

ALEXANDRE AUGUSTO BELLEI

O CREPÚSCULO DA TRAGÉDIA
ARTE E PLATONISMO NA OBRA DO JOVEM NIETZSCHE

LINHA DE PESQUISA:
METAFÍSICA E TEORIA DO CONHECIMENTO

TOLEDO
2007

ALEXANDRE AUGUSTO BELLEI

O CREPÚSCULO DA TRAGÉDIA
ARTE E PLATONISMO NA OBRA DO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE -, *campus* de Toledo, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Eliane Christina de Souza.

TOLEDO
2007

ALEXANDRE AUGUSTO BELLEI

O CREPÚSCULO DA TRAGÉDIA
ARTE E PLATONISMO NA OBRA DO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE -, *campus* de Toledo, como requisito para obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior (UNICAMP)

Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia (PUC PARANÁ)

Prof. Dr. Wilson A. Frezzatti Junior (UNIOESTE)

Toledo, 22 de Junho de 2007.

Para Mitchi Kliemann.

AGRADECIMENTOS

A Eliane Christina de Souza, pela modelar orientação e amizade.

Ao professor Wilson Antonio Frezzatti Junior, pela valiosa co-orientação e amizade.

Aos professores Alberto Marcos Onate, César Augusto Battisti, Eladio Constantino Pablo Craia, Horacio Luján Martinez, Jadir Antunes, Arlei de Espíndola, José Luiz Ames, Pedro Gambim, Edson Andrade e Luis César Yanzer Portela, pelas contribuições e amizade.

Ao Dr. Pedrinho Furlan, pela valiosa contribuição e amizade.

A CAPES, pelo apoio financeiro recebido nos dois anos de realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
RÉSUMÉ.....	08
SIGLAS PARA A CITAÇÃO DAS OBRAS DE NIETZSCHE E SCHOPENHAUER.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I ORIGEM, COMPOSIÇÃO E FINALIDADE DA ARTE TRÁGICA SEGUNDO NIETZSCHE.....	25
CAPÍTULO II, DO PLATONISMO À PERSONALIDADE DE PLATÃO NA CRÍTICA DE NIETZSCHE OU ASPECTOS DO CONTRAPONTO ENTRE ARTE E RAZÃO.....	89
CAPÍTULO III, O FIM DA TRAGÉDIA SOB O IMPÉRIO DO MUNDO LÓGICO.....	145
CONCLUSÃO.....	176
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	182

BELLEI, Alexandre Augusto. **O crepúsculo da tragédia – arte e platonismo na obra do jovem Nietzsche**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná – UNIOESTE, Toledo, 2007.

RESUMO

Investiga a obra filosófica do jovem Nietzsche, especialmente *O nascimento da tragédia*, na busca da compreensão de seus fundamentos críticos em relação ao pensamento ocidental, marcado, fundamentalmente, pelo influxo do platonismo. Para a coleta de dados, utiliza-se pesquisa nas obras da juventude nietzschiana como também nas obras de Richard Wagner, Arthur Schopenhauer e Platão. Aponta como principais resultados: a) as influências de Schopenhauer e Wagner na teoria estética de Nietzsche, baseada nos impulsos apolíneo e dionisíaco das artes; b) a teorização estética de Nietzsche enquanto consolo metafísico para a vida; c) a relação antipódica entre a metafísica estética de Nietzsche e a crítica das artes segundo Platão; d) o platonismo, visto a partir da sobrevalorização do pensamento lógico-científico, em detrimento das vivências emotivas da arte; e) a relativização da verdade dentro da estética nietzschiana.

Palavras-chave: Nietzsche; Platão; tragédia; socratismo estético; metafísica de artista; Apolo; Dioniso.

BELLEI, Alexandre Augusto. **Le crépuscule de la tragédie- art et platonisme dans l'oeuvre du jeune Nietzsche**. Dissertation (Mestrado en Philosophie) - Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná - UNIOESTE, Toledo, 2007.

RÉSUMÉ

On examine l'oeuvre du jeune Nietzsche, spécialement *La naissance de la tragédie*, à la recherche de la compréhension de ses fondements critiques en relation à la pensée occidentale, marquée, fondamentalement, par l'influx du platonisme. Pour la collecte de données, on utilise la recherche dans les oeuvres de la jeunesse nietzschienne et aussi dans les oeuvres de Richard Wagner, Arthur Schopenhauer et Platon. On indique comme résultats principaux : a) les influences de Schopenhauer et Wagner dans la théorie esthétique de Nietzsche, basée sur les impulsions apolliniennes e dionysiaques des arts; b) la théorisation esthétique de Nietzsche comme consolation métaphysique de la vie; c) la relation antipodique entre la métaphysique esthétique de Nietzsche et la critique des arts selon Platon; d) le platonisme, vu à partir de la survalorisation de la pensée logico-scientifique, au détriment des expériences émotives de l'art; e) la relativisation de la vérité dans l'esthétique nietzschienne.

Mots-clés: Nietzsche; Platon; tragédie; socratisme esthétique; métaphysique d'artiste; Apollon; Dionysos.

SIGLAS PARA A CITAÇÃO DAS OBRAS DE NIETZSCHE E SCHOPENHAUER

Adota-se para as siglas das obras de Nietzsche, a mesma convenção utilizada pelos Cadernos Nietzsche, publicação do GEN – Grupo de Estudos Nietzsche (USP). Com exceção das siglas “EP” e “FF”, as siglas em português acompanham as siglas alemãs propostas pela edição Colli/Montinari das *Obras Completas* do filósofo. Usa-se para designar a obra *Introdução à tragédia de Sófocles* a sigla “TF”.

GT/NT – *O nascimento da tragédia*

MAI/HHI – *Humano, demasiado humano* (vol. 1)

EH/EH – *Ecce homo*

GMD/DM – *O drama musical grego*

ST/ST – *Sócrates e a tragédia*

DW/VD – *A visão dionisíaca do mundo*

GG/NP – *O nascimento do pensamento trágico*

CV/CP – *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*

PHG/FT – *A filosofia na época trágica dos gregos*

WL/VM – *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*

EP – *Introdução ao estudo dos Diálogos platônicos*

JGB/BM – *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*

FW/GC – *A gaia ciência*

FF – *Fragmentos finais*

PARA OS TEXTOS DE SCHOPENHAUER:

MVR – *Mundo como vontade e como representação*

PRS – *Da quádrupla raiz do princípio de razão suficiente*

INTRODUÇÃO

O propósito inicial deste trabalho seria investigar as influências de Schopenhauer e Wagner na concepção estética do jovem Nietzsche, partindo dos escritos de *O nascimento da tragédia*, *O drama musical grego*, *Sócrates e a tragédia*, *A visão dionisíaca do mundo*, *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, *A filosofia na época trágica dos gregos*. Visávamos, mais propriamente, uma leitura de Nietzsche na perspectiva de julgamento do *ethos* da cultura moderna. Víamos, sob este aspecto, sempre repousar as figuras de Schopenhauer e de Wagner – Schopenhauer como o filósofo que exerceu poderosa influência em sua formação filosófica e Wagner, o revolucionário que o influencia a pensar o ressurgimento de uma cultura trágica desenvolvida a partir dos impulsos vitais.¹

¹ Daremos, ao longo do texto, preferência aos termos *impulso* ou *instinto* dionisíaco ou apolíneo, ao invés de *pulsão*, para a tradução de *Trieb*, segundo o contexto da leitura nietzschiana. Justificamos esta forma de tradução baseados em nota [21] de Paulo César de Souza à tradução portuguesa de *Além do bem e do mal*. A mesma observa que: “‘Impulso’ é nossa tradução para *Trieb*, um termo freqüente e de grande importância em Nietzsche. As traduções em línguas românicas usam quase sempre ‘instinto’. Assim fazem a portuguesa, a espanhola, a italiana e também as três francesas consultadas. As versões em inglês se beneficiam do parentesco com o alemão: *drive* tem a mesma origem de *Trieb*. Este é um vocábulo bastante corrente na língua alemã. Pode ser traduzido como ‘impulso, ímpeto, inclinação, propensão, propulsão, pressão, movimento, vontade e (em botânica) broto ou rebento’. O verbo do qual deriva, *treiben*, é usado em muitas situações coloquiais. Entre os sentidos que ele pode apresentar estão: impelir, mover, empurrar, enxotar, conduzir, estimular, animar, ocupar-se de ou dedicar-se a algo, fazer, ‘transar’, brotar, germinar. Pode ser substantivado, como todo verbo alemão, e tomar um sentido diferente do substantivo cognato: *das Treiben*, a agitação, a maquinação. Pode fazer parte de palavras compostas, como é usual na língua alemã: *Treibgas*, gás combustível; *Treibhaus*, estufa. Como se vê, a sua latitude semântica é ainda mais ampla que a do equivalente inglês” (SOUZA, Paulo César de. In: JGB/BM, 1992:216; nota 21). Em relação a possível divergência na tradução de *Trieb* por *instinto*, consideramos relevante o seu uso a partir da posição de Souza, ainda na referida nota, por observar que: “Por ‘instinto’ se entende um comportamento inato, fixado hereditariamente, comum aos indivíduos de uma espécie: o instinto migratório de certas aves, por exemplo. Esta a acepção mais estrita do termo, a partir da qual se critica a tradução de *Trieb* por ‘instinto’. No entanto, etimologicamente essa tradução não deixa de ter sentido. Conforme o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antenor Nascentes (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1955), ‘instinto’ descende do latim *instinctu*, ‘instigação’, e o seu verbo *instigare* significa ‘aguihoar, estimular’. Outro dicionário etimológico, do português José Pedro Machado (Lisboa, Livros Horizonte, 3ª. ed., 1989), dá ‘instigação, excitação, impulso’ para *instinctu* (...) No alemão culto sempre houve a incorporação de palavras gregas e latinas, ao lado das germânicas de sentido análogo. Essas palavras estrangeiras (*Fremdwörter*) são claramente percebidas como tais, havendo dicionários próprios para defini-las e dar seus equivalentes nativos. Assim ocorreu que *Instinkt* foi adotado durante o século XVIII e continua fazendo parte do vocabulário culto, enquanto o termo tradicional, *Trieb* [impulso natural ou interior]. Alguns autores empregam indiferentemente os dois termos, falando em *Geschlechtsinstinkt* ou *Geschlechtstrieb* [instinto sexual], por exemplo – mas isso em determinadas acepções (...) Nietzsche usa ‘instinto’ em todos esses

É conhecido o fato de que a influência de Wagner e sua dramaturgia musical – que se propôs resgatar a força do mito no horizonte cultural alemão – fez com que Nietzsche sonhasse com uma autêntica cultura germânica voltada para as raízes mitológicas da cultura popular. Nosso propósito inicial enquadrava-se, portanto, neste recorte: a metafísica de artista vista a partir das influências de Schopenhauer e de Wagner e como Nietzsche a inseria numa crítica da modernidade.

Contudo, quando pensávamos os escritos do primeiro período nietzschiano como peças demonstrativas de seu amplo conhecimento filológico e filosófico, parecia-nos tão ou mais importante considerá-los primeiramente sob o aspecto de crítica ao platonismo e, apenas como derivação deste, como crítica à cultura moderna.² Posteriormente, percebemos que esta convicção estava corroborada pela seguinte observação de Giacoia:

Há bons motivos para acreditar que foi uma profunda ocupação espiritual com a vida e o pensamento de Platão que constituiu a experiência fundamental a determinar, permanentemente, os rumos e o destino da filosofia de Nietzsche. Como, para Nietzsche, a filosofia representa a transfiguração conceitual das vivências mais autênticas de seu autor, aquela ocupação toma ao seu encargo tanto o homem quanto o escritor e filósofo Platão. Dentre os vários casos de sua biografia intelectual, Platão parece ter sido o caso definitivo (GIACOIA, 2005:11-12).

Reconhecemos, a partir de então, que deveríamos abordar as obras da juventude de Nietzsche sob o recorte platônico que este dava à gênese da cultura ocidental, sobretudo em *O nascimento da tragédia*, como científica e inartística. Isso nos levou a considerar mais importante justificar a presença de Platão nas obras do jovem Nietzsche do que abordar a sua concepção estética na perspectiva de uma crítica direta à cultura moderna na sua vertente germânica. Com isso, nos obrigamos a perseguir a seguinte questão: seria possível considerar os primeiros escritos de Nietzsche, tais como *O nascimento da tragédia* e *A visão dionisíaca do mundo* como

sentidos e em mais alguns. Com bastante frequência a palavra aparece figuradamente, acompanhando a tendência metafórica da linguagem nietzschiana” (SOUZA, Paulo César de. In: JGB/BM, 1992:216-217; nota 21).

² O termo “cultura moderna” refere-se aqui à exposição do pensamento que se inicia em Descartes e vai até Nietzsche (Cf. AZEREDO, 2000:9).

confronto crítico entre o ideal de cultura nietzschiana e o ideal de cultura segundo Platão? Desta questão, surgiram outras duas: como pensar os ideais de cultura nietzschiana e platônica, e como pensar Platão a partir de Nietzsche.

Para dar conta dessas questões, consideramos que, primeiramente, se fazia necessário compreender a dimensão da teoria estética de Nietzsche. Este problema estava de acordo com o rumo inicial imaginado para a pesquisa, posto que tal teoria, baseada na leitura dos mitos gregos de Apolo e Dioniso, extraia fundamentos teóricos nas concepções do *belo* e do *sublime*, relidas na perspectiva da filosofia de Schopenhauer e da concepção artística de Wagner. Assim, procuramos, no primeiro capítulo, fazer uma introdução desses conceitos como fundamentos metafísicos para a concepção nietzschiana de Apolo e Dioniso.

Da filosofia de Schopenhauer, visamos reproduzir a influência da música tida como a arte do artista *primordial*, capaz de se subtrair à cegueira das ilusões e alcançar o conhecimento do *uno primordial*; e de Wagner, a importância da música como via de acesso à realidade da natureza; como *voz da natureza*, como *voz da realidade interior da vida* ou manifestação do Uno Primordial. Assim, essas influências passam a ser trabalhadas como determinações que levam Nietzsche a tratar da perspectiva simbólica de Apolo e Dioniso como mitos gregos correlativos aos impulsos psicológicos que determinam a ação humana de criar e de destruir culturas e como forças artísticas da natureza através das quais a vida se justifica como valor estético.

A partir desta reorientação da leitura nietzschiana, visamos trabalhar a metafísica de artista como substrato de três vetores que se inter-relacionam: a estética trágica como metáfora de um mundo artístico; a estética trágica na formação do estado e da cultura gregos em contraposição ao mundo da lógica platônica que se anuncia no plano da razão, a partir de Sócrates, e o desaparecimento do mundo artístico diante da estética da ciência. A cada um destes vetores é dedicado um capítulo.

O primeiro trata da estética trágica visando compreender como o filósofo e o filólogo Nietzsche determina os impulsos estéticos humanos a partir dos conceitos do apolíneo e do dionisíaco, tendo como ponto de partida as influências do pensamento estético de Schopenhauer e de Wagner. A relação que neste capítulo se apresenta é a da consciência com os impulsos vitais. Esta, no sentido simbólico

da arte trágica, transposta para a concepção nietzschiana de sujeito, quer significar uma simbiose entre razão e instinto, no qual a razão é simbolizada pelo arquétipo grego da divindade apolínea e o instinto pelo dionisíaco, tendo como referência última a criação humana de um mundo artístico.

