exigia que a revolução se estendesse para além do domínio da música, pois o que lhe interessava era a revolução da forma musical, Nietzsche não podia fazer concessões a um movimento que não garantisse uma efetiva atualização do trágico na cultura alemã. Em 1876 Nietzsche perceberá que havia idealizado Wagner, e, por essa razão, abandona-lo-á. Poucos anos depois também perceberá que idealizou a arte, o poder e a função da arte, e também abandonará suas concepções juvenis. O primeiro momento em que aparece explicitamente tal mudança na obra de Nietzsche é *Humano, demasiado humano*²⁴.

Se, como brevemente sugerido anteriormente, em *Schopenhauer como Educador* e em *Richard Wagner em Bayreuth*, o afastamento é insinuado, camuflado, em *Humano* as divergências tornam-se claras, incontornáveis, explosivas. Isso é enigmático, pois, como diz Nietzsche no capítulo de *Ecce Homo* dedicado a essa obra de ruptura, “Os começos deste livro situam-se nas semanas do primeiro festival de Bayreuth; uma profunda estranheza em relação a tudo o que me cercava é um dos seus pressupostos”. (NIETZSCHE, 1995, p. 73).

Em 1886, Nietzsche redigiu prólogos às suas obras anteriormente publicadas. Nesses textos, o filósofo trata de apresentar, ao público mas parece que também a si próprio, o sentido e o alcance das suas obras. Utilizaremos o prólogo de *Humano* para apresentar, tanto as motivações gerais contidas nessa obra, quanto o seu posicionamento crítico frente às suas concepções anteriores.

Logo no primeiro parágrafo do prólogo, Nietzsche situa-se frente a censura de ter compreendido mal Schopenhauer e Wagner. Talvez me censurem, diz ele,

²⁴ Doravante, *Humano*. Considerando que utilizaremos apenas o volume I de *Humano*, não diferenciamos a obra entre volume I e II. Portanto, todas as ocorrências do termo “*Humano*”, significarão: *Humano, demasiado humano*, volume I. Utilizaremos o volume II, em um único momento, ocasião em que alertaremos para o fato de se tratar do volume II da obra.

[...] que eu, por exemplo, de maneira consciente-caprichosa fechei os olhos à cega vontade de moral de Schopenhauer; num tempo em que já era clarividente o bastante acerca da moral; e também que me enganei quanto ao incurável romantismo de Richard Wagner, como se ele fosse um início e não um fim; também quanto aos gregos, também com os alemães e seu futuro – e talvez se fizesse toda uma lista desses também... . (NIETZSCHE, 2000, p. 08).

Nessa passagem é explícito um acerto de contas do filósofo com o *Nascimento da tragédia*, pois sua primeira obra gira em torno das quatro referências apresentadas: Schopenhauer, Wagner, os gregos e os alemães. De início, parece que lhe é necessário identificar os seus enganos, os seus equívocos. Mas, por qual motivo? Mais do que reconhecer plenamente seus enganos, mais do que se desculpar por eles, Nietzsche aponta para o que, ao seu juízo, estava em jogo: o processo de encontrar a si mesmo, a busca pelo seu elemento específico. Ou seja, aquilo que lhe era mais peculiar. Talvez a visão retrospectiva, pois o prólogo foi escrito tardiamente, tenha desempenhado uma função seletiva. Se pode haver aí um elemento fictício, e não nos propomos avaliar a justeza do juízo de Nietzsche sobre si mesmo, interessa-nos, sobretudo, apreender o que está em jogo aos olhos do próprio Nietzsche. A seqüência da passagem nos esclarece:

Supondo, porém, que tudo isso fosse verdadeiro e a mim censurado com razão, que sabem vocês disso, que *podem* vocês saber disso, da astúcia de autoconservação, da racionalidade e superior proteção que existe em tal engano de si [...]? (NIETZSCHE, 2000, p. 08).

Engano de si como estratégia de autoconservação. Parece que é disso que Nietzsche quer convencer o leitor, de que seus descuidos foram um modo de se autoconservar. Isso seria uma mera estratégia retórica, se não tivéssemos já visto, no primeiro capítulo, as críticas de Nietzsche a Schopenhauer, mesmo antes de sua primeira obra. Se na passagem o filósofo insiste na visão moral schopenhaueriana, em que ele deve se posicionar frente a acusação da sua anuência à compaixão e à negatividade características da teoria moral schopenhaueriana, talvez seja porque suas críticas, ao menos aquelas que tivemos a oportunidade de identificar, dirigem-se mais à metafísica schopenhaueriana e à sua concepção de arte.

Já quanto a Wagner, a situação é mais ambígua, pois as críticas explícitas não se encontram em suas primeiras obras. Aliás, em *Humano*, não há

sequer uma referência direta ao nome do compositor. A referência que aparece na citação acima, como já dissemos, aparece no prólogo, incluído em 1886. Como veremos no segundo item deste capítulo, isso não significa que não hajam críticas a Wagner em *Humano*.

O que gostaríamos de destacar dessas passagens é que, diferentemente do que se poderia supor, a autocrítica de Nietzsche não é mera estratégia retórica, e sim, um sinal extremo de coragem e honestidade intelectual. Ela aponta, em *Humano*, para o intenso processo de autoliberação, para o “grande livramento”, cuja melhor expressão é a noção de *Espírito livre*. Saem de cena os amigos-mestres-intelectuais, que foram Schopenhauer e Wagner, este último, um amigo físico, de carne e osso, e entram em cena os amigos forjados, fantasmáticos, os espíritos livres.

O que significa, no âmbito de *Humano*, os espíritos livres?

Foi assim que há tempos, quando necessitei, *inventei* para mim os “espíritos livres”, aos quais é dedicado este livro melancólico-brioso que tem o título de *Humano, demasiado humano*: não existem esses “espíritos livres”, nunca existiram – mas naquele tempo, como disse, eu precisava deles como companhia, para manter a alma alegre em meio a muitos males (doença, solidão, exílio, acedia, inatividade): como valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes – uma compensação para os amigos que faltam. (NIETZSCHE, 2000, p. 08-09).

O espírito livre como uma “compensação para os amigos que faltam”, mostra uma boa consciência para com as vivências, uma abertura à experimentação. E é nesse sentido que as rupturas anunciadas nessa obra, são pensadas aqui: como um intenso trato consigo mesmo, uma radical vivência da dúvida, que o levou a perguntar-se: “o que é propriamente meu, o que me é mais peculiar? De tudo aquilo em que creio, o que de fato me pertence?”. Tais perguntas, se levadas a sério, instauram uma crise, cuja superação é a própria obra. A esse respeito, em *Ecce Homo*, Nietzsche afirma: “*Humano, demasiado humano* é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos livres: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza”. (NIETZSCHE, 1995, p. 72).

Essa arte da busca de si, de honestidade perante a si, que caracteriza a figura do espírito livre, e que, também, marca a própria atitude de

Nietzsche, se institui por meio de uma “[...] grande liberação” (NIETZSCHE, 2000, p. 09). Tal liberação, não diz respeito apenas a um afastamento reativo da influência de Schopenhauer e Wagner. A respeito do significado do afastamento de Wagner e da sua repercussão nessa obra, Giorgio Colli afirma:

[...] *Humano* não é pra compreender como reação, favorecida pela falha da amizade, a uma visão do mundo fortemente influenciada por Wagner, mas como posição conquistada através do amadurecimento dos pensamentos que a ligação com Wagner, mesmo tendo-os primeiramente provocado, ou pelo menos enriquecido, havia todavia, no fim, dificultado. [...] E, se olharmos bem, não houve contra Wagner (que em *Humano* sequer é mencionado) um renegamento explícito; aquilo que vemos é uma tranquila ultrapassagem (COLLI, 2000, p. 53-54).

Em *Humano*, Schopenhauer “[...] está presente em todas as páginas [...] mas diante do qual não há ainda fastio mas apenas afastamento melancólico” (COLLI, 2000, p. 56). Ou seja, se o afastamento de ambos está presente, e não poderia ser diferente, há, contudo, mais elementos em jogo, e uma mera explicação que apostasse na reatividade de Nietzsche, inscrita em seu afastamento de Schopenhauer e Wagner, não daria conta de apreender a amplitude das transformações. Neste capítulo buscaremos apresentar os elementos que, ao nosso juízo, e mantendo a vinculação com o tema da dissertação, são os mais significativos. Dentre eles destacamos os temas que constituirão os tópicos do capítulo: 2.1. A crítica à metafísica e à moral; 2.2. Arte, ciência, civilização e a afirmação do não verdadeiro; 2.3. A arte no horizonte da "morte de deus" e da problematização da ciência: afirmação, Gaia Ciência e uma nova feição do trágico.

2.1 CRÍTICA À METAFÍSICA E À MORAL

Como aparece, no âmbito mais geral de *Humano*, a grande liberação da qual Nietzsche fala em seu prólogo de 1886? No plano filosófico mais estrito, aparece como crítica à metafísica e à moral; no plano estilístico, aparece como escrita aforismática. Nesse primeiro momento do segundo capítulo não pretendemos apresentar todos os aspectos da crítica à metafísica e à moral, pois isso, por si só, já exigiria um trabalho a parte. Pretendemos, tão só, realçar alguns aspectos mínimos que cumpram com a função de mostrar o núcleo das

transformações, que permitem melhor compreender os seus juízos sobre a arte, apresentados no segundo item deste capítulo.

Uma mera comparação entre o estilo de *O Nascimento da Tragédia* e de *Humano* seria suficiente para formar o juízo de que são obras de dois autores diferentes. O primeiro escrito, caracterizado por uma linguagem hermética, meio misteriosa, uma obra para iniciados, que pressupõe o conhecimento de um amplo conjunto de referências, tanto mais porque opera com elas por uma técnica de deslocamento de significados, como já indicado no primeiro capítulo com a citação de Giorgio Colli; já o segundo, possui um estilo límpido, mais leve, com ideias mais breves, com uma outra respiração, mesmo quando trata de temas e assuntos complexos.

A se crer no juízo de Nietzsche, isso seria devido a ele ter encontrado um tom mais pessoal, mais seu. Sem adentrar na confrontação com o juízo de Nietzsche, não podemos deixar de reconhecer que uma alteração tão profunda no estilo é acompanhada de uma mudança decisiva no seu modo de ver, de se apropriar das referências, dos temas e dos problemas e, sobretudo, de uma mudança decisiva no modo de julgá-las. Com isso queremos dizer que a mudança de estilo da escrita não implica apenas uma mudança formal, uma mudança na maneira de considerar a forma da expressão, pois entre pensamento e expressão há uma relação intrínseca. O próprio Nietzsche, na “Tentativa de auto-crítica” à sua primeira obra, diz: “É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo!”. (NIETZSCHE, 1992, p. 16). Esse juízo, apresentado quatorze anos após a publicação da obra, obriga-nos a dizer: provavelmente não poderia ter dito como poeta o que tinha a dizer, pois ainda não estava liberado para decidir-se a dizer como poeta aquilo que disse em uma linguagem não poética. Ou seja, faltava-lhe aquela grande liberação que aparecerá integralmente a partir de *Humano*, e que será a marca distintiva de *Assim falou Zaratustra* e dos *Ditirambos de Dionísio*.