O horizonte desta problemática é a concepção do drama musical, a partir do qual encontra Nietzsche o arcabouço da metafísica da arte. O objetivo aqui é mostrar que a arte não é algo que o homem faz porque decide fazer, mas um impulso vital que o impele ser o que é: isto é, obra de arte. Como o faz é o que define o influxo preponderante de seu ser: ou o apolíneo ou o dionisíaco. O modelo de uma expressão artística ainda mais vital é, contudo, o influxo de ambos, numa espécie de simbiose. Como isto é possível se explica, segundo Nietzsche, justamente na analogia da tragédia grega. Para o filósofo alemão, foi a tragédia grega a criação artística que melhor soube expressar esta simbiose entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. O que se deu no teatro grego é visto neste capítulo como uma transposição para aquilo que determina o sentido estético do sujeito.

A tragédia grega é vista como uma reprodução daquilo que acontece na vida, tanto da natureza quanto do sujeito humano, que é determinado pela medida e pela desmesura, pelo consciente e pelo inconsciente, pelo figurativo e pelo sonoro, pelo efeito do sonho e da embriaguez. Com isto, não se objetiva falar de uma realidade existencial em si, mas de uma realidade significada a partir dos impulsos artísticos do homem e do mundo. A questão que subsiste no fundo desta problemática é compreender como se justifica, a partir do pensamento nietzschiano, a afirmação de que é pela arte que a vida se torna possível e digna de ser vivida. Veremos que a solução desta afirmativa só é possível a partir da compreensão de que a arte interpreta a vida, porquanto, seja a própria vida uma expressão artística do Uno Primordial. A relação deste com a vida deve ser compreendida como a relação entre a música e o impulso que esta desperta na alma humana: um impulso imediato, isto é, não mediatizado por conceitos.

Mas, tomando por base o exemplo da simbiose apolíneo-dionisíaco da tragédia grega, devemos entender que este sentido metafísico da música só se completa no recurso das outras artes, as artes figurativas que interpretam e dão sentido ao puro impulso sonoro. O que está em tela neste primeiro capítulo é, portanto, a relação lúdica entre o puro impulso primordial da vida, comparado,

simbolicamente, ao estado puro da divindade dionisíaca, com a lúcida interpretação deste impulso, isto é, com a simbologia apolínea da medida, da ordem, da bela aparência. Não obstante, a chave para a compreensão nietzschiana da arte como justificação para a vida está nos impulsos aos quais se liga a arte. Ora, veremos que a estética nietzschiana parte da identificação daqueles impulsos, ou das forças de criação que caracterizam as várias obras de arte, para compreender, no fundo delas mesmas, os seus símbolos. Trata-se, em outras palavras, de uma estética do simbólico.

A arte, neste caso, é sempre uma metáfora da vida e só pode operar enquanto metáfora e nunca enquanto uma linguagem que coincide com a realidade. Neste sentido, o próprio homem se torna artista, pois tudo o que produz, enquanto discurso, é estatutariamente semelhante à arte, isto é, simbólico, metafórico. Tal se deve ao fato de haver, em *O nascimento da tragédia*, uma suspeição de que a linguagem possa coincidir com os fenômenos. A linguagem é, como a arte, vista por Nietzsche como uma metáfora daquilo que se dá efetivamente na vida. As artes figurativas são, portanto, produções de símbolos apolíneos, como o discurso uma produção metafórica da realidade. Já a música, entendida como a essência do dionisíaco, por não ser figurativa, dá acesso imediato ao sentimento, passando a ser entendida, por analogia, como o acesso imediato ao Uno Primordial de Schopenhauer.

Percebemos, portanto, que o impulso artístico humano não é, no pensamento do jovem Nietzsche, uma ação que visa resolver os enigmas do mundo através da verdade, mas uma atividade que visa recriá-lo a cada instante. A recriação, como possibilidade humana, depende, portanto, daquilo que lhe é inerente: os impulsos de Apolo e de Dioniso no âmbito artístico, no qual um necessita da simbologia do outro para expressar-se. Arte, estética ou metafísica de artista é, na esfera do pensamento trágico do jovem Nietzsche, a necessidade dionisíaca do apolíneo e a necessidade apolínea do dionisíaco: Apolo, como a força de coesão do dionisíaco e Dioniso como a força de dispersão do apolíneo e isto, como veremos, caracteriza o sentido estético do jovem Nietzsche: a arte como a simbologia nascida das múltiplas tensões entre as forças antagônicas de Apolo e Dioniso.

O objetivo deste primeiro capítulo é, portanto, esclarecer o sentido estético nietzschiano a partir dos operadores conceituais de Apolo e Dioniso localizados, historicamente, na tragédia grega, como símbolos de um mundo artístico. O segundo vetor, a estética trágica na formação do estado e da cultura gregos em contraposição ao mundo da lógica platônica, que se anuncia no plano da razão a partir de Sócrates, reporta-se a Apolo e Dioniso como modelos míticos da vitalidade cultural de um presumível Estado arquetípico, fundado na necessidade humana da arte como meio de suportar a existência enquanto fenômeno originalmente caótico e absurdo. Este seria o mundo grego pré-platônico caracterizado por uma filosofia que ainda não separava arte de ciência. Trata-se de um *tempo* que, segundo Nietzsche, ainda produzia filósofos artistas.

Centramos esta primeira abordagem na leitura dos escritos nietzschianos de *O Estado Grego*, através do qual pudemos deduzir uma concepção de Estado arquetípico que, além de se fundamentar na necessidade de arte, concentra-se, também, na concepção do filósofo artista, e na inevitável condição da tirania e da escravidão a habitar no fundo de toda cultura, abrindo-se assim um diálogo com a obra *A filosofia na época trágica dos gregos*, na qual, pressupostos nietzschianos atacam diretamente as idéias morais que servirão ao platonismo ou ao conceito de *dignidade* do homem e do trabalho enquanto elementos platônicos que pautam a temática estética da cultura ocidental.³

Nesses escritos, Nietzsche considera que a existência, para os gregos pré-platônicos, não tinha preço nem fundamento moral. Enxergavam a necessidade do trabalho e da escravidão, mas se envergonhavam de ambos. Até mesmo o trabalho prático artístico era vergonhoso. Eram, portanto, pessimistas em relação à existência. Contudo, entendiam que a vida se justificava apenas como obra estética. Porém, mesmo envergonhando-se do *fazer* artístico, exaltavam a obra artística, fator pelo qual se justificava, enfim, o sacrifício, mesmo da escravidão. Segundo Nietzsche, os gregos deste presumível Estado artístico tinham conhecimento de que impor um preço e uma teleologia moral para a existência significava adotar uma visão ilusória da vida. Em conseqüência, vivenciavam até mesmo a filosofia como

³ Reconhecemos que seria mais apropriado considerar que a dignidade do trabalho não é um elemento platônico, mas cristão. Nos servimos desta analogia, no entanto, por considerar que para Nietzsche, o cristão seja derivado do platônico.

um princípio artístico, destinado mais ao coração do que ao cérebro.⁴ Com o advento do platonismo, entretanto, a preponderância de tais “idéias ilusórias” investe-se de um poder pedagógico e político que acabaria por fazer desaparecer o mundo artístico. É necessário ressaltar que, na visão de Nietzsche, o período trágico dos gregos se inicia em um tempo de força, de esplendor cultural, moral e artístico; motivo, sem dúvida, para uma importante reflexão: por que, justamente no período mais pujante, o sentimento trágico? Por outro lado, já no período do helenismo decadente, surge um espírito de “otimismo”, um espírito cientificamente otimista, simbolizado pela figura de Sócrates. Também nessa condição é que se dá o enigma nietzschiano. Por que, justamente no período de decadência, surge essa expressão do “espírito” do otimismo?

Seria então, justamente nesse contexto de antagonismo – do anseio pelo fácil em tempos difíceis ou, ao contrário, do anseio do difícil em tempos amenos –, que se deva entender o sentido que Nietzsche aplica ao tipo espiritual representado por Platão? Entre seus fragmentos, encontra-se o seguinte comentário: “Fato: a tragédia ocorre necessariamente em seu período mais rico — por quê? Segundo fato: a busca da beleza, assim como a logicização do mundo, ocorre em sua *décadence*” (FF, 2002: 145).

Este paradoxo serve também ao propósito nietzschiano de marcar a diferença entre o filósofo artista que tinha a incumbência de recriar valores e o filósofo metafísico, responsável pela divisão na autoconsciência, do aparente e do real, do instintivo como inferior e do racional como superior.

Platão surge neste horizonte como o arauto de um novo mundo, não mais artístico, mas científico, racional, inartístico, onde haverá de prevalecer a razão sobre o instinto. Segundo Nietzsche, por não ter um grande conhecimento artístico, nem uma extrema propensão para a arte, mas sim uma inclinação decisiva para a racionalização, o *homem Platão* separará definitivamente, a partir de sua obra, arte e ciência, fundando assim o modelo cultural do ocidente. A concepção inartística do Platão nietzschiano o coloca em posição contrária àquela dos antigos filósofos artistas, a quem Nietzsche considera, sob a etiqueta schopenhaueriana do “gênio”,

⁴ Convém lembrar que, para os gregos, o conhecimento estava no coração e não no cérebro. Para Aristóteles, por exemplo, o cérebro era apenas irradiador de calor e no *Fédon* de Platão a alma está no coração. Reportar-nos-emos a esta questão ao falarmos dos “tiranos do espírito”, tema desenvolvido por Nietzsche no § 261 do cap. V do primeiro volume de *Humano, demasiado humano*.

como *tiranos do espírito*. Enquanto esses aparecem como filósofos puros, destituídos de necessidade de criar sistemas ou confrontar teorias, o tipo filosófico platônico aparece como uma criação proveniente justamente da necessidade de sistematizar e de confrontar-se teoricamente com uma cultura popular educada através da mítica poética, sobretudo de Homero. Esta tipologia de filósofo é entendida aqui como produto da criação platônica.

Platão, a partir da obra *A República*, teria concebido um Estado ideal governado por filósofos. Para atingir este objetivo, seria preciso conceber-lhes uma nova formação intelectual, capaz de contemplar um currículo acadêmico que versasse sobre matemática, lógica, legislação, etc. Mas, para isso, teria que solapar a influência pedagógico-artística baseada no mito poético de Homero. Os filósofos, portanto, deveriam ser preparados, desde a infância, para assumirem cargos públicos. Daí a indisposição de Platão para com a arte. Esta, quando não discernida, era capaz de desviar os jovens dos verdadeiros valores, corrompendo assim o potencial daqueles que poderiam futuramente assumir o comando da vida pública. Por estas diretrizes se justificaria a expulsão de Homero da república e o controle censor da arte, reorientando-a a partir da criação de novos mitos ou da releitura da antiga mitologia. Em síntese, o Platão de Nietzsche atrelaria a arte aos interesses da formação intelectual e moral do novo Estado, passando assim a caracterizar-se o platonismo como cultura antipódica do modelo estético-pedagógico que representavam as epopéias, as comédias e as tragédias para os gregos.

Tendo este modelo partido de uma retradução do escritor Platão no homem Platão, Nietzsche atrela os principais tópicos da filosofia platônica aos objetivos pessoais de Platão. Entre esses, destaca-se a pretensão de implantar um novo sistema político no qual ele próprio pudesse legislar. Para analisar esta questão, procuramos juntar às observações de Nietzsche alguns comentários de Havelock e de Goldschmidt relativos ao tema. Ambos concordam que há em Platão uma determinação, talvez não diretamente política, mas pedagógica, contrária ao mero impulso estético do homem. Por obra desta determinação, vê-se que Homero deve ser condenado não por ser poeta, mas por não ter desenvolvido e ambicionado um sistema político-pedagógico, isto é, por não ter ido além do mero impulso estético. Contudo, é novamente Nietzsche quem define outra hipótese sobre o aspecto da indisposição de Platão para com Homero: o espírito grego da *disputa*, baseado no

ciúme. Este, por si só, abarcaria tanto as pretensões políticas quanto às de reforma cultural. Para Nietzsche, Platão deixou-se mover por um impulso inerente ao *pathos* grego da disputa e, apenas por este impulso, teria transvalorado todos os valores vigentes até então. Por ciúme de Homero, Platão teria separado a ciência da arte e, assim, fundado as bases da cultura racionalista do ocidente.

No capítulo final, procuramos aprofundar o contraste entre o modelo cultural de uma Grécia artística com o modelo racionalista da cultura platônica, partindo da crítica de Nietzsche à concepção estética de Sócrates e Eurípides apresentadas em *O nascimento da tragédia* e *Sócrates e a tragédia*. A idéia é introduzir a temática da dialética e da recriação mítica de Platão, em consonância com os elementos inovadores da dramaturgia de Eurípides, de percepção socrática e cunho estético-moralista, enquanto elementos que determinam o fim da arte trágica e o início da arte racional, aqui entendida como a arte da busca pela verdade.

Para Nietzsche, a derrocada da tragédia deveu-se, fundamentalmente, ao racionalismo socrático da dramaturgia de Eurípides.⁵ A novidade cênica criada por Eurípides não gozou de popularidade senão tardiamente. Tomando esta observação como eixo, procuramos mostrar que Eurípides *apenas inoculou* na tragédia um corpo estranho que, somente quando associado à *Paidéia* platônica, lhe seria mortal. A visão aqui é a de que Eurípides, por ele mesmo, não teria tido o poder de transformar a cultura artística da Grécia em cultura ocidental da razão. Para que esta transformação se tornasse efetiva, o terreno em que assentara novos conceitos dramatúrgicos deveria ser pavimentado por Platão.

Entende-se, a partir de Nietzsche, que a novidade estético-conceitual que Eurípides propunha à cena trágica era a de fazer com que quadros, nos quais apareciam tramas e personagens intelectualizados, passassem a dominar o sentido do *espetáculo*. Esses quadros, que num primeiro momento eram estranhos e avessos ao gosto popular, exigiam uma formação propedêutica de espectadores capazes de entendê-los. Neste sentido, a dramaturgia de Eurípides se ligaria ao aspecto simbólico da *República* de Platão. Toma-se aqui o mesmo paradigma da formação do filósofo, que na *República* estaria voltada para as exigências e os

⁵ Esta temática desenvolve-se mais especificamente nos parágrafos que vão de 12 a 18, da obra *O nascimento da tragédia*, pelos quais nos pautaremos inicialmente.

interesses da administração pública. No caso do palco euripidiano, a *Paidéia* platônica estaria a serviço da formação de uma platéia intelectualizada.

Tendo *O nascimento da tragédia* como base teórica da crítica à estética socrática, chegamos à concepção especulativa de que esta ligação hipotética entre afinidades platônica e euripidiana resultaram, por um lado, na contaminação inartística do sentido trágico original e, por outro, na consolidação da arte cênica como dispositivo de persuasão moral. Sócrates, por sua vez, seria a própria personificação de tais propósitos, exercendo, sobre as figuras de Eurípides e de Platão, o influxo moralizante da verdade.