Se é assim, se as mudanças de forma acompanham mudanças mais profundas, em *Humano*, vemos, desde o início da obra, a mudança do estilo da escrita ser acompanhada por novos temas, ausentes nas obras anteriores, ou, se presentes, ainda sem o alcance que será dado a partir de *Humano*²⁵, das quais

²⁵ Sobre essa afirmação, vale uma breve observação. Já em *Sobre Verdade e mentira num sentido extramoral*, aparecem os temas da crítica do conhecimento, da metafísica, da linguagem e da

destacamos a crítica à metafísica e à moral, como aquelas que, dados os nossos propósitos, concentram o mais significativo.

Como aparece em *Humano* a crítica à metafísica? Existem dois registros: um primeiro, que na falta de um termo mais adequado chamamos de “metodológico”, vinculado à utilização dos conhecimentos propiciados pela história, pela ciência e pela psicologia. Aqui aparece um procedimento, bastante caro a Nietzsche, que consiste em agenciar essas formas de conhecimento e mostrar que só se permanece metafísico por um desconhecimento profundo do vir-a-ser do humano; um segundo, em que a crítica à metafísica se desdobra, na crítica à metafísica filosófica (sentido mais abrangente) – em que Nietzsche recusa a pretensão da fundamentação de um conhecimento objetivo do mundo, que pressupõe a negação da sensibilidade, da efetividade – e na crítica à religião (sentido mais restrito), em que a religião aparece como uma forma mais rudimentar da metafísica filosófica. Quando se afirma que são dois registros, não se quer com isso dizer que sejam registros distintos, e sim, que é possível ver que, em *Humano*, a crítica à metafísica permite ser enquadrada desse modo²⁶. Esses dois registros operam conjuntamente, mas permitem ser identificados como separáveis.

Como explicar que algo como a metafísica, tanto na sua versão mais elaborada (filosófica), quanto na sua versão mais rudimentar (religiosa), seja possível? Nietzsche é enfático na resposta: a metafísica filosófica pressupõe um profundo desconhecimento daquilo que o homem é, pois supõe que exista algo como “o homem”

Todos dos filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam o seu objetivo. Involuntariamente imaginam “o homem” como uma *aeterna veritas* [verdade eterna], como uma constante no redemoinho, uma medida segura das coisas. Mas tudo o que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*. (NIETZSCHE, 2000, p. 16).

moral. Também já aparece, no parágrafo de abertura da obra, um estilo de escrita completamente diferente das primeiras obras de Nietzsche. Contudo, tal diferença, embora introduza mudanças marcantes, tanto mais por ter sido escrito logo após *O Nascimento da tragédia*, ele ainda não marca uma mudança total, o que apenas ocorrerá após *Humano*. A esse respeito, conferir: WEBER, 2011, p. 190-192.

²⁶ Toda a organização da sequência desse item segue de perto a seguinte referência: WEBER, 2011, p. 169-196.

Primeira conclusão: a condição para a constituição de um discurso geral, universal, essencial sobre o humano é o desconhecimento do humano, que consiste em não perceber que “[...] tudo o que é essencial na evolução humana se realizou em tempos primitivos, antes desses quatro mil anos que conhecemos aproximadamente; nestes o homem já não deve ter se alterado muito”. (NIETZSCHE, 2000, p. 16).

Esse desconhecimento crônico possui, contudo, uma razão mais fundamental. Há uma razão mais crônica que leva o filósofo a equivocar-se, e que diz respeito ao próprio modo de ser da filosofia, afeita à busca do inteligível ou de algum elemento invariável a partir do qual a explicação de qualquer coisa é possível. Trata-se, para Nietzsche, do “defeito hereditário dos filósofos”²⁷, a saber, a sua falta de sentido histórico:

Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos [...] Não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser [...] tudo veio a ser; *não existem fatos eternos*: assim como não existem verdades absolutas. (NIETZSCHE, 2000, p. 16).

Portanto, quem pretende apresentar uma explicação não fantasiosa do humano, deverá lançar mão de uma consideração histórica, e com isso, serão desfeitas as ilusões da metafísica filosófica. A leitura de *Humano* dá a oportunidade de verificar diretamente, agora não mais apenas pela mediação do juízo de Nietzsche tal como aparece no prólogo tardio, que se tratou, de fato, de uma grande liberação. Nessa obra Nietzsche se desvencilha de um modo metafísico de considerar a arte, a cultura, enfim, o humano. E, como apresentado acima, a valorização do histórico desempenha uma função decisiva nessa mudança. Ou seja, justamente por tratar o humano historicamente, sem nenhuma concessão a qualquer forma de substancialização, de idealização, de essencialização, que ele pôde dar ao seu livro o título de *Humano, demasiado humano*. Isso revela uma boa consciência para com o vir-a-ser, para com o tempo, para com a finitude. O que parece estar em jogo aqui é a recusa à metafísica por ela ser um modo elaborado de negação da efetividade da vida, por buscar, sempre num além, as razões que explicariam o humano em sua integralidade.

²⁷ Título do aforismo 2 de *Humano*.

Com a observação psicológica adquire-se um modo efetivo de avaliação do humano que não mais pode se pautar pela metafísica. Mas, o que significa observação psicológica? Tratar-se-ia da institucionalização de alguma prática por meio da qual seriam descobertos os enigmas da alma e a partir de cujos diagnósticos tais enigmas seriam solucionados, e os sofredores aliviados dos seus tormentos? Nada mais distante do modo como Nietzsche concebe a observação psicológica.

No primeiro aforismo do segundo capítulo de *Humano*, capítulo intitulado *Contribuição à história dos sentimentos morais*, e o aforismo, *Vantagens da observação psicológica*, Nietzsche diz: “[...] a reflexão sobre o humano, demasiado humano – ou, segundo a expressão mais erudita: a observação psicológica”. (NIETZSCHE, 2000, p. 43). O que é, então, a observação psicológica? Simplesmente não mais inventariar o humano a partir de uma chave metafísica, recusando toda consideração que supõe que por trás dos acontecimentos há causas secretas, inapreensíveis à compreensão natural humana, e que somente poderiam ser explicados com suficiência mediante o recurso a categorias metafísicas ou religiosas. Não, diz Nietzsche. O humano é meramente humano, demasiado humano. Não há nele a intermediação do divino ou do transcendente. Pautar-se no humano, observar o humano sem referir-se ao transcendente, a isso Nietzsche chama de observação psicológica.

A observação psicológica também é chamada por Nietzsche de observação moral. E com isso chega-se a um dos pontos mais importantes de *Humano*, a saber, aquele em que se toca no problema da moral. Então, ocorrerá uma intersecção: moral, observação psicológica, ciência e história.. O que significa observação moral?

Seja qual for o resultado dos prós e dos contras: no presente estado de uma determinada ciência, o ressurgimento da observação moral se tornou necessário, e não pode ser poupada à humanidade a visão cruel da mesa de dissecação psicológica e de suas pinças e bisturis. Pois aí comanda a ciência que indaga a origem e a história dos chamados sentimentos morais. (NIETZSCHE, 2000, p. 45).

A indagação sobre a origem e a história dos chamados sentimentos morais leva Nietzsche a afirmar que “[...] os erros dos maiores filósofos têm seu ponto de partida numa falsa explicação de determinados atos e sentimentos

humanos”. (NIETZSCHE, 2000, p. 45). E isso, justamente por não se manterem no registro meramente humano dos atos e sentimentos humanos, quer dizer, por darem uma explicação metafísica aos mesmos. E dos grandes filósofos que cometeram esse erro, Nietzsche concede destaque à análise da teoria moral de Schopenhauer, a quem concede um longo aforismo, intitulado *A fábula da liberdade inteligível*.

O núcleo da história da moral, da responsabilização de alguém por seus atos, é descrita por Nietzsche em um aforismo intitulado *A fábula da liberdade inteligível* cujo alvo é justamente a teoria moral de Schopenhauer, em quatro etapas, de gradativa complexificação, a saber²⁸:

1º. As ações são chamadas de boas ou más isoladamente sem levar em conta os motivos para a ação, levando-se em conta apenas as conseqüências;

2º. Em seguida, desconsideram-se as conseqüências e a qualidade de bom ou mau passa a ser inerente às ações;

3º A qualidade bom ou mau passa a integrar os motivos para a ação;

4º. A qualidade de bom ou mau não diz mais respeito ao motivo, mas ao próprio ser de quem age.

Conclui o autor: “De maneira que sucessivamente tornamos o homem responsável por seus efeitos, depois por suas ações, depois por seus motivos e finalmente por seu próprio ser”. (NIETZSCHE, 2000, p. 47).

Contudo, diz Nietzsche, isso é um erro, pois tal modo de pensar supõe que o agente seria livre para agir de outro modo, que ele não fosse uma consequência necessária “[...] dos influxos de coisas passadas e presentes”. (NIETZSCHE, 2000, p. 48). Daí o título do aforismo, *A fábula da liberdade inteligível*. E ao final, o autor chega a uma conclusão diametralmente oposta: não é possível responsabilizar ninguém “[...] seja por seu ser, por seus motivos, por suas ações ou por seus efeitos”. (NIETZSCHE, 2000, p. 48). Esse parece ser um dos pontos mais difíceis e problemáticos do pensamento de Nietzsche. Somente o título de aforismos como *O que há de inocente nas chamadas más ações (99)* e *O homem sempre age bem (102)*, já são suficientes para perceber o alcance das suas teses. Contudo, é importante dizer que disso não se pode concluir diretamente por uma autorização de toda e qualquer ação. O que está em jogo é a recusa de Nietzsche de fundamentação moral dada pelos filósofos, pois, para o filósofo, além de ser

²⁸ A esse respeito, conferir: (NIETZSCHE, 2000, p. 47).

infundada tal empresa, pelos motivos acima apresentados, há uma descoberta que a observação psicológica, ou observação moral, propiciou, a saber, identificar nas ações ditas contrárias – “boa” ação e “má” ação – diferenças de grau, não de espécie: “Boas ações são más ações sublimadas; más ações são boas ações embrutecidas, bestificadas”. (NIETZSCHE, 2000, p. 82).

Por qual razão, então, não se abandona a busca de uma fundamentação da moral, do agir humano? O motivo não é teórico, e sim, “[...] por medo das conseqüências”. (NIETZSCHE, 2000, p. 49). Ou, em termos mais diretos: por ser necessário enfrentar o desafio, e a insegurança nele contido, de “[...] saber se a humanidade pode se transformar, de moral em sábia”. (NIETZSCHE, 2000, p. 82). Se isso é possível, ninguém o sabe.

Não pretendemos aqui desenvolver as implicações do modo como o filósofo concebe a moral, e sim, tão só apontar para a abertura criada, também para os desafios e perigos implicados nessa abertura, pelo novo modo de pensar o humano.