Como, a partir da visão de Nietzsche, se pode dizer que se desenvolveu tal processo? Observamos que os escritos que antecederam e serviram de preparação para *O nascimento da tragédia*, tal como *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, propunham, mais do que deslindar sobre personagens históricos que determinaram a morte da arte trágica, pôr em foco a fragilidade do fundamento da arte como estímulo da vida para a vida. Percebeu-se que o desaparecimento da tragédia, como drama musical, deveu-se mais à fragilidade de sua fundamentação do que à determinação de seus antípodas, como Platão, fundamentalmente. Assim, nos pareceu que Nietzsche propunha, a cada rodada de argumentações sobre o tema, que tanto o mundo artístico grego quanto sua maior expressão simbólica, a tragédia, compunham uma espécie de roteiro de morte anunciada. Eurípides, Sócrates e Platão simbolizavam, em prol disto, mais do que suas próprias convicções. Eram símbolos agregados de um impulso infinitamente maior, que, independentemente deste ou daquele personagem, moveria os eixos da história, imprescindivelmente.

Se fosse possível denominar este impulso, certamente seria impulso apolíneo. O estilo apolíneo, portanto, capaz de abarcar todos os elementos racionalmente integrados, responderia por esta relação estreita entre Eurípides e Platão como operadores intelectuais da primazia do mundo apolíneo que se anunciava. Para compreender este movimento associativo entre Eurípides e Platão a partir de um impulso histórico do apolinismo, desenvolvemos uma reflexão aqui resumida da seguinte forma. Eurípides teria causado dano à tragédia ao suprimir-lhe o aspecto dionisíaco, priorizando a característica racional do apolinismo. Seu estilo coincidia com o advento do socratismo estético e seu poder de retificar a linguagem,

os caracteres e a estrutura do *pathos* dramático da música coral. Pautava-se pelo seguinte princípio: “só o sabedor é virtuoso”. O sentido desta afirmação se ancorava no fundamento socrático do conhecimento: “tudo deve ser inteligível para ser belo”. Além de inteligível, tudo deveria ter uma expressão do ser moral, para ser belo (Cf. JAEGER, 2001:386-413).⁶

Esta primeira imagem euripidiana merecera, da parte de Nietzsche, um esclarecimento genealógico segundo o qual já se antevia a decadência do drama musical nas tragédias de Ésquilo e de Sófocles. Assim, por esta observação, inicia-

⁶ Jaeger observa que “Eurípides é o último grande poeta grego, no sentido antigo da palavra. Mas também ele tem um pé num campo distante daquele em que a tragédia grega nasceu. A Antiguidade o chamou o filósofo do palco. Na realidade pertence a dois mundos. Nós o situamos ainda no mundo antigo, que estava destinado a derrubar, mas que brilha mais uma vez na sua obra com o mais alto esplendor. A poesia conserva ainda para ele o antigo papel de guia. Mas abre o caminho ao novo espírito que a arredaria da sua posição tradicional. É um daqueles grandes paradoxos nos quais a História se compraz”. Em outros termos, Eurípides é representante não apenas da tradição poética de Homero e dos trágicos Ésquilo e Sófocles, como também é tradutor de um novo período grego; tradutor de uma época historicista e racional em face do mito. Essa posição diante do mito pode ser, em certa medida, vista como a condição prévia de seu desaparecimento em relação a arte trágica. Jaeger, nesse mesmo texto observa o seguinte: “Aparece em Eurípides pela primeira vez, como dever elementar da arte, a vontade de traduzir nas suas obras a realidade tal qual a experiência a proporciona. E, uma vez que o poeta depara com o mito como uma forma previamente dada, derrama neste vaso o seu novo sentido da realidade”. (JAEGER, 2001:397). Em face ao mito, Eurípides inaugura a tendência naturalista dos novos tempos que acabou por vencer e conquistar, diz Jaeger, não só o palco de Atenas, mas todo o mundo de língua grega. Por essa perspectiva, melhor se pode entender a observação nietzschiana, sobre a qual, em suprimindo o dionisíaco da relação com o apolíneo, a começar pela descaracterização do mito, estaria a tragédia definitivamente transformada naquilo que havia de essencial. Jaeger, ao colocar os elementos que transformaram a tragédia de Eurípides, nos faz pensar que as forças que cooperaram na formação da nova arte fizeram por suprimir o aspecto dionisíaco da tragédia, embora não use esse modelo nietzschiano como paradigma de seu estudo. No entanto, diz ele: “Os novos conteúdos não transformam só o mito, mas também a linguagem e as formas tradicionais da tragédia, que Eurípides aliás não dissolve arbitrariamente, mas tende antes a se fixar na rigidez de um esquematismo inabalável. As novas formas que contribuíram para a formação do drama de Eurípides foram o realismo burguês, a retórica e a filosofia. Esta mudança de estilo tem o maior alcance para a história do espírito, pois anuncia-se nela o futuro domínio destas três forças decisivas para a formação do helenismo posterior. (...) Em comparação com a figura original do mito, este aburguesamento surge como algo de surpreendente, com a sua inteligência vulgar, calculista e briguenta, com a sua pragmática ânsia de explicar, duvidar e moralizar, e com o seu sentimento desenfreado”. (JAEGER, 2001:398-401). Nesse ponto, quando surge o termo “moralizar” no sentido trágico de Eurípides, devemos necessariamente nos reportar à Sócrates e sua suposta influência sobre o poeta tragediógrafo. Em outra passagem, Jaeger, quando fala de Sócrates, nos oferece essa possibilidade de aproximação. Diz ele: “A experiência da alma como fonte dos supremos valores humanos deu à existência aquele jeito de interioridade, característico dos últimos tempos da Antiguidade. A virtude e a felicidade deslocaram-se, assim, para o interior do Homem. Um traço significativo da consciência com que Sócrates dava este passo, nós o temos na sua insistência para que as artes plásticas não se contentassem apenas com reproduzir a beleza corpórea, mas aspirassem também a transmitir a expressão do ser moral”. (JAEGER, 2001:536). Logo, não é difícil supor que uma influência socrática sobre Eurípides, ou sobre a criação artística, de modo geral, tinha isso de característico: imputar-lhe uma utilidade moral. Então já teria a tragédia de Eurípides, como marca característica, além de suprimir o dionisíaco esse elemento utilitário um tanto estranho ao próprio fundamento da arte, além de estar carregadamente marcada da ideologia socrática.

se o seguinte argumento. Nietzsche colocara Eurípides, num primeiro momento, como um atento observador das encenações trágicas, um profundo observador do teatro grego. Este observador haveria de constatar que, entre as tragédias e o público, abria-se um abismo de percepção. Esse abismo seria constatável a partir daquilo que, segundo Eurípides, o público perdia: a profundidade da criação poética. Isto haveria de significar para Eurípides um grave e caro desperdício da fina sutileza da criação artística.

Por outro lado, não teria faltado a Eurípides a constatação de que as *casualidades* cênicas, que não eram conscientemente exploradas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Logo, imagina Nietzsche que Eurípides, ao dar-se conta deste “detalhe”, teve o desejo ambicioso de tirar proveito, ou de explorar aquilo que “acidentalmente” mais chamava a atenção do público. Eurípides passa a objetivar a *atenção* do público e isto, no desenvolvimento do capítulo, merece um especial tratamento, posto que não era o objetivo central das tragédias a *atenção* do espectador. Despertar a atenção seria apenas um primeiro artifício para a vivência do êxtase dionisíaco. Eurípides, portanto, transforma o que é aparentemente apenas elemento de proa, em objeto central do palco.

A partir desta constatação, segue-se o interesse de Eurípides para os elementos da dramaturgia que permanecem conscientes no público. A conclusão de Nietzsche a esse respeito é a de que Eurípides passou a considerar como ponto falho das encenações precedentes, justamente o desprezo por elementos que exigiam *atenção*. Assim, teria criado um modelo dramatúrgico através do qual poderia explorar aquilo que seria mais susceptível de compreensão, isolando o que necessitasse de uma reflexão mais profunda para um momento extra-palco, servindo-se daquilo que lhe parecia ser uma *isca natural* da arte cênica.

Dessas observações, foi possível falar em termos de uma aproximação entre Eurípides e Platão comparando-os através de três enfoques: 1) Eurípides procura chamar a atenção do ouvinte; Platão, conquistar a *atenção* a partir de questões que *naturalmente* atraem o leitor, como a descoberta da verdade através do exercício dialético. Note-se que vários *Diálogos* se desenvolvem através de questões aparentemente simples, segundo as quais todos os personagens envolvidos no diálogo têm fortes convicções e especial prazer em responder ao proponente. Logo no início da *República*, há um exemplo da necessidade da persuasão para se travar

um diálogo. Polemarco pergunta a Sócrates: “Porventura seriamos capazes de nos persuadir, se nos recusarmos a ouvir-vos?” (*República* I 327c). E um pouco adiante, Platão coloca no personagem Sócrates a revelação de sua maestria na arte da persuasão. Este usa da aparente banalidade da pergunta inicial, nada filosófica ou complexa para manter atento seu interlocutor. Ouvindo Céfalos falar sobre Sófocles, faz o seguinte comentário:

Admirado com estas palavras, e querendo que ele continuasse a falar, incitei-o dizendo: — Ó Céfalos, penso que a maior parte das pessoas, ao ouvir-te essas afirmações, não as aceita, mas supõe que suportas bem a velhice, não devido ao teu caráter, mas por possuíres muitos haveres. Pois os ricos têm, diz-se, muitas consolações (*República* I 329c).

2) Assim como os personagens de Eurípides não se mostravam em complexas estruturas subjetivas, o que possibilitava ao espectador sempre novas retomadas a partir de um ponto objetivo, também a dialética não se permitia esgotar num único diálogo. 3) Como a dramaturgia de Eurípides não rompe inteiramente com o plano mítico, também Platão, quando se esgotam as possibilidades da demonstração lógica, recorre ao mito como recurso imagístico.⁷ A relação entre Platão e Eurípides estaria, portanto, ligada pelo fato de que Platão educa e familiariza o leitor para a recepção da arte intelectualizada e Eurípides, por sua vez, incita, a partir de seus prólogos, o espectador teatral para a leitura.

Finalmente, nosso enfoque direciona-se para a mudança de registro que se opera com a racionalização da arte. Esta, a partir de Sócrates, não mais se orienta para uma experiência gratuita, da arte pela arte, na qual se pudesse mergulhar no sofrer e no agir dos protagonistas, deixando que, inocentemente, o devir continue a

⁷ Jaeger observa que o mito contém em si este significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo. “Os mitos e as lendas heróicas constituem um tesouro inesgotável de exemplos e modelos da nação, que neles bebe o seu pensamento, ideais e normas para a vida (...). O mito serve sempre de instância normativa para a qual apela o orador. Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal. Não tem caráter meramente fictício, embora originalmente seja, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançaram a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecida da fantasia criadora da posteridade. Nem de outro modo se deve interpretar a união da poesia com o mito, a qual foi para os Gregos uma lei invariável. Está intimamente ligada à origem da poesia nos cantos heróicos, a idéia da glória, do louvor e da imitação dos heróis (...) o elemento de idealidade está representado no pensamento grego primitivo pelo mito” (JAEGER, 2001:67-68).

se mover *ad infinitum*. Mas, de Sócrates em diante, se passa a calcular o significado das personagens; se busca a razão e os pressupostos dos conflitos e dos pendores de toda e qualquer ação humana.⁸

Nesse sentido, se haveria de considerar Eurípides, levando-se em conta aquela inicial e particular interpretação que fazíamos a partir de Nietzsche, segundo a qual, do impulso apolíneo se imprimiria um novo movimento histórico, o primeiro dramaturgo a infundir na arte a dimensão moral do preceito socrático; a dimensão moral do “bom” que põe em cena, no palco trágico, a fé na razão e na lógica.

Com Sócrates, entretanto, a simbiose artística entre o racional e o instintivo, entre Apolo e Dioniso, acaba subjugada pela ordem civilizatória. Para Nietzsche, este aspecto do apolinismo socrático pode significar uma transformação instintual do altivo espírito grego, representado pelo heroísmo do passado, em um caráter de escravo. Se Eurípides fora influenciado por Sócrates, direta ou indiretamente, ou se os elementos socráticos de sua criação poética restringiam-se ao foro íntimo de suas reflexões, de nenhuma forma isso alterara o fato de que a máxima socrática *só o que é compreensível é belo*, esteve presente na dramaturgia de Eurípides. Nesse sentido, a arte seria, mais do que um grande estímulo da vida para a vida, uma *cura* para a existência padecida pela doença do otimismo, da alegria fácil e da resposta

⁸ Encontramos em Jaeger um reforço a esses traços, não obstante uma observação segundo a qual seria o caso de considerar que Eurípides mais fizera refletir o estatuto de uma nova cultura emergente do que criar personagens propriamente novos. Diz ele: “O pensamento racional penetra em todos os domínios da existência. Liberto da poesia, se volta contra ela e procura dominá-la. Este acento fortemente intelectual soa a nossos ouvidos em todos os discursos dos personagens de Eurípides. Não se deve confundir com ele o profundo tom crente dos grandes pensamentos de Ésquilo, nem sequer quando se encontra atormentado pelas mais terríveis dúvidas. É esta a primeira impressão que em nós produzem as obras de Eurípides, mesmo superficialmente analisadas. O éter da atmosfera espiritual que os seus heróis respiram é fino e sutil. A sua intelectualidade sensível, que parece débil em comparação com a força vital profundamente enraizada de Ésquilo, torna-se o instrumento espiritual de uma arte trágica que precisa cimentar e espicaçar, por meio de uma dialética febril, o seu arrebatamento subjetivo. Mas, ainda que se prescindia disto, o intelecto raciocinante é uma necessidade vital para os homens de Eurípides. Em face desta verificação, que muda profundamente a estrutura da tragédia, é secundário saber até que ponto o poeta partilhava as idéias dos seus personagens”. (JAEGER, 2001:403-404). Esses elementos que, portanto, seriam, segundo Nietzsche, não apenas a decadência da arte trágica mas a decadência de uma era, não pertencem necessariamente a Eurípides, como o texto de Jaeger sugere. Não obstante, a lúcida e aguçada visão do jovem Nietzsche já havia feito os devidos reparos àqueles possíveis juízos que imputariam a Eurípides a gênese da própria decadência. Senão, vejamos: “É a mais injusta incompreensão considerar ele mesmo como raiz e causa desta decadência: ele é antes o primeiro que reconhece essa decadência e que procura lutar sob o protesto dos ditos cultos de seu tempo. Pois quem está inclinado a ver nele o bajulador das paixões populares, o sedutor cioso de glória, não pode esquecer o simples fato de que Eurípides só raramente foi vencedor e de que ele teve a multidão contra si até a sua morte. (...) e se ele, apesar disso, se tornou o arauto do poder da plebe, seria um grande mal-entendido achar nisso o resultado de uma especulação egoísta” (ST/ST, 2005:76).

lógica que sempre careceria deste aspecto de validade universal da autêntica arte. Para o jovem Nietzsche, Sócrates corrompe esse aspecto universal da arte grega com teorias e realça o lado fraco do caráter humano.

A partir de Sócrates, o instinto passa, de força criadora a ser crítico, e a razão é alçada ao *cânon* do otimismo. À “instrução” do mito sucedeu a “clareza” do exercício dialético, dos raciocínios lógicos, e assim se completa, na nova cultura grega, uma espécie de constituição da revolução da verdade sobre a estética como justificativa para a vida. Esta revolução se consolida, finalmente, na ascensão do platonismo.

No novo registro cultural do pensamento grego, nascido do platonismo, a arte se encontrará imersa em questões sobre educação, e através delas, mergulhará em busca do que será decisivo para o discernimento racional entre o mundo verdadeiro e o mundo transitório. De Platão irrompe uma teleologia da educação fundamentada em princípios morais estranhos, segundo Nietzsche, aos impulsos conjugados de Apolo e Dioniso. No modelo artístico de Nietzsche, representado através da simbiose de Apolo e Dioniso, morte e vida, sofrimento e alegria, ser e não-ser faziam parte de uma única realidade possível: a realidade do mundo, do uno primordial. Em Platão, a sede conceitual determina a predominância da ciência sobre o movimento teatral da Natureza e a única realidade que interessa está para além do mundo (*cosmos*). Dessa forma, o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética.

CAPÍTULO I

ORIGEM, COMPOSIÇÃO E FINALIDADE DA ARTE TRÁGICA SEGUNDO NIETZSCHE

Uma vez que se afirme que o verdadeiro ponto de origem de *O nascimento da tragédia* é a tese da condição sublime da música, se faz necessário investigar o pensamento trágico do jovem Nietzsche na perspectiva de um cotejamento com a obra de Schopenhauer e a teoria do irrepresentável musical de Wagner, expressa na obra *Beethoven*.⁹

A discussão em torno da condição sublime da música no sentido que se revela na obra *Beethoven*, naturalmente espelhada em Schopenhauer, através de quem se estabelece um fundamento objetivo da articulação da música com as outras formas de arte, inicia-se com a pergunta pelo laço que liga a música de Beethoven à nação alemã (Cf. WAGNER, [19--]:17ss). Logo veremos que se desenvolve através de questões mais amplas. O processo de transformação wagneriano é registrado em *Beethoven* não apenas enquanto influência schopenhaueriana, que lhe faz pensar a

⁹ Esta tese foi pela primeira vez “instaurada em axioma metafísico e estético” no livro *Beethoven* de Wagner. Para Nabais, uma arqueologia do sublime na metafísica do trágico de Nietzsche terá que passar necessariamente por esta tese wagneriana. Em *Beethoven*, escrito em 1870, se encontra “a elaboração de uma doutrina do sublime, formulada para pensar a essência da música instrumental de Beethoven e, por ela, de toda a música. (...) E, o que é mais significativo, a doutrina do sublime não só está construída segundo os cânones de Schopenhauer, como antecipa a articulação entre a tragédia (como drama musical) e a estética do dionisíaco (como estética do êxtase na dissonância rítmica e melódica) que Nietzsche elabora um ano depois. O ensaio *Beethoven* funciona assim como uma verdadeira ponte entre Schopenhauer e Nietzsche”. (NABAIS, 1997:62-63). Posteriormente, refere-se aos dois lados do problema: “é surpreendente que em *O Nascimento da Tragédia* essa doutrina da condição sublime da música, se bem que organize toda a leitura da oposição dionisíaco/apolíneo, só apareça transversalmente. É como se Wagner, tendo-se apropriado da interpretação da teoria do sublime que estruturava a leitura nietzschiana do universo da tragédia clássica, interpretação cuja gênese ele acompanhou de muito perto no período de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*, forçasse aí Nietzsche ao silêncio acerca das suas próprias intuições. De fato, podemos imaginar que, ao reconhecer a expropriação por Wagner das suas teses sobre o vínculo entre a música e o sublime nas posições expressas em *Beethoven*, Nietzsche as não retomasse explicitamente para evitar uma falsa interpretação de precedência. Para que as teses centrais de *O Nascimento da Tragédia* sobre a cultura grega não tivessem a aparência de repetições de posições estéticas de Wagner, Nietzsche preferiu excluir a formulação explícita da sua teoria do sublime, condenando assim a sua leitura da tragédia clássica à condição de um ensaio a que faltam os argumentos. Por fim, há um outro fato a sublinhar. Nenhum outro texto de Wagner posterior a *Beethoven* repetiu a tese do sublime da música. Isso deixa-nos pensar que é como se Wagner, consciente da apropriação ilegítima que tinha praticado das posições desse jovem professor de filologia clássica em Basileia tivesse apagado para sempre as marcas do seu ‘crime’”. (NABAIS, 1997:63).

condição sublime da música, mas, sobretudo, porque ali se inscreve a condição teofânica da música.¹⁰ Vejamos como esta teoria é desenvolvida.

Em *Beethoven*, Wagner trata a diferença essencial entre artes plásticas, poesia e música. Esta diferença, diz Wagner, “mostra-se de maneira evidente quando pomos em paralelo o artista plástico e o músico, e entre estes dois colocamos o poeta, de tal maneira que este último, pela sua consciência da forma, inclina-se para o artista plástico, indo-se não obstante encontrar o músico sobre o terreno obscuro do inconsciente” (WAGNER, [19--]:20). Este estudo encontra em Schopenhauer os fundamentos que compreendem e caracterizam com clareza filosófica a posição da música em relação às artes plásticas e à poesia. Wagner apreende de Schopenhauer que a natureza da música é diferente da natureza das outras expressões artísticas, posto que esta fala uma língua que é diretamente compreendida por todos, porque não tem necessidade de intermediação de conceitos, “o que a distingue totalmente da poesia, cuja única matéria reside nos conceitos por meio dos quais consegue tornar sensível a Idéia” (WAGNER, [19--]: 21).

Esta compreensão fará com que Wagner afirme que a concepção musical não pode ter nada de comum com a concepção de Idéia. Para esclarecer que isto é um paradoxo ligado ao pensamento de Schopenhauer,¹¹ Wagner parte do princípio de que a Idéia, provinda do conhecimento de relações, não pode ser considerada como essência da música, mas somente como explicação do caráter objetivo das coisas, da aparência das coisas. Assim, a música não poderia ser proveniente da contemplação das Idéias, como as artes plásticas, posto que a música é agora entendida, ela mesma, como a Idéia do mundo. A música parte da própria essência das coisas e não poderíamos compreender este caráter se a essência das coisas não fosse revelada “de outra forma, pelo menos de maneira indistinta e instintiva,

¹⁰ A problemática ontológica do sublime em Wagner, segundo Nabais, “toca no núcleo mais fundamental da estética do *sublime*, naquilo que verdadeiramente faz da tradição do sublime, de Longinus a Kant, de Schiller a Schopenhauer, o grande fio condutor da arte no Ocidente: a sua condição teofânica. Toda a obra de arte só nos comove na medida em que é experimentada como presença irrepresentável do absoluto, do divino. Como tinha sublinhado Kant, a lei mais antiga que organiza a criação artística é a lei moisaica de interdição de todas as imagens de Deus. E a lei moisaica diz a verdade do sublime, diz que não há representação possível do metafísico ou do absoluto. O que há de invisível na obra de arte é seu caráter divino, é o tocar-nos como revelação divina”. (NABAIS, 1997:68).

¹¹ Devemos considerar que aqui se mostra um erro da parte de Wagner ao interpretar que as idéias, em Schopenhauer, vêm de relações. Pretendemos abordar esta questão em um futuro trabalho, focado especificamente na relação entre Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

porque esta própria essência não pode ser compreendida por meio de Idéias: ela é em todos os pontos contrária a um conhecimento *puramente objetivo*” (WAGNER, [19--]:22-23). Focando-se no termo *instintivo*, tal afirmação requer uma fundamentação através do texto schopenhaueriano. Este poderia ser aqui retomado a partir de inúmeras asserções. No entanto, parece mais plausível retomá-lo a partir de um recorte no qual Schopenhauer define suas concepções de *Idéia* e de *coisa-em-si* tomando por base as doutrinas de Platão e Kant.

Para Schopenhauer, o sentido interno de ambas as doutrinas é o mesmo, posto que explicam o mundo visível como um fenômeno, sem existência em si. Em Kant, segundo Schopenhauer, tempo, espaço e causalidade são meras formas dos fenômenos,¹² enquanto em Platão o verdadeiramente existente é apenas a Idéia que se reproduz nos fenômenos.

As coisas deste mundo, percebidas por nossos sentidos, não possuem ser verdadeiro: *elas sempre vêm a ser, mas nunca são*: possuem apenas um ser relativo, são em conjunto apenas em e mediante sua relação recíproca: assim é possível denominar todo seu ser-aí um não-ser (...) Por outro lado, que pode ser denominado única e verdadeiramente existente (*óntôs ón*) porque *sempre é, mas nunca vem a ser, nem deixa de ser*, são os modelos de tais imagens: as Idéias eternas, as formas originais de todas as coisas. Não lhes cabe a *multiplicidade*: pois cada uma é, conforme sua essência, unicamente enquanto é o próprio modelo, cujas reproduções ou sombras são todas as coisas da mesma espécie, de igual nome, individuais e transitórias. Também não possuem *começo* e *nem fim*, pois são verdadeiramente existentes, nunca porém o que começa, nem o que termina, como suas cópias perecíveis (...) Assim, apenas delas [das Idéias] podemos ter um conhecimento propriamente dito, uma vez que pode ser objeto deste unicamente o que existe sempre e sob qualquer consideração (portanto em si), e não o que existe, mas também não existe, conforme seja enfocado. Esta é a doutrina de Platão (MVR, III, § 31).

Enquanto reconhecemos no fenômeno a sua Idéia, temos algum objeto de conhecimento real. Tempo, espaço causalidade, são as condições *a priori* da

¹² “Tempo, espaço e causalidade não são determinações da coisa em si, mas pertencem unicamente a seu fenômeno, na medida em que não passam de formas de nosso conhecimento. Mas como toda multiplicidade e todo surgir e fenecer são possíveis unicamente mediante tempo, espaço e causalidade, também aquelas pertencem apenas ao fenômeno, e de modo algum à coisa em si.. Contudo como todo nosso conhecimento é condicionado por aquelas formas, toda a experiência é apenas conhecimento do fenômeno, não da coisa em si: por isto suas leis não podem ser aplicadas à coisa em si.. Isto é válido inclusive para nosso próprio eu, que nós conhecemos unicamente como fenômeno, e não pelo que possa ser em si. Eis, com respeito ao ponto importante considerado, o sentido e conteúdo da doutrina de Kant”. (MVR, III, § 31).

possibilidade da experiência que se encontram em nossa capacidade cognitiva, e não determinações da coisa em si. Por isto, *algo*, “tal como o percebemos neste instante determinado, neste dado local, em conexão com a experiência, isto é, a cadeia de causas e efeitos, como um indivíduo que teve início e do mesmo modo necessariamente terá fim, não é um ser em si, mas um fenômeno válido apenas em relação ao nosso conhecimento” (MVR, III, § 31).

Para que pudéssemos conhecer algo em si, independente de todas as determinações situadas no tempo, no espaço e na causalidade, seria necessário, segundo Schopenhauer, “um modo de conhecimento outro do que o único que nos é possível, através dos sentidos e do entendimento” (MVR, III, § 31). Desta forma, Schopenhauer aproxima o enunciado kantiano do platônico através da concepção de que ambos contém certos dispositivos que permitem que o ser *único* de qualquer espécie se apresente a nós como uma multiplicidade de seres de mesma espécie, num nascer e perecer incessantemente renovado, numa sucessão infinita. Em consequência, enunciar que a percepção das coisas mediante tal dispositivo é “apercepção *imanente*; mas fazê-lo com consciência do processo empregado constitui a apercepção *transcendental*. Esta última, atingimos *in abstracto* pela crítica da razão pura; contudo excepcionalmente ela pode se verificar também de modo intuitivo” (MVR, III, § 31).

Neste ponto, retornamos a Wagner, quando diz que não poderíamos compreender o caráter da música se a essência das coisas não fosse revelada de outra forma, pelo menos de maneira indistinta e instintiva, porque esta própria essência não pode ser compreendida por meio de Idéias: ela é em todos os pontos contrária a um conhecimento *puramente objetivo*. Nesse caso, a música procede diretamente da coisa em si, considerada aqui como *vontade* e não exatamente como Idéia. Ora, aquilo que é denominado *coisa em si* na filosofia de Kant, em Schopenhauer nada mais é do que a *vontade*. Sendo a vontade a *coisa em si*, e a *Idéia* de Platão a objetividade imediata desta vontade em um grau determinado, “atinamos com a coisa em si de Kant e a Idéia de Platão, única que lhe é *óntós ón*, estes dois grandes obscuros paradoxos dos dois maiores filósofos do Ocidente, não como idênticas porém estreitamente afins, e distintas apenas por uma única determinação” (MVR, III, § 31). Assim, explica Schopenhauer que,

em consequência das considerações anteriores, com toda a coincidência interna entre Kant e Platão, e a identidade do objetivo que ambos tinham em mente, ou a concepção de mundo, que os estimulava e conduzia ao filosofar, mesmo assim Idéia e coisa em si não são simplesmente uma e a mesma: mas a Idéia é para nós somente a objetividade imediata, e por isto adequada, da coisa em si, que porém ela própria é a vontade, a vontade enquanto ainda não objetivada, ainda não tornada representação (MVR, III, § 31).

E acrescenta:

A Idéia platônica, por outro lado, é necessariamente objeto, algo reconhecido, uma representação, e justamente devido a isto, e somente devido a isto, distinta da coisa em si; ela se despojou apenas das formas subordinadas do fenômeno, todas por nós compreendidas sob o princípio de razão, ou melhor, ainda não as adotou; contudo manteve a forma primeira e mais geral, a da representação em geral, do ser objeto para um sujeito. As formas a esta subordinadas (cuja expressão geral é o princípio de razão) multiplicam a Idéia em indivíduos singulares e transitórios cujo número é inteiramente indiferente à Idéia. O princípio de razão é portanto novamente a forma adotada pela Idéia, ao cair no conhecimento do sujeito enquanto indivíduo. A coisa individual que aparece em conformidade com o princípio de razão é portanto somente uma objetivação mediata da coisa-em-si (que é a vontade), entre as quais se encontra a Idéia, como a única objetividade imediata da vontade, ao não adotar forma alguma própria ao conhecer como tal, senão a da representação em geral, isto é, do ser objeto para um sujeito. (MVR, III, § 31).

Assim, observarmos que a idéia central do pensamento de Schopenhauer é a de mundo como manifestação de uma força inconsciente, cuja razão de ser nos impede apreender. Para sua expressão “sistemática”, Schopenhauer adota a diferença que Kant havia estabelecido entre o fenômeno e a coisa em si. A realidade empírica, o conjunto dos fenômenos, o que ele chama “mundo como representação” é um mundo que o sujeito do conhecimento constrói a partir de suas sensações, graças às formas da sensibilidade e às funções do entendimento, do mesmo modo que na filosofia kantiana, as formas da sensibilidade são espaço e tempo, os quais não são considerados como propriedade das coisas, senão como formas mediante as quais o sujeito ordena os dados da sensação. “As funções do entendimento, que na filosofia kantiana constituem uma série de doze conceitos não provenientes da experiência, pelos quais relacionamos as sensações ordenadas espaço-temporalmente, são o que nos permite estruturar a experiência e postular leis

necessárias da natureza” (STEPANENKO, Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:12-13).