Se a valorização do conhecimento histórico impugnar a pretensão da metafísica em dizer o que o homem é, e a observação psicológica / observação moral trarão a vantagem de apreender o humano na sua nudez sem a falseação humanitária, a ciência aparecerá como um instrumento por meio do qual se suplantar, tanto as pretensões da metafísica filosófica quanto das crenças religiosas.

Há um aforismo do capítulo terceiro, capítulo cujo tema geral é *A Vida religiosa*, intitulado *Origem do culto religioso*, bastante esclarecedor sobre a explicação dos processos naturais do espírito religioso. Diz Nietzsche que há uma convicção peculiar à vida religiosa, da qual já não partilhamos mais, segundo a qual

[...] nada se sabia sobre as leis da natureza; seja na terra, seja no céu, nada *tinha* que suceder; uma estação, o sol, a chuva podiam vir ou faltar. Não havia qualquer noção de causalidade *natural*. Quando se remava, não era o remo que movia o barco; remar era apenas uma cerimônia mágica, pela qual se forçava um demônio a mover o barco. Todas as enfermidades, a própria morte eram resultado de influências mágicas. O adoecer e o morrer não sobreviviam naturalmente; não existia a ideia de “ocorrência natural”. [...] Na imaginação dos homens religiosos, toda a natureza é uma soma de atos de seres conscientes e querentes, um enorme complexo de arbitrariedades. Em relação a tudo o que nos é exterior não é permitida a conclusão de que algo *será* deste ou daquele modo, de

que *deverá* acontecer dessa ou daquela maneira; o que existe de aproximadamente seguro, calculável, somos nós: o homem é a *regra*, a natureza, a *ausência de regras* – este princípio contém a convicção fundamental que domina as grosseiras culturas primitivas, criadoras da religião. (NIETZSCHE, 2000, pp. 89-90).

É justamente de uma consideração grosseira como essa que a ciência nos protege. Onde há leis, e a ciência ensina a pensar a natureza pela regulação de leis, não há milagres. Também não há a possibilidade de predispor a nosso favor ou indispor contra os inimigos, os espíritos da natureza, pois não existem tais entidades. São ficções criadas pelos sacerdotes. Ou seja, a ciência natural nos ensina a conceber e a explicar a natureza por meio de um método racional que exclui a possibilidade de introduzir elementos não naturais, tanto na concepção da natureza quanto na explicação do seu funcionamento. Fica claro que a consequência da aplicação desse método explicativo é a eliminação da metafísica.

Complementarmente a isso, vê-se que, não apenas a explicação da natureza, em seu sentido geral, é afetada, mas também, a explicação do humano. O primeiro aforismo, do primeiro capítulo de *Humano*, intitulado *Química dos conceitos e sentimentos* é, na própria formulação do título, esclarecedor. Submeter, não apenas os conceitos ao método científico, mas também os sentimentos, é aquilo a que essa obra de Nietzsche se propõe. Após ter referido que não se pode mais conceber distintamente a “filosofia histórica” e a “ciência natural”, e de ter se referido à necessidade de submeter a filosofia metafísica à prova dos avanços das ciências naturais, Nietzsche afirma:

Tudo o que necessitamos, e que somente agora nos pode ser dado, graças ao nível atual de cada ciência, é uma *química* das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos, assim como de todas as emoções que experimentamos nas grandes e pequenas relações da cultura e da sociedade, e mesmo na solidão: e se essa química levasse à conclusão de que também nesse domínio as cores mais magníficas são obtidas de matérias vis e mesmo deprezadas? (NIETZSCHE, 2000, p. 15-16).

Conhecimento da natureza e do humano, mediado pelo filosofar histórico, pela análise psicológica e moral, possibilitada pelo desenvolvimento científico: todos esses tópicos possuem um foco crítico bastante preciso, qual seja, a crítica à metafísica e à religião. No próximo item buscaremos mostrar como isso influi na formação de um novo modo de considerar a arte, pois, como é dito na

citação reproduzida acima: necessitamos de uma química das representações e dos sentimentos morais e religiosos, mas também uma química dos sentimentos estéticos.

2.2 ARTE, CIÊNCIA, CIVILIZAÇÃO E A AFIRMAÇÃO DO "NÃO VERDADEIRO"

Uma vez apresentadas as razões pelas quais Nietzsche submete a metafísica e a moral a uma severa crítica, é possível passar às suas considerações sobre a arte e a criação, pois estas dependem daquela crítica. Será o caso de mostrar o que significa a tal química dos sentimentos estéticos. O que caracterizará essas novas considerações sobre a arte? De um modo bastante pontual, tais considerações podem ser resumidas no que segue: 1. Recusa da ideia segundo a qual a arte revelaria o substrato metafísico do mundo, segundo a qual a arte daria acesso à verdade; 2. Crítica da teoria do gênio; 3. Abandono da suposta superioridade da arte sobre a ciência, que se dará por meio de uma teoria da evolução da cultura, da civilização, em que a arte ocupará uma posição intermediária, entre a religião e a ciência.

Já em seus primeiros escritos Nietzsche matiza o alcance das teorias segundo as quais haveria um modo de chegar à essência daquilo que o mundo é em si. Em textos do período de *O Nascimento da Tragédia*, a limitação dessa possibilidade aparece ligada à sua crítica à filosofia schopenhaueriana, como já mostrado no primeiro capítulo, em que não sendo a Vontade a essência do mundo, o conhecimento das objetivações da Vontade nos daria apenas o acesso à representações, jamais ao em si do mundo; em *Sobre Verdade e Mentira no sentido extramoral*, texto de 1873, essa recusa adquire uma expressão mais direta e mais explícita, pois a crítica à verdade, à linguagem, e à identificação de uma motivação social para a constituição do conhecimento e da moral, atestam a formação de uma teoria em que a recusa da profundidade está diretamente ligada com uma opção pela superfície, pela dimensão histórica dos eventos humanos. Sobre essa mudança nesse texto, Moraes Barros afirma:

Ditado ao colega K. Von Gesdorf em junho de 1873, o escrito é fruto não apenas de uma refinada espiritualidade, mas também de um importante redimensionamento teórico-especulativo. À diferença de ponderações anteriores, nele o filósofo alemão – à época, professor da Universidade da Basileia – já não toma a palavra a fim de caracterizar o despertar da tragédia ática. Tomado por novos planos [...] debruça-se sobre as assim chamadas ciências da natureza [...]. Luz a eliminar preconceitos e intolerâncias, o espírito contido nos métodos científicos talvez ajude a desanuviar as sombras metafísicas que se acumulam em torno do conhecimento. Mais até. No momento em que aprende a questionar a si mesma, a verdade talvez termine por revelar alguma não-verdade à sua base, prestando um testemunho inteiramente inesperado sobre si própria. (BARROS, 2011, p. 09).

Se esse procedimento de recusa da verdade, de um em si, enfim, da metafísica, já aparece no período da primeira obra, contudo, é a partir de *Humano* que ele adquire a marca de um programa de pensamento. E parece-nos que na reflexão sobre a arte isso se torna nítido.

O que se aprenderia quando se começasse a questionar a arte e os seus vínculos com a verdade? O que se revelaria por meio de uma análise da química dos sentimentos estéticos? Nada menos que isso: a arte não tem o poder de revelar o substrato metafísico do mundo; a arte não possui um estatuto privilegiado para conceder o acesso à verdade. E se é fato que Nietzsche, já no período da sua primeira obra, tece críticas à metafísica, à verdade, contudo, isso não vem à tona, permanece soterrado no conjunto das suas anotações, não aparece em seus textos publicados. O escrito *Sobre Verdade e mentira* só é publicado postumamente.

Em *Humano*, a recusa ao estatuto privilegiado que a arte teria para dar o acesso a um conhecimento privilegiado do mundo, aparece vinculado à crítica da noção de intuição. Nietzsche é categórico a esse respeito, pois diz: “[...] a intuição não faz avançar um passo na terra da certeza”. (NIETZSCHE, 2000, p. 100). Nos textos da estética alemã, textos com os quais Nietzsche dialoga em sua primeira obra, a noção de intuição aparece vinculada à figura conceitual do gênio. Por possuir uma capacidade própria, um dom inato, uma faculdade peculiar, o gênio apreenderia o sentido velado do mundo e, após captá-lo, manifesta-lo-ia em sua obra. A obra seria genial, justamente por esse poder de captar e expressar, de um modo privilegiado, alguma dimensão do mundo; a intuição seria a faculdade que

possibilitaria tal apreensão. Nietzsche recusa esse modo de considerar o problema da criação, pois vê nela um resquício religioso:

A crença em espíritos grandes, superiores, fecundos, ainda está [...] ligada à superstição, total ou parcialmente religiosa, de que esses espíritos são de origem sobre-humana e têm certas faculdades maravilhosas, mediante as quais chegariam a seus conhecimentos, de maneira completamente distinta da dos outros homens. Atribui-se a eles uma visão imediata da essência do mundo, como que através de um buraco no manto da aparência, e acredita-se que, graças a esse maravilhoso olhar vidente, sem a fadiga e o rigor da ciência, eles possam comunicar algo de definitivo acerca do homem e do mundo. (NIETZSCHE, 2000, p. 126).

Nessa passagem retorna um tema já abordado, a saber, o da crítica à metafísica. Claro é o argumento de Nietzsche: ninguém possui faculdade alguma que permite ter acesso à essência do mundo; ninguém possui o poder de olhar pelo buraco do manto da aparência. Todos estão limitados pelas condições humanas do conhecimento e ninguém possui um fórum privilegiado para acessar um conhecimento mais fundamental do mundo.

Se é assim, a imagem do criador genial, poeta, músico, é abandonada, em *Humano*, pela figura do espírito livre, como já mostramos anteriormente, e como é reforçado por Ernani Chaves ao dizer que, à imagem do poeta, do *Dichter*

[...] como o “criador” por excelência, Nietzsche opõe a do *frei Geist*, o espírito livre. Enquanto no período do *Nascimento da tragédia* o mundo necessitava ainda de uma “justificação estética”, agora é justamente a “faculdade estética” que distancia a humanidade cada vez mais da verdade. A “necessidade metafísica”, que antes era ainda um “consolo”, não é mais uma necessidade eterna, mas, ao contrário, profundamente histórica, de tal modo que nos restaria apenas a busca por uma sabedoria contemplativa ideal, que Nietzsche forjou, justamente, através da imagem do “espírito livre”. (CHAVES, 2005, p. 275).