Schopenhauer simplifica o papel do entendimento e reduz suas funções a apenas uma: a relação de causalidade, graças à qual se concatenam todas as nossas percepções, formando um todo unitário, cuja mais elementar aplicação já se encontra no vínculo que estabelecemos entre nossas sensações e os objetos que supomos como as causas dessas sensações:

Esta elementar aplicação é, para Schopenhauer, a prova mais clara do caráter *a priori* desta função, isto é, de sua origem não empírica, pois a experiência mesma pressupõe que nos pensemos como corpo em interação com outros e isto não é possível se o sujeito mesmo não coloca em jogo, desde o primeiro momento, esta relação de causalidade (STEPANENKO. Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991: 13).

Schopenhauer considera que esta relação é uma forma específica do princípio de razão suficiente, “aquele cuja expressão racional postula que tudo o que existe, tem uma razão de ser, um por que: não é mais que o princípio de razão aplicado às representações empíricas” (STEPANENKO. Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:13). Assim, tempo, espaço e causalidade são os meios pelos quais o sujeito se representa a realidade, as estruturas sob as quais lhe aparece a realidade objetiva que transpõe a mera sensibilidade, as puras sensações.

Esta referência à Schopenhauer deve-se ao fato de que Wagner, em *Beethoven*, quando fala da *Idéia*, está, na verdade, se apropriando desta concepção que diferencia *Idéia* de essência – no caso em questão, essência da música. Em consequência, o segundo passo dado por Wagner é assumido como premissa de que o sujeito encontra na consciência outra via de acesso à compreensão desta essência. “É só na medida em que o sujeito que conhece é ao mesmo tempo indivíduo, e, por conseguinte parte da natureza, que ele encontra um acesso ao interior da natureza, e encontra-o na sua própria consciência, isto é, lá onde se manifesta prontamente e da maneira mais imediata como Vontade” (WAGNER, [19--]:23).

É preciso, contudo, atentar ao fato de que Schopenhauer concebe a consciência, por uma parte, como consciência do próprio eu, ou consciência da

vontade particular e, por outra, como consciência dos objetos do mundo exterior. Do exame desta polarização, Wagner compreende que “a concepção musical, pelo fato de não poder ter nada de comum com a concepção de Idéia¹³ – estando esta sob todos os pontos ligada ao conhecimento contemplativo do mundo –, somente pode ter a sua origem no aspecto da consciência que, segundo a definição de Schopenhauer, olha para o interior” (WAGNER, [19--]:24). O que implica dizer que a composição musical não tem sua origem nas Idéias, mas sim na consciência do eu. Ou, dito de outro modo, que a música seria a própria Idéia do mundo e não por ela originada.

Não obstante, uma arqueologia da contemplação da Idéia em Schopenhauer, que responde pelo conceito de sujeito puro do conhecimento, é prévia necessária para a compreensão da distinção entre concepção musical e concepção da Idéia. Primeiramente, é preciso observar como se dá, em Schopenhauer, a condição necessária para a penetração da Idéia na consciência, a qual Wagner resume como “um predomínio temporário do Intelecto sobre a Vontade, ou, sob o ponto de vista fisiológico, uma forte excitação da atividade cerebral contemplativa sem a menor excitação de tendências ou de sentimentos” (WAGNER, [19--]:23).

Para Schopenhauer, primeiramente, há uma transição possível do conhecimento comum de coisas individuais ao conhecimento da Idéia. Esta transição, diz ele,

ocorre de modo repentino, ao arrancar-se o conhecimento ao serviço da vontade, por cessar precisamente o sujeito de ser meramente individual, tornando-se agora sujeito puro do conhecimento, destituído de vontade, não mais se ocupando, conforme o princípio de razão, das relações; mas repousando e sendo absorvido na contemplação firme do objeto oferecido fora de quaisquer conexões com outros (MVR, III, § 34).

Trata-se de um estado em que abandonamos o modo comum de examinar as coisas, em que cessamos de acompanhar as relações entre as coisas, sem mais

¹³ No sentido de concepção da Idéia.

considerar espaço, tempo e causalidade, mas única e exclusivamente o *que*; não permitindo, diz ele,

que se aloje na consciência o pensamento abstrato, os conceitos da razão; entregando porém todo poder de nosso espírito à contemplação, submergindo nesta inteiramente, permitindo o preenchimento pleno da consciência pela tranqüila contemplação do objeto natural ocasionalmente presente, seja uma paisagem, uma árvore, um rochedo, uma construção, ou o que for; ao nos perdermos inteiramente neste objeto (*sich gaenzlich in diesen Gegenstand verliert*), num significativo modo de expressão alemão, ou seja, esquecendo nosso indivíduo, nossa vontade, continuando a subsistir somente como sujeito puro, límpido espelho do objeto; de tal modo que tudo se passasse, como se existisse unicamente o objeto, sem alguém que o percebesse, não se podendo mais distinguir portanto a intuição do seu sujeito, mas ambos se tornaram um, ao ser a consciência plenamente preenchida e ocupada por uma única imagem intuitiva; quando, portanto, o objeto abandonou toda relação com algo externo a ele, e o sujeito toda relação com a vontade; então o que é conhecido não é mais a coisa individual como tal; mas é a *Idéia*, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau; e precisamente por isto o referido nesta intuição já não é indivíduo, pois o indivíduo se perdeu numa tal intuição; mas ele é *sujeito puro do conhecimento*, destituído de vontade, de dor, de temporalidade (MVR, III, § 34).

Aqui, a contemplação, ao promover um tal desmantelamento da coisa contemplada com suas relações espaço-temporais, abre-se para o *aparecer* da *Idéia* que subsiste na individuação do *algo* contemplado, ao passo que o indivíduo que intui, se alça à condição de *sujeito puro do conhecimento*. “O indivíduo como tal, conhece apenas coisas individuais; o sujeito puro do conhecimento, somente *Idéias*. Pois o indivíduo é o sujeito do conhecimento em sua relação com um fenômeno individual determinado da vontade, de quem é servidor” (MVR, III, § 34). Se por um lado, o correlato do indivíduo, na atenção ordinária das coisas é a cadeia de causas e efeitos que *envolvem* o fenômeno, por outro, o correlato do sujeito puro do conhecimento, enquanto cumpre essas características da contemplação acima descritas, é a *Idéia*. É importante observar que a medida de exigência que permite pensar uma teorização do sujeito puro do conhecimento é a medida de uma superação na qual o indivíduo eleva-se a si próprio na relação com a vontade.¹⁴

¹⁴ O antípoda do sujeito puro pode ser entendido através do sofrimento permanente em se buscar a saciedade plena da vontade. Atingir o estado de pureza cognitiva, segundo Schopenhauer, exige um abster-se de subjetividade, de um esvaziar do pensamento; o contrário disso, um abandono às cadeias causais e ao comando da vontade resulta em dor e sofrimento. “Todo *querer* se origina da

Assim, a superação da dor e do sofrimento pode ser alcançada na medida em que somos arrancados da subjetividade e da servidão da vontade, “pois no momento mesmo em que, arrancados do querer, nos abandonamos ao conhecimento puro independente da vontade, penetramos em um outro mundo, em que tudo que movimenta nossa vontade, e por isto nos abala com tal intensidade, não mais existe” (MVR, III, § 38). Penetrar neste outro mundo pode ser descrito como experiência intuitiva independente da vontade. Um exemplo disto é a intuição objetiva da Idéia na contemplação estética, mas, também “esta disposição estritamente objetiva é facilitada e favorecida do exterior por objetos que lhe vêm ao encontro, pela opulência da bela natureza, convidando a sua intuição, se impondo mesmo” (MVR, III, § 38).¹⁵ É quando desaparece o mundo da vontade e somente perdura o mundo da representação.¹⁶

necessidade, portanto, da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disto, o desejo é duradouro, as exigências se prolongam ao infinito; a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito, inclusive, é somente aparente: o desejo satisfeito imediatamente dá lugar a um outro; aquele já é uma ilusão conhecida, este ainda não. Satisfação duradoura e permanente objeto algum do querer pode fornecer; é como uma caridade oferecida a um mendigo, a lhe garantir a vida hoje e prolongar sua miséria ao amanhã. Por isto, enquanto nossa consciência é preenchida pela nossa vontade, enquanto submetidos à pressão dos desejos, com suas esperanças e temores, enquanto somos sujeitos do querer, não possuiremos bem-estar nem repouso permanente. Caçar ou fugir, temer desgraças ou perseguir o prazer, é essencialmente a mesma coisa; a preocupação quanto à vontade sempre exigente, seja qual for a forma em que o faz, preenche e impulsiona constantemente a consciência; sem repouso porém não é possível nenhum bem-estar. Destarte, o sujeito da vontade está constantemente preso à roda de Ixion, colhe continuamente pelas peneiras das Danaides, constitui o eternamente supliciado Tântalo”. (MVR, III, § 38).

¹⁵ Esta passagem faz referência ao fato de que a obra de arte não é o único meio pelo qual se pode atingir o prazer estético. A beleza advinda pela natureza também o é. A rigor, diz Schopenhauer, “A obra de arte é somente um meio de facilitar este conhecimento em que consiste aquele prazer. Se percebemos com mais facilidade a Idéia na obra de arte, do que imediatamente na natureza e na realidade, isto é devido a que o artista que conheceu apenas a Idéia e não mais a realidade também reproduz em sua obra unicamente a Idéia, isolando-a da realidade, suprimindo todas as contingências perturbadoras (...) que esta afetação procede de modo imediato da natureza, ou somente pela mediação da arte, fundamenta apenas uma distinção exterior, inessencial.” (MVR, III, § 37). “A figura e a expressão humanas são o objeto mais importante das artes plásticas, assim como a atividade humana o mais importante objeto da poesia” (MVR, III, § 41). “A matéria como tal não pode ser a apresentação de uma Idéia. Pois ela é como vimos no primeiro livro, inteiramente causalidade: seu ser é agir. A causalidade, contudo, é uma configuração do princípio de razão: o conhecimento da Idéia porém exclui essencialmente o conteúdo desta proposição. No segundo livro vimos também que a matéria é o substrato comum de todos os fenômenos individuais das Idéias, em consequência o elo de ligação entre a Idéia e o fenômeno ou a coisa individual. Portanto, por um ou outro motivo, a matéria por si não pode apresentar uma Idéia. Mas isto se confirma *a posteriori* por não ser possível da matéria como tal representação intuitiva alguma, mas somente um conceito abstrato; nela se apresentam apenas as formas e as qualidades, cuja portadora é a matéria, e em cujo interior se revelam as Idéias” (MVR, III, § 43).

¹⁶ “Mediante todas estas considerações, pretendo ter tornado claro de que espécie e dimensão é a participação que possui a condição subjetiva do prazer estético no mesmo, ou seja, a libertação do

Consideramos que este “elevar-se a si próprio” se dá em duas dimensões estéticas distintas: quando acontece sob o influxo de uma contemplação sem luta, caracteriza-se o estado em que predomina o sentimento estético do *belo* e, quando a elevação é conquistada “primeiramente por meio de uma libertação violenta das relações do objeto com a vontade reconhecidas como desfavoráveis, por meio de uma elevação livre e consciente acima da vontade e do conhecimento a ela referido” (MVR, III, § 39), caracteriza-se o estado em que predomina o sentimento estético do *Sublime*.¹⁷ Em termos conceituais, isto significa que Schopenhauer altera a concepção kantiana do sublime, tirando desta um sentido moral.

Ora, o princípio comum entre o sentimento do belo e do sublime está na concepção de sujeito puro do conhecimento. Por outro lado, a distinção entre belo e sublime é determinada por Schopenhauer “apenas por um acréscimo, a elevação acima do relacionamento hostil conhecido do objeto contemplado com a vontade propriamente” (MVR, III, § 39). Em Schopenhauer, diz Nabais, “o sublime não eleva, apenas anula, aniquila a consciência estética” (NABAIS, 1997:49). Não obstante, o próprio objeto sublime é uma ilusão.

A oposição ao interesse dos sentidos que Kant atribuía à experiência do sublime, como prazer simplesmente negativo que suspende o jogo da imaginação e instaura o sério da preocupação referida à lei moral — confirmando desse modo a relação essencial entre a moralidade e a violência praticada contra os sentidos — é precisamente em *O Mundo Como Vontade e Como Representação* o operador que conduz o conhecimento da esfera da *representação* à esfera da *Idéia*. Mas o abismo

conhecimento do serviço da vontade, o esquecimento do si mesmo como indivíduo e a elevação da consciência a sujeito do conhecimento, puro, independente da vontade, atemporal, liberto de todas as relações. Juntamente com este lado subjetivo da observação estética, ocorre como correlato necessário seu lado objetivo, a compreensão da *Idéia* platônica”. (MVR, III, § 38).

¹⁷ Desde Kant é notório o quanto a teoria do sublime de Burke se faz ecoar no que diz respeito ao aspecto do terrível na compreensão do sublime. A mesma não se pode subtrair da concepção schopenhaueriana, devido à similitude entre o texto acima citado e o que referimos a seguir, segundo Burke, lembrando que este escrevera sobre o sublime, muitos anos antes do que Schopenhauer. Mais precisamente, o texto a seguir data de 1757. Diz Burke: “tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (...) A paixão a que o grandioso e sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito”. (BURKE, 1993:48 e 65).

da representação, o afundamento das formas da sensibilidade não conduz à esfera do supra-sensível. O sublime conduz à insensibilidade perante o colossal, perante o infinitamente grande e aterrador. Para Schopenhauer o sublime é mais do que uma oposição aos sentidos: ele é a única experiência que liberta o sujeito totalmente da prisão da sensibilidade (NABAIS, 1997:49).