Além disso, a recusa da noção metafísico-religiosa de gênio, e a sua crítica, é acompanhada pela defesa de uma noção antropológica de gênio, muito mais simples, mas ao mesmo tempo, mais extensiva, mais abrangente, segundo a qual, não apenas a atividade do dito gênio é complexa, mas toda a atividade humana é marcada por uma assombrosa complexidade. Daí Nietzsche perguntar:

“De onde vem essa crença de que só no artista, no orador e no filósofo existe gênio? De que só eles tem “intuição”?”. (NIETZSCHE, 2000, p. 124). Intuição que seria uma “lente maravilhosa” por meio da qual o gênio atingiria a essência do mundo, algo já recusado pelo filósofo, como mostramos. O que leva a se considerar um artista como um ser sobre-humano é o fato de a obra aparecer consumada, diz Nietzsche, o fato de não podermos notar o modo como “ela veio a ser”. (NIETZSCHE, 2000, p. 124). Como nos é recusada percepção do devir, da obra consumada inferimos a ação de uma faculdade maravilhosa, sobre-humana na sua confecção. Se pudéssemos apreender o devir inscrito na obra, perceberíamos a dimensão artesanal da obra dita genial, como veremos adiante.

A mudança no modo como Nietzsche concebe a arte, leva-o a abandonar a defesa de uma intuição do sentido essencial do mundo, até mesmo, de uma intuição dionisíaca do mundo, tal qual defendida em sua primeira obra²⁹. Complementarmente, também a sua própria concepção de criação e dos mecanismos pelos quais é possível explicar a criação, sem recorrer à concepção do gênio, em torno do qual, permanece uma aura de mistério, será beneficiada com a “análise química”. A esse respeito o aforismo 10 de *Humano* é esclarecedor:

Logo que a religião, a arte e a moral tiverem sua gênese descrita de maneira tal que possam ser inteiramente explicadas, sem que se recorra à hipótese de *intervenções metafísicas* no início e no curso do trajeto, acabará o mais forte interesse no problema puramente teórico da “coisa em si” e do “fenômeno”. Pois, seja como for, com a religião, a arte e a moral não tocamos a “essência do mundo em si”; estamos no domínio da representação, nenhuma “intuição” pode nos levar adiante. Com tranquilidade deixaremos para a fisiologia e a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida do mundo. (NIETZSCHE, 2000, p. 20-21).

Aqui é possível ver que uma das principais consequências da aplicação da análise química aos sentimentos estéticos consiste em afastar da arte qualquer resquício de metafísica ou de religião. E concluímos a apresentação da crítica de Nietzsche à concepção tradicional de gênio, pela contraposição entre tal compreensão do gênio à sua compreensão da atividade do artesão:

²⁹ A esse respeito, ver: COLLI, 200, p. 84.

Só não me falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda a espécie que foram poucos dotados. Mas *adquiriram* grandeza, tornaram-se “gênios” (como se diz) [...] todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso [...]” (NIETZSCHE, 2000, p. 125).

Nietzsche é enfático, é como se ele dissesse: não me venham com essa história de gênio. Aquele que chamamos de gênio é, sobretudo, um incansável trabalhador: “Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eger, remodelar e ordenar”. (NIETZSCHE, 2000, p. 120). Portanto, genialidade se adquire, não é algo inato.

Isso parece suficiente quanto à recusa de Nietzsche ao conceito tradicional de gênio. A partir desse momento será apresentado o modo como Nietzsche concebe a relação entre arte e ciência, profundamente distinta daquela defendida em sua primeira obra. Essa apresentação levará a tratar também da relação arte, ciência e cultura.

Em sua primeira obra não apenas a arte trágica revelava-se como uma atividade superior à atividade científica, mais do que isso, a ciência era vista como responsável pela destruição da arte trágica. E, num plano mais extenso, como já mostrado no primeiro capítulo, a destruição da arte trágica pelo procedimento científico revelava uma valoração negativa concedida à vida. Junto a isso, a valoração da arte trágica ligava-se a um projeto de renovação da cultura, a ser instituído pelo renascimento do trágico, algo que Nietzsche pressentia estar presente na obra de Wagner. Arte e ciência eram, portanto, inimigas.

Em *Humano*, esse modo antagônico de conceber arte e ciência é abandonado e substituído por uma teoria da evolução da cultura, da civilização, em que a arte ocupará uma posição intermediária, entre a religião e a ciência. A religião ocupa o primeiro estágio, típico de épocas remotas do espírito, não esclarecidas o suficiente, caracterizadas por uma crença mágica, mais ou menos grosseira, como já apontado no final do item anterior deste capítulo. A arte, por sua vez, ocupa uma posição destaque quando as religiões decaem, não sendo, contudo, isenta de incorporar a sensibilidade religiosa em seus domínios. Por isso Nietzsche diz:

A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos religiosos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso torna-se mais profunda, mais plena de alma, de modo que chega a transmitir elevação e entusiasmo, algo que antes não podia fazer. A riqueza do sentimento religioso, que cresceu e se tornou torrente, continuamente transborda e deseja conquistar novos domínios. (NIETZSCHE, 2000, p.117).

Embora a arte seja mais digna de crédito do que a religião, como veremos a seguir com mais detalhes, ela, contudo, não ocupa mais a mesma posição de destaque que ocupava na primeira obra de Nietzsche, pois, dada a sua posição intermediária, ente religião e ciência, ela não contribui para a “[...] progressiva virilização da humanidade” (NIETZSCHE, 2000, p. 116), o que somente é efetivado pela ciência. E todo o quadro da relação entre arte e ciência, presente na primeira obra de Nietzsche, é completamente abandonado quando Nietzsche afirma que “O homem científico é a continuação do homem artístico” (NIETZSCHE, 2000, p. 152). Como compreender essa formulação?

A religião e a arte são vistas por Nietzsche, como o resultado de um erro necessário, decorrente da crença de que por meio delas atingir-se-ia mais efetivamente a essência do mundo. Contudo, houve uma vantagem nesse modo equivocado de consideração, pois ele tornou o “[...] o homem profundo, delicado e inventivo. [...] O puro conhecimento teria sido incapaz disso”. (NIETZSCHE, 2000, p. 37). A vantagem desse erro consiste em ele ter sido responsável pela desbestialização do humano, por ter sido o responsável pelo próprio processo de humanização. Ou seja, justamente por Nietzsche conceber a relação entre religião, arte e ciência em termos gradativos, de um gradativo esclarecimento do humano sobre si próprio, não é necessário identificar aí uma contradição. É como se Nietzsche dissesse: até agora foi assim. A partir de agora, temos a ciência para nos mostrar as motivações para a criação da religião e da arte e, a partir de então, temos que ver, religião e arte, como indícios de estágios menos avançados da civilização. Ou seja, a ciência entendida num duplo registro – primeiro, entendida como um modo específico de dar resposta aos problemas sobre o mundo; segundo, como um estágio incontornável do desenvolvimento humano, como uma evidência histórica que não pode mais ser abandonada – é, desde o início, a chave de análise da história da humanidade adotada por Nietzsche. Por isso, ela torna-se o referente a partir do qual se opera o julgamento da religião e da arte. Apesar da crítica explícita

à religião e de um juízo não mais tão favorável à arte, quanto em sua primeira obra, a arte ainda continuará tendo uma importância ímpar.

De onde deriva a importância da arte em *Humano*? A arte prepara para aquilo que a ciência mostra, para o desnudamento provocado pelo conhecimento científico. A humanidade não suportaria os ensinamentos da ciência sem a “preparação” possibilitada pela arte. Mas, preparação para o que? Preparação para a aparência.

Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto do não-verdadeiro, a percepção da inverdade e mendacidade geral, que agora nos é dada pela ciência – da ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e sensível –, seria intolerável para nós. A *retidão* teria por consequência a náusea e o suicídio. Mas agora a nossa retidão tem uma força contrária, que nos ajuda a evitar consequências tais: a arte, como a *boa vontade* de aparência. (NIETZSCHE, 2001, p. 132).

A arte, não mais como um modo privilegiado de acesso às profundezas abissais do sentido do mundo, da vida, e sim, como um auxílio para habitar a superfície, para o aprendizado de que não há nada no fundo, que tudo está na superfície. E isso, somente a arte pode nos dar. A religião não garante isso, pois tem ódio pela superfície, pela clareza da aparência; a ciência, toda gerada por um consentimento para com a aparência, apresenta um conhecimento cru do mundo, que se não fosse, no processo civilizatório, preparado pela arte, levaria ao desespero, pensa Nietzsche. A arte proporciona uma lição valiosa, a saber, a de

[...] ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento, como objeto de uma evolução regida por leis – essa lição se arraigou em nós, ela agora vem novamente à luz como necessidade todo-poderosa de conhecimento. (NIETZSCHE, 2000, p. 152).

Se “o homem científico é a continuação do homem artístico”, é também porque, como é sugerido nessa citação, algumas das condições civilizatórias da ciência, particularmente a recusa do fundo, a recusa da busca de uma essência, típico dos projetos de investigação científicos, foi preparada no âmbito da arte.

Se a gênese da humanidade, e os tipos de explicação dadas ao mundo, apresentadas por Nietzsche, parte da religião, passa à arte e chega à

ciência, parece que “no presente estado do conhecimento” somente é possível manter com a religião, particularmente com o cristianismo, uma relação negativa, pois, [...] no presente estado do conhecimento já não é possível nos relacionarmos com ele sem manchar irremediavelmente nossa *consciência intelectual* e abandoná-la diante de nós mesmos e dos outros. (NIETZSCHE, 2000, p. 87).

E o motivo para isso é simples: na religião, e no cristianismo particularmente, há uma má consciência para com a aparência, com o sensível, enfim, com o corpo. E se a arte é essa “boa vontade de aparência”, conforme já mostrado acima, a religião apenas permanecerá como um estado superado da humanidade. Um momento necessário, mas com o qual não se pode mais manter relação, do contrário, mancharíamos “irremediavelmente nossa *consciência intelectual*”. Por essa razão, quando o filósofo pensa a constituição de um sistema para a cultura, a religião, ao menos nos moldes do cristianismo, está banida. Um sistema da cultura, que seja saudável, superior,

[...] deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência; uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques; isto é um princípio de saúde. Num domínio a fonte de energia, no outro o regulador. (NIETZSCHE, 2001, p. 173).

O elemento regulador seria dado pela ciência, a fonte de energia, não é a arte, mas a arte, dada sua “boa vontade de aparência”, torna afirmativa a energia. A religião parece excluída, pois ela não admite um princípio de regulação pautado na ciência.

Ainda há um último aspecto complementar a tudo o que até agora foi apresentado sobre a concepção de Nietzsche, que diz respeito a uma crítica às obras de arte e aos artistas, apesar da valorização da arte. O que já nos leva a perguntar: mas, afinal, o que Nietzsche então valoriza na arte? A resposta a essa pergunta conduz a uma dupla distinção: entre arte e artista e entre arte e obra de arte.

Para Nietzsche não se pode confundir a arte com o artista, pois este é marcado por vicissitudes particulares, e entre o sujeito particular e aquilo que é exigido por uma consideração científica, há um abismo. Nietzsche vê o artista como uma espécie bem peculiar de “[...] retardado, pois permanece no jogo que é próprio da juventude e da infância: a isto se junta o fato de ele aos poucos ser “regredido” a

outros tempos”. (NIETZSCHE, 2000, p. 122). Daí o perigo da melancolia que acomete aos artistas. Mas, o mais grave, que faz Nietzsche manter reserva para com os artistas, diz respeito ao fato de eles não “[...] figurarem nas primeiras filas da ilustração e da progressiva *virilização* da humanidade”. (NIETZSCHE, 2000, p. 116). Ou seja, temos que nos manter ao abrigo da influência dos artistas. Portanto, a valorização da arte não implica numa valorização do artista, e como veremos, implica numa valorização das obras de arte apenas num segundo momento, pois a arte mostra algo mais importante, de que as próprias obras de arte são expressão.

Quanto à distinção entre arte e obra de arte, há um aforismo, no segundo volume de *Humano*, bastante esclarecedor, intitulado *Contra a arte das obras de arte*, e a despeito da sua extensão, nos permitimos reproduzir integralmente:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a arte deve *ocultar* ou *reinterpretar* tudo o que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza humana [...] Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente arte, a das *obras de arte*, não é mais que um *apêndice*: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte; [...] Mas agora iniciamos a arte geralmente pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! (NIETZSCHE, 2008, p. 83-83).

A arte possui uma tarefa civilizatória: embelezar a vida, tornar-nos suportáveis, e se possível agradáveis, moderar, conter, criar leis de decoro, de limpeza, de cortesia, ensinar-nos a falar, mas também a calar no momento certo, todas essas são funções da arte. Com isso, mostra-se a sua vinculação com uma teoria da cultura. Contudo, não mais no sentido de que a arte seria a atividade, o meio adequado de apreensão de um sentido primitivo de povo, que ela disporia aos nossos olhos – ou seja, a arte descobriria e levaria à máxima potência a essência de um povo –, e sim, que aquilo que há de comum deveria ser criado, e o seria pela arte. Por isso, a crítica de Nietzsche ao procedimento que parte da valorização das

obras de arte como se fossem unidades plenas de sentido que bastaria ser distribuídas para realizarem seu efeito. Nada mais equivocado, pois, as obras de arte são apenas o excedente da força criadora. Mais importante, portanto, que as obras de arte, é aquilo que as preside, aquilo que faz com que elas sejam, as tais “forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes”. No próximo item teremos a ocasião de ver a importância desse modo de valorizar tais forças em detrimento, até mesmo, das obras de arte. Nietzsche não está desvalorizando as obras de arte, e sim, mostrando que é um erro de juízo valorizá-las sem levar em conta justamente aquilo que as torna efetivas.

A sequência da obra de Nietzsche põe um dilema: a apreensão do humano, em todas as suas dimensões, sem os consolos humanitaristas e metafísicos, a partir do qual estabelecemos contato com o que também há de cruel, até mesmo de estúpido, no modo como o humano se constituiu, impõe um contraponto: a necessidade da alegria. Como Nietzsche recusa o pessimismo e a negação da existência; como ele cria um pensamento afirmativo, a alegria aparece-lhe como uma necessidade. Já em *Humano*, há referências a isso³⁰. Contudo, é em *A Gaia Ciência* que essa necessidade é anunciada mais claramente:

Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima, de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o *herói* e também o *tolo* que há em nossa paixão de conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo* [...] necessitamos de toda a arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas* [...] Como poderíamos então nos privar da arte, assim como do tolo? (NIETZSCHE, 2001, p. 132-133).

A arte nos ajuda tanto quanto o chapéu de bobo. Se o *emblema da liberdade alcançada* é “Não mais envergonhar-se de si mesmo” (NIETZSCHE, 2001, p. 186), tudo parece ser incorporado por essa nova paixão, a paixão do conhecimento³¹. Em *A Gaia Ciência* esse problema será intensificado, pois será relacionado ao tema da “morte de Deus”. Como compreender que a “morte de Deus” seja uma “boa nova”? Como compreender que, com o anúncio da “morte de Deus”,

³⁰ A esse respeito, ver: (CHAVES, 2005).

³¹ A esse respeito, conferir: (NIETZSCHE, 2001, p. 146; WEBER, 2011, p. 192-193).

é enunciada uma “nova alegria”, possibilitada por essa “boa nova”?³² Parece-nos que com isso Nietzsche formula uma radicalização de sua concepção do trágico³³ ligada à valorização das forças criativas e afirmativas.

2.3 A ARTE NO HORIZONTE DA "MORTE DE DEUS" E DA PROBLEMATIZAÇÃO DA CIÊNCIA: AFIRMAÇÃO, GAIA CIÊNCIA E UMA NOVA FEIÇÃO DO TRÁGICO

A respeito da relação entre arte e ciência na obra *A Gaia Ciência*, Giorgio Colli afirma:

A Gaia Ciência também é central no que respeita à posição entre arte e ciência. [...] Aqui [...] só o título já é o indício de uma nova resolução: o combate interior [...] não conduz à eliminação de um dos combatentes [...], mas à fundação de uma coexistência, numa esfera transfigurada. (COLLI, 2000, p. 82).

Pelo que foi mostrado anteriormente, também em *Humano* não há a “eliminação de um dos combatentes”, embora seja necessário reconhecer que a ciência ocupa uma posição de destaque e a arte apareça como propedêutica à ciência. Esse acordo entre arte e ciência, essa coexistência numa esfera transfigurada, dá muito que pensar, pois nessa obra são apresentados alguns dos desafios mais radicais formulados por Nietzsche. Referimo-nos ao anúncio da morte de Deus (aforismo 125) e a apresentação da experiência do eterno retorno (aforismo 341). Estranha conjunção: a obra que apresenta desafios extremos, em que toda a história do Ocidente se vê problematizada, consegue resolver o dilema da coexistência entre arte e ciência, algo tentado por Nietzsche desde o início, sendo também, ao juízo do próprio autor, um “divertimento” de “convalescente”³⁴. Uma obra séria, mas ao mesmo tempo, jovial! O prólogo da obra permite pensar que somente chega a ser artista quem faz a experiência do pensamento, da crítica integral do Ocidente, até suas últimas consequências:

³² A esse respeito, conferir: NIETZSCHE, 2001, p. 233-234.

³³ Essa ideia me foi sugerida pelo meu orientador, prof. Dr. José Fernandes Weber.

³⁴ A esse respeito, conferir: NIETZSCHE, 2001, p. 09.

Oh, esses gregos! Eles entendiam do *viver*! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por *profundidade*! E não é precisamente a isso que retornamos, nós, temerários do espírito, que escalamos o mais elevado e perigoso pico do pensamento atual e de lá olhamos em torno, nós, que de lá olhamos *para baixo*? Não somos precisamente nisso – gregos? Adoradores das formas, dos tons, das palavras? E precisamente por isso – artistas? (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

Fazer a experiência limite do “pensamento atual” conduz Nietzsche de volta aos gregos e à sua exaltação da aparência. Já abordamos esse tema no item anterior. Importa aqui perceber a radicalização do tema, pois, fazer a experiência limite do “pensamento atual”, implica inevitavelmente colocar o homem louco na praça gritando incessantemente a boa nova: Deus morreu! Assim, o esforço neste item consistirá em mostrar como, a partir destes temas, problemas, suspeitas, Nietzsche formula uma concepção de trágico que extrai as máximas consequências do próprio processo de acumulação das experiências e vivências da cultura ocidental. Se a ciência é o fruto maduro da cultura ocidental, da crítica, ela o é na medida em que permite desmascarar a farsa suprema do próprio ocidente: a crença moral, religiosa, metafísica. O desafio, após a morte de deus, parece ser: como viver afirmativamente se já não temos mais nenhum consolo metafísico, se sequer a arte justifica, por si só, a existência? Parece, então que, se o juízo sobre a arte muda, de *O Nascimento da Tragédia* à *A Gaia Ciência*, contudo, permanece a preocupação de Nietzsche com o problema da afirmação, sendo que este parece ser o tema central desta dissertação. Aliás, sem em *Humano*, como já apresentado, ocorre um deslocamento em que a valorização da arte leva em conta as obras de arte e o artista apenas em um segundo plano, em *A Gaia Ciência* ocorre um segundo deslocamento, em que o que de fato interessará será o problema da afirmação, como poderá ser visto de um modo exemplar no aforismo 370, intitulado *O que é Romantismo?*

Na sequência será apresentada uma breve, brevíssima seleção dos novos problemas que surgem a partir de *A Gaia Ciência*, em que serão destacados apenas os contornos gerais dos problemas, sem que eles sejam explorados em todas as suas implicações, pois isso exigiria um trabalho de maior fôlego, ou mesmo, um outro trabalho, que no momento não temos condições de fazer. Apesar

dessa limitação entendemos ser necessário fazê-lo para fechar a argumentação que construímos ao longo da dissertação.

Nunca ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? Perguntou um deles [...] O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar: “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “já lhes direi! Nós o *matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos!. [...] Como conseguimos beber inteiramente o mar? [...] Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? [...] Não vagamos como que através de um nada infinito? [...] Não temos que acender lanternas de manhã? [...] Esse ato ainda lhes é mais distante que a mais longínqua constelação – e *no entanto eles o cometeram!*” (NIETZSCHE, 2001, pp. 147-148).

A cena é inicialmente cômica: um louco, com uma lanterna acesa, em plena manhã, procurando Deus, por meio de gritos incessantes, junto àqueles que não acreditam em Deus. Isso poderia nos levar a indagar: quem, além de um louco, faria isso? Contudo, aos poucos, a comicidade desaparece, e a fábula torna-se séria, grave, quase desesperadora. Contudo, quando o homem louco percebe a reação, vê que não há ressonância para suas palavras, vê que seu tempo ainda não chegou. E, então, passa a um monólogo, deixa de discursar e passa a falar consigo próprio.

O aforismo sobre o homem louco, em que é anunciada a morte de Deus, é um desses momentos da obra de Nietzsche em que, em poucas páginas, é feito um balanço de séculos. Com a apresentação do tema da morte de Deus ocorre a radicalização da crítica à metafísica, à moral e à religião iniciadas em *Humano*. É toda a pretensão do Ocidente de construir uma explicação racional do mundo – por meio da lógica, da metafísica, da ética, da política, enfim, da ciência – que é criticada. Desaparece o elemento garantidor da certeza, desaparece a própria noção de certeza, de verdade. E aquilo que inicialmente parecia meramente cômico, coisa de louco, agora aparece como o mais “razoável” a ser feito: se Deus morreu, “não temos que acender lanternas de manhã?”. Se o alcance da crítica é máximo, parece que se institui uma espécie de dispersão total da certeza, uma espécie de abandono

do humano ao infinito, tal como é proposto por Nietzsche no aforismo 124, anterior ao aforismo do homem louco, onde se lê:

Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos o laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre rugem, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais *liberdade* – e já não existe mais “terra”! (NIETZSCHE, 2001, p. 147).