O jovem Nietzsche, em carta a Gersdorff, datada de 7 de Abril de 1866 (portanto, vários anos antes de ter escrito *O nascimento da tragédia*), relata de forma poética o que aqui é exposto por Nabais, mostrando o quanto já assimilava a transposição ontológica de Schopenhauer sobre o discurso transcendental da *Crítica do Juízo*, cuja interpretação nos faz antever o vindouro recorte metafísico do dionisíaco nietzschiano. Diz ele:

Ontem, o céu anunciava uma esplendida tormenta. Subi a uma montanha vizinha chamada Leusch (...). A tormenta descarregou com tremenda força, com chuva e granizo, produzindo em mim uma incomparável exaltação e fazendo-me conhecer que só chegamos a compreender justamente a Natureza, quando nela nos refugiamos, fugindo de nossos cuidados e aflições. Que era para mim naquele momento o homem e sua inquieta vontade! Que era o eterno “Deves!” ou “Não deves!”. Quão distintos o raio, a tormenta, o granizo; forças livres sem ética alguma! Quão felizes e poderosos; vontade pura, não obscurecida pela inteligência! (NIETZSCHE, *Epistolario*, 1999:32).¹⁸

A concepção do sujeito puro do conhecimento está em ligação necessária com a experiência objetiva da Idéia como princípio do prazer estético do *belo* e também com a experiência do *sublime*. Para penetrar neste duplo plano da sua concepção estética, é preciso observar primeiramente uma distinção que o filósofo faz entre a visão e a audição. A visão, segundo ele, esta ligada ao lado objetivo do prazer estético, posto que a luz -enquanto permite a visão –, é o correlato e a condição do modo de conhecimento intuitivo mais completo, único a afetar em nada

¹⁸ Na mesma carta, Nietzsche faz notar que se ressentia de não poder *teorizar* sobre o tema, isto é, colocar-lhe fundamentos filosóficos. Chega até mesmo convidar a Gersdorff para tal atividade, o que, verificou-se infrutífero. Mas isso nos permite supor que do posterior encontro com Wagner, deu-se uma feliz (mais feliz para Nietzsche, talvez) associação para o desenvolvimento de tais “necessidades”. Termina ele dizendo a Gersdorff, portanto: “Contudo, nos é muito molesto não poder expressar por completo nossos pensamentos schopenhauerianos, todavia jovens e vigorosos e, em geral, ter esta desgraçada diferença entre teoria e prática pesando sempre sobre nosso coração. Ainda que eu não saiba que consolo cabe, sei, contudo, que necessito de tal consolo. Tenho a impressão de que deveríamos submeter a juízo o fundo do assunto com maior clemência” (NIETZSCHE, *Epistolario*, 1999:33).

a vontade, pois a visão não é, como afecção dos outros sentidos, em si, imediatamente, e por meio de seu efeito sensorial, capaz de um bem ou mal-estar da sensação no órgão. “Não possui relação imediata com a vontade; mas apenas a intuição originada no entendimento é capaz de possuí-la, localizando-se então na relação do objeto com a vontade” (MVR, III, § 38). Já com a audição, a situação é diferente: “sons podem causar dor de modo imediato, e ser agradáveis aos sentidos de modo imediato, sem referência à harmonia ou melodia” (MVR, III, § 38).

Para Wagner, contudo, além do mundo do qual temos representações visuais, tanto no estado de vigília como no de sonho, existe um segundo, presente na nossa consciência, “perceptível unicamente pelo ouvido, manifesto somente pelo som: assim rigorosamente falando, ao lado do *mundo da luz*, há um *mundo do som*, do qual podemos dizer que está para o primeiro assim como o sonho está para o estado de vigília” (WAGNER, [19--]:26). O que, portanto, faz Wagner apropriar-se da filosofia de Schopenhauer, é associar a música com o conceito de sublime. Em *Beethoven*, a tese da condição sublime da música presentifica as características do sublime schopenhaueriano, agora atribuídas à experiência musical.¹⁹

No correlato wagneriano do sublime, o que unicamente pelo ouvido, desperta na consciência, precisa ser entendido como vivência da *ausência de figuratividade da experiência*, e isso, de *per si* já mostra em que grau o sublime está em *oposição* ao conceito do *belo*. Ora, o *belo* é a aparência; a Idéia que se pode contemplar; o elemento ativo enquanto aparência das coisas. “É nela que nos afundamos nos momentos em que a contemplação estética se liberta da Vontade. E essa tranquilidade, sentida em desfrutar a aparência, foi ela também que fez com que se estendesse o comportamento das artes plásticas a todas as outras artes, e que se fixou como condição absoluta do prazer estético” (WAGNER, [19--]:29).

No *sublime*, portanto, não há aparência, nem moral, como também nos mostra a acima citada carta de Nietzsche, posto que ali não se descreve a aparência da chuva nem do granizo, como sublimes, mas a força livre da Natureza: sua a

¹⁹ Nabais observa que estão presentes em Wagner as seguintes características canônicas do sublime: “(a) consciência da doação de algo informe, sem limites, numa palavra, ausência de figuratividade da experiência, b) libertação do intelecto do seu vínculo à vontade individual, c) ao contrário de belo, o sublime produz esse efeito sobre o ânimo de modo instantâneo, arrancando bruscamente o intelecto ao domínio da objetualidade (sensível ou ideal), d) penetração do mundo enquanto coisa-em-si, acesso à dimensão íntima e essencial de todas as coisas. Como tese estruturante, a mesma necessidade de distinguir *sublime* e *belo*”. (NABAIS, 1997:64).

potência sonora. O que se expressa como *sublime* é o fenômeno do som. Assim, o objeto do som percebido concilia-se de maneira imediata com o sujeito do som emitido: “nós compreendemos, sem o intermediário de qualquer conceito, o que nos diz um grito de angústia, de dor ou de alegria, e respondemos-lhe logo dentro do mesmo ânimo (...) e não sucede aqui o mesmo que se dá com o brilho da luz; não há ilusão possível” (WAGNER, [19--]:29-30).

Segundo Wagner, é através do som que identificamos imediatamente em nós, a essência íntima do mundo exterior. A consciência imediata do som “da qual a essência do nosso ser interior não faz mais que um todo com a do mundo exterior” (WAGNER, [19--]:30), sem, contudo, ligá-lo à aparência. A arte da música deve cumprir a função de evocar a vontade universal, isto é, o sentimento do *sublime* e não a Idéia do mundo ou o *belo*. Se assim vemos surgir uma arte, “é claro que esta deverá obedecer a leis estéticas completamente diferentes das outras artes” (WAGNER, [19--]:30).

Ao tratar do som e do efeito que este produz em nós, Wagner agora se refere a ele como condição metafísica e estética da música. Nabais compreende que Wagner não se limita a utilizar o conceito de *sublime* tal como o descobre em Schopenhauer. Para Schopenhauer este conceito “ainda pertence ao domínio das artes, ao domínio de uma representação que produz — a partir das formas do espaço e do tempo — um efeito estético, efeito esse que vai conduzir então à contemplação das Idéias ou à simples resignação” (NABAIS, 1997:67).

Wagner, por sua vez, em complemento ao que já não existia em Schopenhauer, inscreve a experiência musical na esfera metafísica do sublime, pois constata que o mais alto grau da experiência do sentimento do sublime em Schopenhauer verifica-se a partir da experiência desmesurada do som, que faz transcender o plano da aparência e do físico.²⁰ A seguinte passagem de *Mundo como vontade e como representação* é provavelmente decisiva para esta interpretação quando afirma que mais poderosa ainda se torna a impressão do sublime,

²⁰ “Porque o ouvido abre a porta por onde o mundo penetra nela [na individualidade], por onde ela própria penetra nele. Este prodigioso transbordamento, que submerge todas as barreiras fenomenais, deve necessariamente provocar, no músico tomado de entusiasmo, um arrebatamento sem igual”. (WAGNER, [19--]:32).

quando se descerra a nossos olhos a luta das forças naturais contrariadas em toda sua magnitude, quando naquele ambiente uma torrente se precipitando nos priva da possibilidade de ouvir nossa própria voz; ou quando nos encontramos diante do mar revolvido pela borrasca: vagalhões das dimensões de uma casa se erguem e afundam, precipitados com violência contra recifes abruptos, arremessando ao alto a espuma; os uivos da tempestade, os rugidos do mar são superados pelos trovões dos raios de nuvens negras. Então a duplicidade da consciência do espectador impassível desta apresentação atinge sua maior clareza: ele se sente simultaneamente como indivíduo, frágil fenômeno da vontade, passível de destruição pelo mais débil daqueles golpes, impotente diante da poderosa natureza, dependente, abandonado ao acaso, um nada incomensuravelmente pequeno, em face de poderes colossais; e ao mesmo tempo como eterno e sereno sujeito do conhecimento, que, como condição do objeto, é precisamente o portador de todo este mundo, e a terrível luta da natureza somente sua representação, ele próprio na percepção tranqüila das Idéias, livre e alheio a todo querer e a todas as necessidades (MVR, III, § 39).

Aqui encontramos uma magnitude sonora de tal ordem que faz Schopenhauer lançar mão de um paradoxo que chega às raias do absurdo, quando diz que esta nos priva até mesmo de ouvir nossa própria voz. Porém, tal magnitude não deve ser entendida somente enquanto projeção sonora. Para caracterizá-la como concepção estético-metafísica é preciso considerar também o som como uma potência que engendra *representações* e isso, Wagner o concebe, indo para além de Schopenhauer. Neste sentido, as composições de Wagner objetivavam uma transposição do *sublime* para o *belo* para que a experiência do divino em sua música não se limitasse a um *puro dionisismo*, mas que também despertassem o prazer das imagens.²¹ É possível pensar que, a partir da experiência como filósofo da música, Wagner considerava que este sentimento deveria servir ao propósito de fundamentar sua própria concepção de tragédia, com ênfase em um *pathos*

²¹ Observaremos mais adiante que esta relação se repetirá em *O nascimento da tragédia* devido ao que ali se apresenta como uma impossibilidade estética: Dioniso, em estado puro, não pode oferecer uma vivência estética. Esta só é possível quando o gênio grego da arte faz com que Dioniso seja anteparado, ou, numa outra hipótese, filtrado por Apolo, o deus da ordem e da medida. Este será o sentido mais próprio da arte trágica para o jovem Nietzsche: a simbiose entre o que aqui já compreendemos como *Belo* e como *Sublime*, referindo-se o *Belo* ao apolinismo e o *Sublime* ao dionisismo. Daí a importância da observação de Nabais (ver nota 7), quando defende a idéia de que Wagner se apropriou, ilegitimamente, da leitura trágica de Nietzsche. Junto com esta observação, pode-se requerer que a conceitualização de uma estética metafísica seja, primeiramente, um avanço nietzschiano sobre a estética de Schopenhauer, por ora, creditado apenas à Wagner.

dramático só alcançado anteriormente, segundo se depreende de sua leitura, por Beethoven.²²

O fato concreto é que a música de Wagner é também um drama. Mas, para compreendê-la como drama, é preciso, primeiramente reconhecer que o *pathos* musical não promana da categoria do *belo*, posto que é essencialmente não-visual. Ocorre que o *pathos* dramático de Wagner, como uma tentativa de reedição da arte trágica, quer tornar possível uma união orgânica entre o que não é imagístico e a representação, ou simplesmente uma unidade orgânica entre o *belo* e o *sublime*.

Para explicá-la, é possível retroagir a um exemplo de Burke, quando em seus textos, faz lembrar que a combinação de sons com espectros da escuridão engendram certos sentimentos dramáticos que nos podem remeter a uma dimensão do sublime, a partir da unidade orgânica entre imagem e som. Diz Burke:

A vista não é o único órgão dos sentidos mediante o qual uma paixão sublime pode ser gerada. Os sons exercem uma influência muito grande sobre essas paixões, assim como sobre a maioria das outras. Excluo as palavras, porque elas não nos afetam apenas por seus sons, mas por meios totalmente diversos. Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror. O ruído de grandes cataratas, tempestades ululantes, trovão ou artilharia provocam no espírito um sentimento grandioso e aterrador, embora não possamos perceber nenhum esmero ou habilidade nesses tipos de barulho (...) Um som fraco, vago, intermitente, não obstante pareça, sob alguns aspectos, oposto ao que se acabou de dizer, pode gerar o sublime. Sob essa perspectiva, mercê um exame um pouco mais detalhado. Cabe a cada pessoa julgá-lo por sua própria experiência e reflexão. Já observei que a noite aumenta nosso terror talvez mais do que qualquer outra coisa;²³ é próprio de nossa natureza,

²² Edward Said, em ensaio intitulado *Do silêncio à música e de volta ao silêncio*, externa a opinião de que o *leitmotiv* da composição operística wagneriana é o efeito humanizante “do drama concebido como um resgate da sociedade das devastações da política e da história”. (SAID, 2003:259). Contudo, o *pathos* musical de Wagner deve ser entendido através do fardo de sua recitação, que é, segundo Said uma dialética de luta e realização. Esta exigia que “contrapusesse os compositores uns aos outros, para que um fosse superado em suas limitações ou suplantado em realização por outro posterior. Assim, Haydn, apesar de seu ‘frescor jubiloso’ e de ‘uma dança ordenada pela fantasia mais livre’, é limitado, tal como Mozart, pela exclusão completa de suas obras sinfônicas de ‘*pathos* dramático’. (...) Por mais errada que estivesse essa subestimação dos grandes compositores vienenses, ela era necessária para que Wagner preparasse o caminho para Beethoven, que considerava seu maior predecessor”. (SAID, 2003:255).

²³ Na seção III da parte II de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas Idéias do sublime e do belo*, intitulada *Obscuridade*, Burke observa que para tornar algo extremamente terrível, “a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. (...) Os governos despóticos, que se fundam nas paixões humanas e principalmente na paixão do medo, protegem seu dirigente, tanto quanto possível da vista do público. (...) Quase todos os templos pagãos eram obscuros. (...) Com esse mesmo objetivo [os sacerdotes pagãos se serviam do ambiente obscuro para fazer aparições fictícias de suas divindades], os druidas realizavam todas

quando não sabemos o que nos pode acontecer, rezear o pior, e por esse motivo a incerteza é tão terrível que, muitas vezes, procuramos dela nos livrar até mesmo ao preço de um mal inevitável. Ora, alguns sons fracos, vagos, indecifráveis deixam-nos no mesmo pavor angustiante de suas possíveis causas quanto a ausência ou precariedade de luz com relação aos objetos que nos rodeiam (...) Mas uma luz que ora surge, ora desaparece, apagando e acendendo-se, é ainda mais terrível do que a escuridão total, e um certo tipo de sons indecifráveis, quando as disposições de espírito favoráveis contribuem para isso, é mais assustador do que um silêncio completo.(BURKE, 1993:88-90).

O que faz Burke aqui é desmistificar o espectro sobrenatural do som e da visão. Mas, o mesmo princípio que descerra o pano das ilusões permite compreender como esta mecânica engendra a técnica teatral do sublime a partir da imagem e do som, mais ou menos no molde da união orgânica entre o *belo* e o *sublime*. Pode-se admitir que Wagner tenha se apropriado desta técnica, no sentido de incorporá-la à música. Pode-se ainda ir mais longe quanto à questão metafísica do drama musical. Devemos considerar que Wagner desejou, “estabelecer um fundamento objetivo da articulação da música com as outras formas de arte – a poesia, a cenografia, a dança, a arte do ator – no interior de uma obra de arte única e ‘total’” (NABAIS, 1997:63). O problema que se apresenta para Wagner aqui é que a pluralidade de materiais e de linguagens que confluem para a realização de cada cena operática não pode ser o resultado de mecanismos de justaposição, como sugere a leitura de Burke. Eles têm que aparecer como uma unidade orgânica real, indecomponível. Portanto, aqui é que se distingue Wagner, que já não fala apenas de uma afecção, se assim se pode dizer, relativa à um estímulo, mas de “provocar no espectador um afeto único” (NABAIS, 1997:63) a partir de vários estímulos.