A problematização da ciência (*Wissenschaft*), apresentada de modo concentrado no aforismo do homem louco, retomada e desenvolvida em detalhes no livro V, livro incluído tardiamente na obra, aparece conectado com a dispersão da certeza, e não apenas com isso, mas também com as consequências dessa dispersão. Como viver num mundo em que não há mais certeza, em que se reconhece que tudo o que figurava como o mais alto, o mais digno de crédito, de fé, mostra-se mentiroso, enganador, falso? Há duas alternativas: o suicídio ou a continuidade da vida. Como decidir? Parece que Nietzsche, ao menos no período a que nos referimos, extrai uma consequência inaudita: se tudo é mentira, se todas as alternativas criadas no Ocidente são falsas, isso deveria trazer uma grande alegria, afinal, “o horizonte novamente está livre”. Diz ele, num aforismo revelador, o primeiro do livro V, em que trata das consequências da morte de Deus, intitulado *O sentido de nossa jovialidade*:

Talvez soframos demais as *primeiras consequências* desse evento – e estas, as suas consequências *para nós*, não são, ao contrário do que talvez se esperasse, de modo algum tristes e sombrias, mas sim algo difícil de descrever, uma nova espécie de luz, de felicidade, alívio, contentamento, encorajamento, aurora... De fato, nós, filósofos e “espíritos livres”, ante a notícia de que o “velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o *nosso* mar; está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto mar aberto. (NIETZSCHE, 2001, p. 234).

Aqui fica claro que somente os “espíritos livres” incorporam com alegria tais acontecimentos. Além disso, fundamental é perceber que a alegria frente às novas possibilidades de vivência e experimentação não exclui o perigo. E a conjunção entre a radicalização da abertura e a radicalização das vivências e das experimentações é apresentada por Nietzsche no aforismo 341, intitulado *O maior dos pesos*, em que aparece formulado por primeira vez na obra publicada a ideia do eterno retorno. Quer dizer, não é à qualquer vivência, à qualquer experimentação que a morte de Deus nos conduz, e sim, à mais radical, à vivência e à experimentação, seja de fato, seja em pensamento, do infinito, da ausência de porto e do retorno de tudo. Por essa razão o título do aforismo é *O maior dos pesos*.

Nesse aforismo, Nietzsche apresenta uma fábula, propõe uma experiência de pensamento, como que um desafio. Diz: “E se um dia, ou uma noite...”. Uma aparente historinha, uma ficção. Também o demônio que aparece nessa fábula lança um desafio: o desafio, lançado a qualquer um, de decidir se está disposto a repetir tudo o que há na sua vida, tudo, sem acrescentar ou excluir, na mesma ordem e sequência. Propõe, portanto, um desafio que diz respeito, não tanto ao futuro – um “como seria se” – e sim, à efetividade do presente – um “como é que você vive a sua vida”.

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes: e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem [...] Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você deveria estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

Significativo é que o desafio seja lançado na “mais desolada solidão”, ou seja, quando todas as ocupações laboriosas cessaram. Significativo, também, é que esse desafio impõe uma decisão quanto ao sentido atual das vivências. Querer tudo na mesma ordem e sequência é improvável, pois implicaria em estar de bem consigo mesmo e com a vida, ou seja, aceitar tudo, pois não é possível operar

seleções entre o desejável e o não desejável. Afirmar, dizer sim à vida, implica em querer tudo de novo. Aqui surge, ao menos é isso que nos parece, uma exigência que implica numa radicalização do trágico, pois tal escolha se dá num horizonte totalmente aberto, propiciado pela morte de Deus. Parece que essa nova feição do trágico encontra no tema da experimentação de si um ponto alto, pois, a anuência ao desafio do demônio implica habitar a abertura de horizonte criado pela morte de Deus com alegria. Como fazê-lo se não há referenciais seguros? Se, diferentemente dos gregos trágicos, não nos é mais possível reconfigurar o sofrimento a partir do panteão olímpico ou de uma suposta justiça cósmica, com em *Ésquilo*, por exemplo?

A aceitação da dor, do sofrimento como inerentes, como constituintes da nossa condição, e a não negação da vida por causa disso, são a resposta para esse dilema. E isso porque, para Nietzsche, se o sofrimento é o caso, há tipos distintos de sofredores, que sofrem por motivos distintos:

[...] 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, 2001, p. 272).

Sofrer não implica necessariamente na negação, pois há sofrimento que deriva da superabundância. Apesar de todas as diferenças e transformações, ainda assim, o significado do tema da afirmação e da criação, não sofre profunda alteração se comparado com o seu sentido na primeira obra de Nietzsche. O sentido mais fundamental do trágico permanece, embora, parece-nos, é radicalizado. E a alternativa final que Nietzsche apresenta em *A Gaia Ciência*, e que poderia valer também para *O Nascimento da Tragédia* é: "[...] caso queiram diminuir e abater a suscetibilidade humana à dor, então têm de abater e diminuir também a capacidade para a alegria". (NIETZSCHE, 2001, p. 63). Essa parece ser uma resposta afirmativa de Nietzsche ao desafio lançado pelo demônio. E isso parece denotar a força de alguém que está de bem com a vida e consigo próprio, apesar de não deixar de sofrer por isso. Assim, parece-nos que aquilo que é tentado metafisicamente em *O Nascimento da Tragédia*, é realizado anti-metafisicamente em *A Gaia Ciência*.

CONCLUSÃO

Para usar a imagem apresentada pelo homem louco do aforismo 125, de *A Gaia Ciência*: após desatada a terra do seu sol, pra onde nos movemos? A obra de Nietzsche é uma grande arena de disputas, e o filósofo tem consciência, tanto de que sua obra não é apenas o resultado do esforço de um indivíduo, ou seja, de que na sua obra se questiona toda uma configuração da história do Ocidente, quanto dos perigos implicados nas avaliações críticas aí feitas. Embora limitado a um recorte muito específico, buscamos mostrar que um esclarecimento sobre o modo como o filósofo concebe a arte, a criação e a afirmação pode contribuir para compreender as razões pelas quais o que se encontra em jogo no pensamento do filósofo diz respeito a um problema de amplas consequências, pois o que aí se decide é o próprio sentido dado à existência num mundo em que a dor e o sofrimento são reconhecidos, não como exceção, mas como, senão constantes, pelo menos, bastante presentes. Não é à toa, então, que dissemos que a afirmação é o tema principal deste trabalho.

Para onde nos movemos, então? Como não desesperar? Por que não desesperar?

No final do primeiro livro de *Humano*, intitulado *Para tranquilizar*, Nietzsche coloca às claras as objeções que poderiam ser feitas à maneira como ele pensa o humano. Diz ele:

Mas nossa filosofia não se torna assim uma tragédia? A verdade não se torna hostil à vida, ao que é melhor? [...] é possível permanecer *conscientemente* na inverdade? Ou, caso tenhamos que fazê-lo, não seria preferível a morte? [...] Sendo isso verdadeiro, restaria apenas um modo de pensar que traz o desespero como conclusão pessoal e uma filosofia da destruição como conclusão teórica? (NIETZSCHE, 2000, p. 40-41).

E a resposta que o filósofo dá é algo de marcante, tanto pela simplicidade quanto pela sua clareza:

Creio que o *temperamento* de um homem decidirá quanto ao efeito posterior do conhecimento: eu poderia imaginar um outro efeito que não o descrito, igualmente possível em naturezas individuais, mediante o qual surgiria uma vida muito mais simples e mais pura de paixões que a atual: de modo que inicialmente os velhos motivos do cobiçar violento ainda teriam força, em consequência do velho costume herdado, mas aos poucos se tornariam fracos, sob influência do conhecimento purificador. (NIETZSCHE, 2000, p. 40-41).

É como se Nietzsche perguntasse: que tipo de sofredor é você? Faz-te sofrer a falta ou a abundância? Em suma: é o tipo de homem que cada um é, a qualidade das suas forças, que resolverá a questão. E decidir-se pelo suicídio ou por uma vivência mais simples e mais pura das paixões já será um modo de revelar ao mundo aquilo que somos, integralmente. Apesar das dificuldades, parece-nos que a segunda via não é uma via impossível. Ao menos foi a essa conclusão que chegamos ao estudar os temas da arte, da criação e da afirmação em Nietzsche.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 2011.
- ARQUÍLOCO. **Fragmentos Poéticos**. Tradução de Carlos Martins de Jesus. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 439-533. (Coleção Os Pensadores).
- BURNET, Henry. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**. São Paulo: Editora UNIFESP, 2011.
- BUTTI DE LIMA, Paulo. "Psiloi lógoi - discursos nus". In: **Discurso**, n. 37, 2007. p. 17-27.
- CALDAS AULETE. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964. v. 2.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- CHAVES, Ernani. "O trágico, o cômico e a 'distância artística': arte e conhecimento n'A Gaia Ciência, de Nietzsche". **Kriterion**, n. 112, dez. 2005, p. 273-282.
- COLLI, Giorgio. **Escritos sobre Nietzsche**. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Entrevista de José Celso para o canal alemão Deutsche Welle (DW-World), em 23 de maio de 2004**. Disponível em: <<http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com.br/2009/02/entrevista-com-ze-celso-teatro-oficina.html>> Acesso em: 30 jun. 2012a.
- _____. **Entrevista de José Celso para o programa do Festival de Bobigny, França**. Disponível em: <<http://insurretosfuriososdesgovernados.blogspot.com.br/2009/02/por-que-voce-decidiu-montar-o-rei-da.html>> Acesso em: 30 jun. 2012b.
- _____. **Entrevista de José Celso para o programa Roda Viva, da TV Cultura, em 26 de setembro de 1988**. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/355/entrevistados/jose_celso_martinez_correa_2004.htm> Acesso em: 30 jun. 2012c.
- CUNHA CORRÊA, Paula da. **Armas e varões. A guerra na poesia de Arquíloco**. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- ÉSQUILO. "Prometeu prisioneiro". In: _____. **Três tragédias gregas**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 143-183.
- GIACOIA Jr., Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GOETHE. "Prometeu – Fragmento dramático da juventude". In: QUINTELA, Paulo. **Obras completas II – Traduções I**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 09-35.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KRAUSZ, Luis S. **As musas. Poesia e divindade na Grécia arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2007.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. 12. ed. São Paulo: Ricordi, 1966.

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LISARDO, Roger. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MARTINS DE JESUS, Carlos. "Introdução". In: ARQUÍLOCO. **Fragmentos Poéticos**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Aurora**: Reflexões sobre os Preconceitos Morais. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Ecce Homo**: Como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Humano, demasiado Humano**: um Livro para Espíritos Livres (Vol. I). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Humano, demasiado Humano**: um Livro para Espíritos Livres (Vol. II). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. "Música e palavra". In: **Discurso**, n. 37, 2007. Tradução de Oswaldo Giacoia Junior. p. 167-181.

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

_____. **Schopenhauer como educador**. Tradução de Jacobo Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

_____. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011.

MOARES BARROS, Fernando. "Introdução". In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011. p. 09-21.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 2011. p. 07-56.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzina de corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

RILKE, Rainer Maria. **Senhor, é tempo. Poemas selecionados**. Tradução de Karlos Rischbieter. Curitiba: POSIGRAF, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche. Biografia de uma tragédia**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SANTOS, Volnei Edson dos. **Por uma filosofia da distância. Ensaio em torno do pensamento de Friedrich Nietzsche**. Londrina: EDUEL, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação (Tomo I)**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

WINCKLEMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução de Gerd Bornheim. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ANEXOS

ANEXO A

Macumba Antropófoga

Em 20 de maio de 2011, a Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, lançou em seu site a chamada, destinada à artistas de diversas áreas³⁵, da seleção para formar a 1ª Turma da Universidade Antropófoga. Dizia a chamada:

Chamamento da primeira turma. A Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona chama aos que queiram, em todo Brasil, formar-se e formar a “1ª Turma da Universidade Antropófoga”. Mestres e Aprendizes de todos os Saberes e Sabores, para fazer no Teatro Oficina a “Macumba Antropófoga Urbana” inspirada no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, estatuto da Universidade a ser aberta para todo o público no dia 16 de agosto de 2011, terça-feira, aniversário dos 50 anos do espaço do Teatro Oficina, dia de Omolu e Elvis Presley³⁶.

Para concorrer à seleção, elaborei um breve texto a partir de uma interpretação livre do *Manifesto Antropófogo*, de Oswald de Andrade, texto base das atividades a serem realizadas, conectado com o que eu estudava naquele momento: Nietzsche e Foucault. Eis o texto enviado para concorrer à seleção:

“Texto de seleção sobre a interpretação e entendimento do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade

Sob meu ponto de vista filosófico, (não deixaria de manifestá-lo, já que, enquanto pesquisadora de Nietzsche, sei que ele foi comido por Oswald). Cito: “Nós os artistas! Nós, dissimuladores da natureza, lunáticos e embriagados do divino! Viajantes infatigáveis, silenciosos como a morte, passamos sobre as alturas, sem perceber, pensando estarmos na planície, em plena segurança!” Esta citação do filósofo Friedrich Nietzsche traduz filosoficamente a morte e vida das hipóteses contida no manifesto e no espírito de Oswald de Andrade.

Sobre meu entendimento acerca do manifesto, parto da afirmação foucaultiana: “A interpretação não esclarece uma matéria a interpretar, ela pode apoderar-se e revirar”, a partir desta ideia que interpreto o Manifesto Antropófago e o

³⁵ Ver a lista completa das áreas em: <http://teatroficina.uol.com.br/posts/463>

³⁶ Endereço eletrônico da chamada: <http://teatroficina.uol.com.br/posts/463>

instinto caraíba. Com a essência libertária, creio que consigo mais sentir o manifesto do que discursar sobre ele. Então mostrarei brevemente a influência oswaldiana na minha vida.

A lógica me “des-seduz” e a revolução me chama. Agora quero viver, quero manifestar! Não me encaixo no lado douto da vida, me encaixaria sim na universidade antropófaga, pois eu prefiro o penacho e a magia! Hoje depois de reinventada, sei que “a alegria é a prova dos nove!”. Sim, depois dar luz do meu manifesto estético-social-filosófico, fui amarrada e internada e passei uma temporada sob a vigília de “reveladores de arcanos mentais”, onde relatei (posso comprovar) meu manifesto “16”: *Tratava-se de um manifesto, e claro quando chegaram aqui de surpresa ficaram assustadíssimos e quando viram os pratos espatifados no chão do meu apartamento então (...). Será que não entenderam que era uma nobre oferenda dionisíaca? Espero realmente um dia fazer parte de uma turma de artistas.*

Por isso sei que agora é a hora de encontrar a minha turma de artistas: UZYNA UZONA”.

Esse texto foi selecionado e pude participar, durante dois dias de intensas atividades, da oficina de aprendizado e de preparação para a apresentação de uma adaptação do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, atividade essa chamada de *Macumba Antropófoga*, em que eu, do mesmo modo todos os artistas selecionados, fiz uma apresentação. Essa apresentação foi baseada num novo texto, acompanhada de uma performance artística. Eis o texto:

“Texto da Performance na Macumba Antropófoga”:

(Eletricamente): Chega! Tem alguém do outro lado sim!

A lógica me des-seduz e a revolução me chama!

Agora quero viver! Agora quero manifestar!

Óh minha santidade, Óh Papa! (Zé Celso)

Me proteja contra os reveladores de arcanos mentais!

Não deixa eles me amarrarem!

Sim, eu acredito nos sinais, nos instrumentos e na Antropofagia!

Com penacho e magia, des-rimando a Antropofagia!

Sim, faremos a revolução: “Nós os fantasmas esfomeados do planeta!”

Disse o cineasta.

Oswald comeu Frederico porque ele também era um dissimulador da natureza, um lunático, embriagado do divino!

(coro finale)

“Ai que vida boa, olerê

Ai que vida boa olará

O estandarte do Sanatório Geral vai passar!”.

DESTAQUES DA MACUMBA ANTROPÓFOGA COM REFERÊNCIA AO TEXTO *MANIFESTO ANTROPÓFAGO, DE OSWALD DE ANDRADE*

O sentido primordial da Macumba Antropófoga: “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.” (ANDRADE, 2011, p. 68). E também: “Só podemos atender ao mundo oracular.” (ANDRADE, 2011, p. 69).

A tônica da encenação: a nudez! “O que atropelava a verdade era a roupa. A reação contra o homem vestido.” (ANDRADE, 2011, p. 68). Mas, também: “A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência”. (ANDRADE, 2011, p. 73).

Os momentos (estruturas cênicas) da Macumba Antropófoga foram:

Invocação de Cacilda Becker;

Encontro de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade (jantar de rãs e sexo no restaurante);

Coro com Orquestra: Execução de “Mandu Sarará” e “Rasga Coração”, de Villa-Lobos (Corpos nus em volta da fogueira);

Aparição da mãe dos Gracos: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.” (ANDRADE, 2011, p. 67; 73);

União dos índios caraíbas (atores em oficina como índios): “Queremos a revolução Caraíba.” (ANDRADE, 2011, p. 68);

Aparição do bárbaro tecnizado de Keyserling (ANDRADE, 2011, p. 69);

Cristo carregando a cruz: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nasce na Bahia. Ou em Belém do Pará.” (ANDRADE, 2011, p. 69);

Aparição do Padre Vieira: “Contra o Padre Vieira. Autor de nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.” (ANDRADE, 2011, p. 69);

Aparição de Napoleão / Discurso de Napoleão: “Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finistera. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.” (ANDRADE, 2011, p. 71);

Experimento do Dr. Voronoff: “De William James a Voronoff. A transfiguração de Tabu em totem. Antropofagia.” (ANDRADE, 2011, p. 72);

Discurso do pater familias: “O pater familias e a criação da moral da cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a procuriosa.” (ANDRADE, 2011, p. 72);

Divagação de Moisés com o Anjo da Queda: “O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?” (ANDRADE, 2011, p. 72);

Oswald “cheirando” e caminhando;

Aborto de uma prostituta;

Tarsila do Amaral pintando a tela Aboporu;

Índios comendo carne.

**FOTOS DA OFICINA “MACUMBA ANTROPÓFOGA”, FEITAS POR NATÁLIA
LIMA CASTRO**

Figura 1 - “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes em direção do homem”. (ANDRADE, 2011, p. 68).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 2 - “A humana aventura. A terrena finalidade”. (ANDRADE, 2011, p. 73).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 3 - "No princípio eram os corpos e o verbo estava nu!".



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 4 - “Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia”. (ANDRADE, 2011, p. 74).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 5 - “Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil”. (ANDRADE, 2011, p. 69).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 6 - “O que atropelava a verdade era a roupa. A reação contra o homem vestido”. (ANDRADE, 2011, p. 68).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 7 - “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”. (ANDRADE, 2011, p. 70).



Foto: Natália Lima Castro.

Figura 8 - “A alegria é a prova dos nove” / “De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade”. (ANDRADE, 2011, p. 73).



Foto: Natália Lima Castro.

ANEXO B

Nietzsche em São Paulo? Sobre o dionisíaco e a antropofagia no Teatro Oficina de Zé Celso

“Nietzsche é o subtexto de Dioniso, é o subtexto do teatro”. (CORRÊA, 2012c, p. 01). Com essa afirmação, feita numa entrevista a Paulo Markun e convidados, exibida no programa “Roda Viva”, da TV Cultura, e realizada em 26 de setembro de 1988, o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, conhecido como Zé Celso, expressa sua admiração por Nietzsche. Não se trata de uma admiração vertida nos moldes acadêmicos, em que o apreço é seguido de uma busca incessante da reconstrução do sentido dos pensamentos de um filósofo, mediante uma concentração constante e ininterrupta, cujo resultado seria um trabalho monográfico, em que mostrar-se-ia a verdade do pensamento do autor, em que a interpretação reporia, por meio do comentário, do estudo, o sentido mais exato da obra em questão. Não! O modo como Zé Celso se apropria de Nietzsche lembra muito a incorporação antropofágica, tal como expressa no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (ANDRADE, 2011, p. 67). Com esse modo de proceder, com essa apropriação antropofágica, perde-se em rigor, mas ganha-se em intensidade. Ou, dito de um outro modo: o que interessa a partir de então é o rigor da intensidade.

Outra referência decisiva para Zé Celso é a obra de Oswald de Andrade, tanto o *Manifesto Antropófago* quanto a peça teatral *Rei da Vela*. Sobre o sentido da encenação dessa peça para a prática teatral do grupo dirigido por Zé Celso bem como para a cultura brasileira, Zé Celso afirma:

Mas nada que vinha nos revelava nada. Até que uma leitura em voz alta do *Rei da Vela* feita por Renato Borghi num apartamento da Vieira Souto em Ipanema para um grupo resumido de amigos, revelou a potência inclusive retórica do texto que procurávamos. Estava ali. Havia sido escrito de 1933 a 1937, nunca tinha sido montado e iluminava todo momento que estávamos passando [...] Em um mês e meio montamos a peça, ela já estava em nós. E foi a maior revolução cultural que o teatro fez na história do Brasil pelo menos. Pois não ficou só no Teatro, se alastrou como peste no movimento tropicalista que hoje se alastra no movimento mix, no mundo inteiro. (CORRÊA, 2012c, p. 01).

Nietzsche e Oswald de Andrade são duas referências importantíssimas para Zé Celso. Oswald representou um divisor de águas, tanto em sua concepção teatral, no sentido mais técnico, quanto no seu modo de conceber o Brasil; a noção de dionisíaco e a crítica à moral, de Nietzsche, serão referências constantes, também marcantes para a sua concepção de teatro, de crítica cultural e de crítica social.

Nesse segundo anexo buscaremos, em primeiro lugar, explorar a presença de Nietzsche no texto *A crise da filosofia messiânica*, de Oswald de Andrade, pois, parece-nos que o modo como Zé Celso apreende Nietzsche passa pela leitura de Oswald; posteriormente, será explorada a visão afirmativa do corpo no teatro de Zé Celso para relacioná-la com a concepção nietzscheana do dionisíaco e com a visão afirmativa da arte.