Ocorre que Wagner não se limita a utilizar o conceito de *sublime* tal como o descobre em Schopenhauer ou tal como aparece em Burke. “Excede a metafísica schopenhaueriana da música de modo a poder incluir nela a polaridade sublime/belo” (NABAIS, 1997:67). Neste caso, compreende-se que Wagner cria o drama musical como uma grande sinfonia dramática, reinterpretando a antiga tragédia grega como fusão das artes poéticas com a música, considerando-a como obra de arte global (*Gesamtkunstwerk*). Esta concepção deve ser lida a partir de um

as suas cerimônias no seio das florestas mais penumbrosas e à sombra dos carvalhos mais velhos e frondosos”. (BURKE, 1993:66-67).

registro histórico no qual se deflagrara uma controvérsia com Hanslick acerca da condição ontológica e estética do objeto musical.²⁴

Pela inscrição da experiência musical na esfera do sublime, Wagner quer libertar-se “de um só golpe de todas as objeções de Hanslick à sua definição expressionista da música” (NABAIS, 1997:65).²⁵ Ocorre que, contemporaneamente a Wagner, havia grande polêmica em torno da relação entre música e sentimento e o tema decorrente, os limites entre a música e a poesia, era objeto de “acirrada polêmica entre os partidários da concepção da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), desenvolvida por Wagner, e os defensores da concepção musical clássica, na qual se afirma a primazia da música absoluta” (CAVALCANTI, 2004:54).

Hanslick aparece neste cenário como teórico de uma estética musical que defende que o sentimento não é uma categoria da estética musical, pois, na sua concepção, a música representa apenas Idéias musicais e o conteúdo do belo musical não são emoções, mas apenas sons. O modelo deste formalismo, definido por Hanslick, baseia-se na compreensão de que a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual. Só se pode falar da música, diz Hanslick, “com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas (...) Todas as fantásticas representações, caracterizações, descrições de uma peça musical são alegóricas ou errôneas (...) A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma” (HANSLICK, 1998:65). Trata-se de uma defesa que invoca a completa autonomia da música em relação ao elemento dramático e, conseqüentemente, um ataque direto a Wagner.

²⁴ Apesar de Wagner ser, desde os anos de 1850, notório leitor de Schopenhauer, sua concepção de obra de arte global, fora, segundo Beckenkamp, inspirada na leitura de Feuerbach. “Na década de 1840, no entanto, o ideário de Wagner encontrava-se muito mais próximo de Feuerbach, cujo humanitarismo compartilha. A idéia feuerbachiana de um desenvolvimento global das potencialidades do homem leva Wagner à concepção de uma obra de arte global, cujo programa elabora em escritos como *Ópera e Drama*, *Uma comunicação a seus amigos* e *A obra de arte do futuro*, cujo título faz eco a uma obra de Feuerbach, *Princípios da filosofia do futuro* (...) A obra de arte global deveria superar a tendência moderna à divisão e fragmentação da percepção, voltando a articular numa só obra música, drama, dança, mito, etc.” (BECKENKAMP, 2005:121-122).

²⁵ Eduard Hanslick, crítico do drama musical wagneriano, autor da obra *Do belo musical (Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 1a ed. Leipzig, 1854; 3a ed. Leipzig, 1865. Edição traduzida do alemão para o português por Nicolino Simone Neto. Campinas:Editora da Unicamp, 1989). Hanslick fora o fundador da estética formalista, segundo a qual, o que define a música como objeto de arte “não são os sentimentos que ela exprime, as experiências mais ou menos violentas de êxtase ou de elevação do ânimo, mas as determinações de sua forma, isto é, a sua beleza como propriedade imanente da arquitetura de sons”. (NABAIS, 1997:65).

Este refuta o formalismo de Hanslick a partir da distinção entre o *belo* e o *sublime*. Wagner compreende que Hanslick não faz esta distinção, ou que esta distinção escapa-lhe, pois, ao limitar a música a *formas* e *regras*, limita-lhe antes à esfera estética das artes plásticas e, portanto, limita-lhe apenas à esfera do *belo* sem levar em conta o aspecto metafísico do som²⁶ Diz Wagner, contra Hanslick, que, tendo em consideração que a música parece ligar-se pelas suas formas às aparências exteriores, “chega-se a impor-lhe exigências que nos parecem absolutamente insensatas e contrárias ao verdadeiro caráter das suas manifestações. Como referimos já, aplicaram-se à música opiniões tiradas exclusivamente do juízo que se mantinha sobre as artes plásticas” (WAGNER, [19--]:39).

Assim, chegamos ao que é absolutamente valioso na concepção filosófica da metafísica do *sublime* wagneriano: a música deveria transcender o caráter de produzir em nós o prazer pela harmonia das formas, pois sua essência, a que era negada por Hanslick, revelava justamente o caráter de nos despertar sentimentos, e esta essência não podia ser julgada a partir da categoria do *belo*, mas sim do *sublime*. Para ele, a música “que nos fala unicamente despertando em nós, com a maior nitidez e em todos os seus matizes imaginários, o conceito mais universal do sentimento em si mesmo obscuro, não pode ser julgada, se a consideram em si e para si, senão segundo a categoria do *sublime*” (WAGNER, [19--]:39).

O despertar dos sentimentos se justifica, portanto, como vivência metafísica do *sublime*, qual não pode ser separado da música, pois, “mal ela atinge o nosso espírito, este, consciente da abolição de todos os limites, eleva-se ao êxtase supremo” (WAGNER, [19--]:39). Neste ponto, Nabais observa que a estética do sublime utilizada por Wagner “permite fazer do êxtase, do arrebatamento súbito à esfera da representação na elevação ao irrepresentável, do arrebatamento ao que está mais além de todas as formas, o centro do objeto musical” (NABAIS, 1997:66). Este se torna, portanto, o centro do objeto musical wagneriano e a ferramenta pela qual se liberta a música da determinação puramente arquitetônica dos sons, pois, segundo Wagner, ela é algo mais do que arquitetura de sons. É também

²⁶ “Toda a teoria formalista que *Do Belo Musical* realmente inaugurou, era reduzida a um ponto de vista limitado sobre a música. Hanslick teria captado apenas a sua condição de obra de arte bela”. (NABAIS, 1997:66).

dramatização da Idéia do mundo, donde se pode compreender o seu carácter metafísico e *a priori*. Assim, deve se justificar o drama musical wagneriano:

Se, perante uma obra de arte plástica, o nosso Intelecto se encontra liberto (provisoriamente) da sua submissão relativamente à Vontade, pelo fato de ser abolida toda a relação do objeto contemplado com a vontade individual, esta libertação, que é o efeito requerido do *belo* sobre a alma, tem lugar somente *depois* da destruição de nós mesmos na contemplação da obra; ora isto, completamente ao contrário, é produzido pela música *logo que* se faz ouvir, deixando o nosso Intelecto de apreender as nossas relações com as coisas e, em forma pura, livre de toda a objetividade, fechando-nos de certo modo ao mundo exterior, para nos deixar unicamente contemplar a intimidade do nosso ser como a essência íntima de todas as coisas (WAGNER, [19--]:39-40).

O conceito do sublime wagneriano, portanto, diferentemente de Burke e Schopenhauer, não pertence ao domínio das artes. Não pertence, diz Nabais, “ao domínio de uma representação que produz — a partir das formas do espaço e do tempo — um efeito estético” (NABAIS, 1997:67).

A música que, muito longe de representar as Idéias que são ocultas pelas aparências do mundo, é ela mesma uma Idéia do mundo (e uma Idéia que abarca tudo), encerra em si o drama — enquanto o drama exprime ele mesmo a única Idéia do mundo adequada à música. O drama, pelo fato da sua ação residir unicamente no sublime, eleva-se acima dos limites da poesia, tal qual como a música transpõe os limites das outras artes, especialmente das artes plásticas. Da mesma maneira que o drama não descreve os caracteres humanos, mas faz com que eles se revelem por si mesmos e de modo imediato — assim a música e os seus diversos motivos nos fazem descobrir, segundo o seu *em-si*, o carácter íntimo de todas as aparências do mundo. O movimento, a formação e a transformação dos motivos musicais não oferecem somente uma analogia com o drama: por si, estes motivos e a sua evolução podem tornar perfeitamente clara e inteligível a Idéia que exprime o drama. Assim, não seria erro pretender reconhecer na música o elemento *a priori* que torna o artista apto a conceber o drama (WAGNER, [19--]:81-82).

Temos, assim, uma visão perspectiva de Wagner, que vai da complementação do sublime schopenhaueriano à refutação a Hanslick, que nos permite entender o conceito de obra de arte total, a partir da música, segundo a categoria do sublime, em unidade com o drama, levando-nos à uma concepção metafísica. Se agora, perguntando pelo *que é* o drama musical wagneriano, não considerássemos que este é uma concepção metafísica que abarca a fusão da

imagem e do som, não alcançaríamos o significado do salto de Wagner sobre Schopenhauer, pois este implica justamente em uma fusão entre o *belo* e o *sublime* numa esfera superior à simples estrutura arquitetônica da arte. No drama musical de Wagner, o som e a imagem se fundem numa nova existência estética e metafísica, “sem que o universo sensível de cada uma, a condição da sua materialidade seja afetada. A música é o que há de verdadeiro e, ao mesmo tempo, de não-presente no drama. É a música que faz do drama uma representação, não de ações humanas, mas de algo absoluto, em si mesmo irrepresentável” (NABAIS, 1997:69).

Para ficar no campo exclusivo da *representação*, a música, segundo Wagner, pode ser entendida como essência do mundo, ou sua Idéia. Mas, como a essência do mundo é irrepresentável, a Idéia só pode se dar a ver no drama. “O drama excede a poesia, inscreve-a no espaço visível do corpo do ator e da cena. A música inscreve por sua vez o drama no fundo invisível da própria essência do mundo” (NABAIS, 1997:70). Assim, enquanto a música – entendida como a Idéia que abarca todas as idéias –, é a forma de arte do informe, o drama é a forma de arte que inscreve a Idéia no espaço visível do corpo do ator e da cena. Mas, música e drama brotam de um fundo comum “que é a própria essência íntima das coisas, a própria *coisa em si*, desse mundo informe subterrâneo que sustém a superfície da aparência, da aparência dramática dos caracteres, a aparência sonora da melodia, da harmonia e do ritmo” (NABAIS, 1997:70).

Este é, portanto, o cenário construído por Wagner. Ele contém os pressupostos teóricos para a música dramática, não obstante, é também um modelo para a objetivação do *Bayreuth Festspielhaus*, no qual o *leitmotiv* é transportar o público para um mundo especial.²⁷ Com a concepção de drama musical, aparece a

²⁷ A definição wagneriana do conceito de arte total torna-se, por extensão, um projeto de renascimento da antiga tragédia grega. Este é levado a cabo na construção do teatro de Bayreuth. Edward Said descreve a experiência que lá era vivida como uma experiência metafísica. Embora não diga textualmente assim, é o que se pode apreender da seguinte passagem de *Do silêncio à música e de volta ao silêncio*: “para mim, o aspecto mais mágico do som de Bayreuth é o modo como naquelas óperas cujo início é suave e sugestivo, em vez de assertivo, Wagner possibilita que imaginemos como seria estar presente na criação. Naturalmente, isso vale sobretudo, para *Das Rheingold*, *Tristan und Isolde* e *Parsifal*, dramas musicais cuja extraordinária intensidade é aprofundada por nossa apreensão, desde os primeiros compassos, de que estamos entrando num mundo especial, totalmente peculiar. O famoso mi bemol a partir do qual se desenvolve o motivo do Reno em *Das Rheingold* não somente dá origem ao sistema de temas que Wagner desenvolve como força e engenho sistemáticos, como também cria um mundo sonoro habitado por personagens e suas expressões vocais sustentado acusticamente por uma orquestra e cantores que agem de acordo com regras de expressão que desafiam o senso comum”. (SAID, 2003:254-255).

concepção metafísica da arte e, nesta perspectiva, podemos encontrar o arcabouço nietzschiano da tragédia grega. Para Nabais, enquanto Wagner lança os dados, cabe a Nietzsche reuni-los numa visão única da tragédia grega como drama musical: “Apolo, divindade das formas e da aparência, Dioniso, que comunica a visão do informe, do caos, a visão verdadeira da essência cruel do mundo, serão os símbolos dessa longa metamorfose da diferença entre o *belo* e o *sublime*” (NABAIS, 1997:70). Se esta unidade orgânica de Wagner pode ser a chave para a compreensão do *pathos* dramático de sua música, há em Nietzsche uma unidade orgânica entre Apolo e Dioniso que pretende ser a chave para a compreensão da sabedoria grega da Antiguidade.

Nietzsche encontra esta chave de compreensão exatamente na origem da formação conceitual do homem político em contraste com o homem religioso e artístico. Enquanto pesquisador filólogo, vai ao encontro de um momento específico da Antiguidade grega, na qual se encontra, ainda em formação, uma relação de antagonismo entre duas imagens do homem: a imagem do homem da epopéia, em contato direto com os deuses e agindo por eles e a do homem cívico, do homem político, do homem do direito “cuja responsabilidade é discutida nos tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopéia” (Cf. VERNANT, 2002). Vernant, talvez em consonância com o pensamento nietzschiano, observa que este momento histórico é o momento em que os gregos estavam divididos entre uma concepção espiritual e artística de cultura e outra, puramente política, de tal forma que se tornava o homem, para si mesmo, um enigma. A tragédia surge neste contexto para manifestar este enigma; para exprimir o quão enigmático seria o homem. Porém, “a tragédia teria cedido seu lugar à filosofia que, em sua busca do real contra a ficção, se encarregaria de demonstrar que todas as contradições aparentes do homem se resolviam em um sistema filosófico coerente. Trata-se de Platão, e, em certa medida, de toda a tradição filosófica” (VERNANT, 2002:355).

No entanto, devemos perguntar se esta fórmula simples e resumida de expor o problema da relação entre a tragédia grega e a filosofia poderia ser adequada quando se trata de compreender o sentido do trágico, segundo os escritos do jovem Nietzsche. A julgar pelo modo como Vernant interpreta a relação entre tragédia e filosofia, pensamos que sim. Diz Vernant:

Como a teologia, a filosofia é a arte de construir um discurso para resolver os problemas. É um sistema de raciocínio em que a solução já reside nas premissas. A tragédia é exatamente o inverso. Tudo é contradição, estamos no calor da ação, e até mesmo os deuses estão em luta. O mundo é enigmático, o homem é problemático, logo o homem está no centro (VERNANT, 2002:355-356).

Esta afirmação encontra ressonância em Nietzsche quando compomos, a partir de seus escritos juvenis, o seguinte mosaico: Nietzsche é ainda um filólogo. Deste modo, seu estudo sobre a tragédia é a realização de um projeto filológico para uma reflexão filosófica sobre a arte. Como projeto filológico, Nietzsche não escrevera sobre a tragédia para ser lida a partir de dicionários. Como reflexão filosófica, o empurra ao abandono da filologia e, enquanto teoria estética, se insere na dimensão trágica da existência, sob a sombra de Schopenhauer e Wagner: ²⁸ “A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é por essência *pessimista*. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato” (ST/ST, 2005:89), diz Nietzsche. Em relação à filosofia, que Nietzsche resume aqui como a dialética socrática:

é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, claridade e consciência são o ar em que, somente, ela pode respirar (ST/ST, 2005:89).