De acordo com Benedito Nunes,

Uma das leituras prediletas de sua juventude, a quem Oswald deve grande parte da sua virulência crítica dirigida contra os padrões morais comuns (Moral de Rebanho), o sacerdócio das religiões de salvação (de meridiano), Nietzsche não é porém mencionado no manifesto [...]. (NUNES, 2011, p. 28-29).

De fato, no *Manifesto Antropófago* não há menção ao nome de Nietzsche. E não parece que as ideias aí expressas guardem marcas da influência nietzscheana. Por essa razão, nosso foco desvia-se do Manifesto e se concentra no texto *A crise da filosofia messiânica*, publicado em 1950, em que Oswald elabora sua concepção filosófica de mundo. (Cf. NUNES, 2011, p. 11), e em que as referências a Nietzsche são constantes.

A primeira referência direta a Nietzsche aparece já na segunda página, em que é destacado o acordo entre Nietzsche, Marx e Kierkegaard, tanto na crítica à metafísica quanto na “humanização” da filosofia, a saber, o fato de terem mostrado que “A Filosofia nunca foi uma disciplina autônoma. Ou a favor da vida ou contra ela, iludindo os homens ou neles acreditando, a Filosofia dependeu sempre das condições históricas e sociais em que se processou.” (ANDRADE, 2011, p. 140). Essa ideia, a saber, a ideia da crítica à metafísica, ao intelectualismo, às tradições petrificadas, reaparecerá em todo o texto. Não apenas associada à Nietzsche, embora Nietzsche sempre seja acionado para avaliar as teses do próprio Oswald.

Mas, mais do que isso: a imagem da crítica, que Nietzsche incorpora de um modo tão pleno, é, ao juízo de Oswald, a característica distintiva do século XX.

Chegamos ao momento das grandes interrogações. Se este século, em sua primeira metade, foi um campo de experimentação da História, foi também um laboratório de hipóteses e de pesquisas. [...] Fez mais. Humanizou a Filosofia.” (ANDRADE, 2011, p. 139).

Interrogações extremas, experimentação e recusa da transcendência. Tais características, típicas do século XX, Oswald também as encontra em Nietzsche. Daí o seu apreço pelo filósofo, que o faz dizer que o pendor crítico de Nietzsche possui um “fogo purificador” (ANDRADE, 2011, p. 159), pelo qual deveria passar “[...] o espírito da negatividade” (ANDRADE, 2011, p. 160), típico do pensamento socrático.

Para Oswald,

De Sócrates sai o esquema do perfeito boneco humano, longamente exaltado pelas classes dominadoras, a fim de se conservar, domado e satisfeito, o escravo. É o “piedoso”, o “justo”, o “contido”, o “prudente”. Nele refulgem as virtudes do rebanho, como definiu Frederico Nietzsche. Nele reside o fundo catequista de todas as covardias sociais e humanas. (ANDRADE, 2011, p. 158-159).

Aqui reencontramos, acionada com propósitos específicos, toda a crítica de Nietzsche à Sócrates como o protótipo do racionalista e moralista que nega a vida em função de um além e que, por isso, converte-se em patrono da filosofia messiânica. E o acordo de Oswald com o juízo negativo de Nietzsche sobre Sócrates, apresentado em *O Nascimento da Tragédia*, aparece de modo inequívoco na seguinte frase: “Nas suas mãos morrem poesia e arte na Grécia” (ANDRADE, 2011, p. 158). Ou, ainda: “Sócrates representa a perda do caráter lúdico no homem evoluído. Para suportar a morte prega a ideia salvacionista da sobrevivência” (ANDRADE, 2011, p. 162). Há, contudo, uma diferença: enquanto em Nietzsche a crítica à Sócrates aparece vinculada ao antagonismo arte x ciência (à destruição do trágico), Oswald utiliza-se de Nietzsche para sustentar a sua tese, a saber, identificar na história da humanidade a

[...] existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica” (ANDRADE, 2011, p. 139).

Essa ideia, a da contraposição entre matriarcado e patriarcado, é completamente estranha à Nietzsche. Além disso,

Oswald, generalizava indevidamente a antropofagia ritual – dado que ele próprio sabia que nem todo canibalismo assume esse aspecto e nem é o canibalismo uma prática universal entre as sociedades “frias” –, ligou essa purgação do primitivo à origem da saúde moral do *Raubentier* nietzschiano, do homem como animal de presa que, segundo a imagem sugestiva empregada por Nietzsche em *A genealogia da moral*, assimila e digere, sem resquício de ressentimento ou de consciência culposa espúria, os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior. (NUNES, 2011, p. 28).

A passagem do estudo de Benedito Nunes mostra claramente o sentido livre da apropriação de Nietzsche por Oswald: a ave de rapina, apresentada ironicamente por Nietzsche em *A Genealogia da Moral*, não está preocupada com o inimigo, não rende tributo ao inimigo ao incorporá-lo, como é o caso da incorporação dos ritos antropofágicos que Oswald tem em mente. Está, isso sim, preocupada consigo própria. Apesar disso, comum a ambos é a incorporação do outro sem má consciência, como um expediente para o aumento da própria potência. Ou seja, se num primeiro momento poder-se-ia falar em contradição, dada a diferença de fundo, ao fim, o propósito de ambas operações é similar: aumento de potência!³⁷

Disso é possível ver que as apropriações que Oswald faz de Nietzsche, são apropriações bastante livres. Utiliza-se de Nietzsche no seu projeto de crítica do moralismo da sociedade brasileira. A própria seleção que opera do pensamento nietzschiano mostra que o que lhe interessa é, sobretudo, a crítica à moral. Não se compromete com outros aspectos do pensamento de Nietzsche. Essa livre apropriação encontra-se motivada em muito pelo próprio espírito antiacademicista do inicial movimento modernista e que o acompanha em momentos posteriores, por exemplo, quando escreve o texto de que nos ocupamos. E parece-nos que é sobretudo esse sentido livre da interpretação e da apropriação de Nietzsche por Oswald que Zé Celso mantém, pois também lhe interessa, tal como

³⁷ A esse respeito, conferir: PIRES, 2005, p. 52-53.

em Oswald, o Nietzsche crítico das instituições, crítico da fossilização provocada pela moralidade dos costumes que deixa de ser criativa com o passar do tempo. Crítico, também, da renúncia, da negação da vida provocada pela religião. Enfim, como Oswald, também Zé Celso incorpora o que há de mais visível e de mais apelativo no pensamento de Nietzsche, as fórmulas nietzscheanas mais bombásticas e que, por isso, possuem um apelo afetivo maior.

O modo como ambos, Oswald e Zé Celso, apropriam-se de Nietzsche, ou seja, sua apropriação livre, não acadêmica do pensamento do filósofo, tem muito daquilo que é o próprio modo antropofágico da apropriação do inimigo (aqui, no caso, do amigo), a saber, incorporar o outro em si de um modo que o outro já não seja mais do que parte de mim. E assim, a pergunta pela especificidade do outro – por aquilo do outro que permanece, em que se poderia exigir a “fidelidade literal” ao que o outro diz, ou fazer um exercício filológico de interpretação do que é o sentido original do outro – desaparece, pois o que mais interessa é o processo criativo, transcriativo, propiciado pela incorporação.

Contudo, Nietzsche também aparece a Zé Celso como aquele que liberou o corpo para as afecções cênicas. E esse aspecto também é decisivo na apropriação que o diretor faz do filósofo. Aliás, é precisamente essa a ideia que preside a citação com a qual iniciamos esse Anexo II: “Nietzsche é o subtexto de Dioniso, é o subtexto do teatro”. (CORRÊA, 2012c, p. 01). A valorização do corpo não é apenas o que há de decisivo em Nietzsche para o teatro, segundo Zé Celso; também o corpo é o decisivo no momento histórico em que é feita a encenação da peça *Rei da Vela*, de Oswald, pelo Teatro Oficina. A esse respeito, afirma Pires:

[...] nesse momento histórico, a partir da encenação do *Rei da Vela*, tendo-o como marco cultural, as mudanças de comportamento, os desejos de transformação social, cultural e política vão divergir dos pressupostos dos grupos anteriores (como o Arena ou o CPC). Era o corpo que estava sendo objeto da revolução, é nele que se daria o espaço das revoluções possíveis naquele momento. (PIRES, 2005, p. 57).

Sabemos da importância do corpo para Nietzsche. Já tivemos a oportunidade de ver, no primeiro capítulo, que as pulsões dionisíaca e apolínea são apreensíveis pelas suas manifestações fisiológicas do sonho e da embriaguez. Também já aprendemos com a leitura da primeira obra do filósofo que a

superioridade da arte trágica consistiu na manutenção de ambas pulsões. Ao centrar a atenção e o interesse no dionisíaco; ao insistir no corpo nu e no transpassamento das faculdades representativas, no “rompimento do princípio de individuação”, para utilizar a linguagem de *O Nascimento da Tragédia*; ou seja, ao relegar o apolíneo a um segundo plano, não teria sido esquecida por Zé Celso a lei da mútua participação necessária entre ambas as pulsões, sem a qual cria-se um teatro bárbaro, mas não trágico? Ou seja, não é indevido tomar o dionisíaco sem levar em conta o apolíneo?

E aqui temos que interpretar aquele dito de Zé Celso: Nietzsche é o subtexto do teatro, não porque Zé Celso se declara um nietzscheano que pretende fazer um teatro nietzscheano, e sim, porque Nietzsche possibilitou-lhe uma vivência de liberação do corpo cênico, não mais entendido como um corpo moral, um corpo catequisado, que tem um história edificante para representar, a partir da qual os espectadores teriam algo a aprender quando voltassem à casa, circunspectos, pensando no que foi representado. O corpo liberado adquiriu o direito de se autoproclamar como a única coisa que há. Contudo, não para torná-lo um novo absoluto, e sim, para poder realizar as experimentações e as vivências, não da sua dissolução total, mas do seu limite. Ou seja, na organização cênica, completamente descentralizada, o próprio corpo do ator, associado ao rito, torna-se a medida que protege contra a dissolução, mas na qual é feita a experimentação do limite. O corpo do ator salva da dissolução completa, pois “[...] o que vai ser sublinhado pelo próprio rito é a impossibilidade de perder o corpo, ou seja, o ator vai se tornar aquele que poderia ter no próprio corpo vários outros corpos [...]” (PIRES, 2005, p. 135).

Se esse modo de conceber e realizar não é completamente nietzscheano, ainda assim, expressa algumas das preocupações filosóficas centrais de Nietzsche, a saber, a valorização do corpo contraposto ao espírito, a experimentação, a alegria com a experimentação. Se em vários aspectos, alguns dos quais mostrados nesse anexo, não há concordância plena entre os autores, contudo, nesse último, a saber, a alegria com a experimentação, eles mostram concordância. E poderíamos imaginar uma cena final a esse anexo em que o coro, composto por Nietzsche, Oswald e Zé Celso, dissesse, em uníssono: “A alegria é a prova dos nove”!!! (ANDRADE, 2011, p. 73).