Têm-se, portanto, esta diferença, e ao mesmo tempo *interação* entre tragédia, filosofia e filologia nos escritos do jovem Nietzsche, mas tal diferença espelha-se em um denominador comum: o homem e seus enigmas, ora visto pela perspectiva de suas contradições, como diz Vernant, ora visto pela convicção na capacidade das definições absolutas. Conseqüentemente, ao partimos de um estudo da tragédia na obra de Nietzsche, partimos também desta relação entre arte, filologia e filosofia, na qual subjaz, necessariamente, a temática da condição humana e suas respectivas formas de expressão, diante de sua condição, ou contraditória ou

²⁸ O primeiro livro de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, inscreve-se em uma histórica polêmica segundo a qual Nietzsche teria ofendido o *corpus* da inteligência filológica de sua época. O mesmo pode ser entendido a partir do que Machado define como estreiteza científica da filologia, pois a recusa de Nietzsche ao estilo filológico deveu-se à sua convicção de que a atividade filológica deveria estar inserida em uma visão filosófica do mundo. (Cf. MACHADO. Introdução. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:7 ss).

justificada, na dimensão da razão, pela inegável capacidade de *criação* de seu autor. Nesta perspectiva é que vamos encontrá-lo nas páginas de *O nascimento da tragédia* e na *Visão dionisíaca do mundo*; porquanto, de imediato, devemos perguntar quais, segundo Nietzsche, são os fundamentos da tragédia e como esses se tornam registros operacionais de um drama musical.

Ora, quando falamos de tragédia grega, segundo a concepção do ainda filólogo Nietzsche, o que primeiramente nos ocorre é a convicção de que, para ele, a visão de mundo do antigo homem grego teria sido mais bem expressa através da arte e que, por meio da encenação trágica, logrou esse mesmo homem expressá-la no limite de sua profundidade. A tragédia, portanto, tornou-se uma *linguagem* através da qual a essência da arte manifestava sua plena função de abrir os limites do mundo. Esta convicção não se apóia apenas no exercício de pensar o que deveria ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre o modelo artístico da antiguidade grega, como Schiller e Goethe o fizeram,²⁹ mas depreende-se, fundamentalmente, do fato de que o filólogo Nietzsche compreendera que os gregos “que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (*Weltanschauung*), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso” (DW/VD, 2005:5).

Temos, a partir desta observação, dois fatores que inicialmente orientam o sentido da visão nietzschiana sobre a estética do mundo grego. Primeiramente, a visão do filólogo, de que os deuses se revelam através de uma orientação artística que compõe também uma visão de mundo.³⁰ Em segundo plano, a visão do filósofo, de que a arte, para cumprir a função de *expressar* o mundo, necessitou de um duplo

²⁹ Machado observa que Nietzsche dera, em *O Nascimento da Tragédia*, continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller de “pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega. Como eles, o jovem Nietzsche também se sente um pensador que pode entender melhor sua época a partir do mundo grego. Mas há uma grande diferença entre ele e os pensadores que iniciaram a política cultural alemã de valorização da arte grega como modelo do que deve ser a arte moderna. É que, negando que os gregos tenham sido exclusivamente ou essencialmente apolíneos – como pensava Winckelmann com sua célebre ‘nobre simplicidade e calma grandeza’ – Nietzsche relacionará a serenidade apolínea com um aspecto mais profundo da Grécia, o dionisíaco, que não tinha sido pensado por eles”. (MACHADO. Introdução. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:11).

³⁰ Devemos considerar que para o “filósofo” Nietzsche, esses “deuses” podem ser interpretados como pulsões cósmicas.

mecanismo de representação, aos quais se reportara Wagner pelos termos de *belo* e *sublime*, agora representados pela dupla divindade apolínea e dionisíaca.³¹

Esta concepção, segundo o Nietzsche filósofo que acompanha e faz eco à teoria wagneriana do *belo/sublime*, é sentenciada pelo Nietzsche filólogo como aquilo que faltou para que pensadores como Schiller e Goethe conseguissem desvelar a *doutrina secreta* que dá acesso à montanha encantada do helenismo. Para o Nietzsche criador da metafísica do artista, somente na relação do sentido artístico do apolíneo com o dionisíaco seria possível abrir os segredos do mundo grego e, conseqüentemente, vendo que o apolíneo não teria sido pensado por Schiller e Goethe na sua relação mais profunda com o dionisíaco, considerou Nietzsche que faltou a esses a compreensão do verdadeiro sentido da tragédia como arte fundamentalmente musical.

Na medida em que compete a estes signos arquetípicos do apolíneo e do dionisíaco a função de abrir as portas deste *mundo secreto* dos gregos, coube como primeira tarefa de *O Nascimento da Tragédia* explicar os fundamentos conceituais do dionisíaco e do apolíneo, “elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência ou, mais precisamente, da dualidade schopenhaueriana vontade e representação” (MACHADO. Introdução. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:7).³²

É a essas duas divindades da arte que se liga a sabedoria nietzschiana, diz ironicamente Wilamowitz-Möllendorff, mas não sem atingir o cerne da questão: a oposição de estilos na arte grega. Os dois impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco, aos quais correspondem o sonho e a embriaguez, encontram-se na maior parte das vezes em oposição, incitam-se mutuamente a gerar obras cada vez

³¹ Em uma segunda resenha, publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* de 26 de Maio de 1872, escrita em defesa aos ataques perpetrados por Wilamowitz-Möllendorff contra Nietzsche, Rohde escreve sobre a teoria nietzschiana da dupla raiz da arte: “O autor nos ensina que a rica árvore da arte humana surge como que de uma dupla raiz, isto é, da relação dúplice que o homem estabelece com o mundo dos fenômenos à sua volta. O mais original impulso artístico se enraíza na poderosa exigência de ver a diversidade das coisas como uma multiplicidade que se move, no tempo e no espaço, segundo o ritmo de um nexos causal permanente”. (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:45).

³² Pouco antes da elaboração de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche escrevera alguns textos, tais como *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia* que, reconhecidamente fazem parte da elaboração de sua primeira obra editada. Pela importância de compilar textos nos quais Nietzsche apresenta idéias que amadureceriam e que viriam a constituir o núcleo mais significativo de *O Nascimento da Tragédia*, os usaremos no corpo deste trabalho como parte integral indissociável ao *O Nascimento da Tragédia*.

mais vigorosas, até que finalmente, no momento florescente da vontade helênica, fundem-se para dar nascimento à tragédia.³³

São igualmente os respectivos modelos de vivência instintual que determinam a abertura para o mundo da experiência do *belo* e do *sublime*. Nesse caso, a abertura para o mundo do *belo*-apolíneo dá-se no sonho, enquanto a abertura para o mundo do *sublime*-dionisíaco, na embriaguez. Assim, diz Nietzsche, “o homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*” (DW/VD, 2005:5). Trata-se de mundos de configurações muito próprias e de experiências instintuais que resultam por sua vez em expressões artísticas diferentes. Quando ocorre a experiência apolínea de abertura para o mundo do *belo*, “cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e (...) também de uma metade importante da poesia” (DW/VD, 2005:5). Quando ocorre a experiência dionisíaca do sublime, o princípio de individuação é rompido e “o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder eruptivo do humano-geral, do natural-universal” (DW/VD, 2005:8).³⁴ Posto que, se por um lado vivenciamos o sonho, há, por outro, uma experiência telúrica representada pela força gerativa da Vontade na natureza que se faz sentir, segundo Nietzsche, como efeito de narcótico, embriaguez ou como *Frühlingstrieb*, isto é, impulso da primavera. Todas as características do sublime, portanto, correspondem ao modelo dionisíaco de mundo na experiência psicológica do sujeito.

Esta analogia com o texto de Wagner é a parte que corresponde à reconstrução nietzschiana das características elementares do *belo* e do *sublime* em

³³ Wilamowitz-Möllerndorff cita a primeira edição de *O Nascimento da Tragédia* em texto publicado em Berlim, em 1872, intitulado *Filologia do Futuro!* – Primeira Parte, como uma “réplica a O nascimento da tragédia, de Friedrich Nietzsche, professor de filologia clássica na Basileia”. (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:60).

³⁴ Machado observa que o dionisíaco é pensado por Nietzsche “a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. Em vez de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão”. (MACHADO. Introdução. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:8).

correspondência com as antigas divindades gregas, seus símbolos e suas vivências subjetivas. Com Apolo, por exemplo, gozamos do entendimento imediato da figura. Com Dioniso, homem e natureza se reconciliam. Na abertura do mundo dionisíaco: “todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (*Not*) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico” (DW/VD, 2005:8-9).³⁵

Tanto a vivência do estado apolíneo quanto do dionisíaco, devem invariavelmente interromper-se, quando cruzam, por assim dizer, com os limites do mundo da realidade. Em relação a Apolo, esse limite implica o fato de que a aparência no sonho não é a aparência da realidade dionisíaca.³⁶ Entretanto, quando um sonho é confundido com a realidade dionisíaca, este limite é rompido. Tal experiência é relativamente comum em estados febris, quando um sonho é tomado delirantemente por algo real. Experimentar os limites apolíneos do sonho é ter, segundo Nietzsche, “o transluzente sentimento de sua aparência. Somente quando este sentimento cessa, começam os efeitos patológicos nos quais o sonho não mais revigora e a força natural curativa de seus estados se interrompe” (DW/VD, 2005:6).

Isso equivale à concepção de que a experiência dos limites do mundo apolíneo é a experiência de sonhar e se vislumbrar o sonho como sonho. O caráter desta experiência é a conjugação do sonhar com a consciência do sonho e, no entanto, deste caráter é que identificamos em nós o aspecto apolíneo da inteligibilidade universal, mas, fundamentalmente, em decorrência deste caráter, que em última instância é o próprio operador do limite, o sonho se torna um jogo do homem individual com o real. Este jogo é expresso por Nietzsche da seguinte

³⁵ Juntamente com o conceito de Vontade, Dioniso pode ser submetido a uma interpretação schopenhaueriana, na qual estaria ligada a uma concepção de força que determina a ação ou, como diz Stepanenko, “o querer que se manifesta em nossos atos, algo que captamos imediatamente, mais ainda, aquilo com o qual nos identificamos plenamente, porém também uma realidade que não podemos submeter ao interrogatório do conhecimento que busca determinar causas: é uma realidade que transborda esta esfera. Assim pois, nossa maior certeza, aquela que versa sobre nosso próprio interior, tem por objeto algo ante o qual se destina nosso princípio de razão, algo que, portanto, não tem razão de ser para nossa consciência”. (STEPANENKO, Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:15).

³⁶ Interpretamos *realidade* como realidade dionisíaca, e esta, por sua vez, como a realidade do Uno Primordial (no sentido de ser o movimento de criação e destruição). Com isso, porém, não estamos optando por uma interpretação de Dioniso segundo a qual este seria o próprio Uno Primordial. Pensamos que nos escritos da *Visão dionisíaca do mundo* e *Nascimento da Tragédia* o dionisíaco está mais para ser compreendido como *representação imediata* do Uno Primordial do que exatamente como o Uno Primordial, posto que este difere, conceitualmente, dos termos sinônimos, tais como *sublime*, *dionisíaco*, *Idéia do Mundo*.

maneira: “Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*” (DW/VD, 2005:6).

Nietzsche nos convida a pensar que jogamos com o real no mundo do sonho, posto que nos precipitamos sobre os abismos, voamos sobre montanhas, resolvemos equações impossíveis e andamos nus pelas ruas. Mas Nietzsche é bastante específico nessa comparação. Refere-se ao vislumbre onírico de uma imagem na realidade do sonho. Refere-se ao jogo do sonho com o real, com a imagem que é da realidade onírica. “A estátua como bloco de mármore é deveras real”, diz ele, mas, — da realidade do mundo apolíneo: “Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus” (DW/VD, 2005:6). Por outro lado, este jogo apresenta nova relação: quando, no mundo real, aquele que sonhara com a estátua de mármore resolve esculpi-la no mármore *real* do mundo real, então essa imagem será o jogo com o sonho. Neste sentido se pode dizer que as artes plásticas, segundo Nietzsche, personificam um jogo com o sonho. Na beleza de uma escultura como *A Vênus de Milo*, por exemplo, em que a forma reproduz altivez, nobreza e majestade, a personificação do sonho está no desejo de corresponder ao sonho aquilo que é expresso na perfeição da aparência. Uma parte da poesia, em que especificamente se reproduz a perfeição da métrica, pertence esta igualmente ao *domínio* de Apolo e aos comandos deste *jogo*.³⁷ Já em relação à epopéia, este efeito é alcançado por um *desvio*. Explica Nietzsche:

Enquanto o escultor nos guia por meio do mármore esculpido ao deus vivo visto por ele em sonho, de modo que a figura que paira diante propriamente como $\text{H} \cong \text{H}$ ³⁸ se torna clara tanto para o escultor como para o espectador, e o primeiro provoca no último, através da *forma intermediária* da estátua, uma visão secundária: assim o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação. Mas não coloca mais nenhuma estátua entre ele e os homens: ele narra, antes, como aquela figura demonstra sua vida, em movimento, tom, palavra, ação, ele nos força a reconduzir uma grande quantidade de efeitos à causa, ele nos constrange a uma composição artística. Ele terá alcançado o seu objetivo se virmos claramente diante de nós a figura ou o grupo ou a imagem, se conseguir nos comunicar aquele estado onírico no qual ele mesmo primeiro engendrou aquelas representações (DW/VD, 2005:20-21).

³⁷ Assim como uma parte da música também pertence ao apolíneo. “Se a música também é arte apolínea, nessa medida é com rigor somente o ritmo, cuja força *imagética* foi desenvolvida para a apresentação dos estados apolíneos: a música de Apolo é arquitetura dos sons, acrescente-se ainda, de sons apenas aludidos, tais como são próprios da cítara”. (DW/VD, 2005:11-12).

³⁸ “Finalidade”.

Contudo, é ainda preciso recordar o que fora dito anteriormente, quando assinalávamos para o fato de que, enquanto Apolo é representado por um determinado número de caracteres, esses, enquanto vivência instintiva no sujeito, presentificam a divindade apolínea na representação onírica. Logo, segundo Nietzsche, esses caracteres, em sonho, aparecem por completo. Isto é, o que aparece no mundo onírico são os símbolos que presentificam a perfeição. Na linguagem de Nietzsche, isto significa que Apolo é aparente por completo: “o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A ‘beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha” (DW/VD, 2005:7). Ora, essa é a experiência do impulso apolíneo no sujeito. No jogo do homem individual com o real, já toda clareza apolínea reverte-se em um *pathos* dramático, pois, transposta para o mundo real, a forma apolínea perde aquela *perfeição divina*, só podendo agora ser representada, como modelo intermediário do *belo* ou da divindade. Não obstante, não deve faltar à imagem de Apolo, diz Nietzsche, aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, “pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador”. Poderia valer em relação a Apolo, diz Nietzsche, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*. Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza (GT/NT, 1992:29-30).

Para Nietzsche, este limite que a imagem do sonho não pode ultrapassar é constituinte da própria essência do *belo*. Seria mais ou menos como se disséssemos

que o rigoroso limite apolíneo nos preserva do terror delirante de *enxergar* a realidade mais crua da existência. Ainda que no sonho plasmem-se também “o grave, o triste, o baço, o sombrio” (DW/VD, 2005:6) — este não perde seu efeito revigorante e prazeroso. Esses elementos são contemplados “com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real” (DW/VD, 2005:6).³⁹ Isto é, o véu da aparência com que Apolo recobre os objetos terríveis da *visão* não se configura como uma alienação do prazer estético do sonho, mas significa, fundamentalmente, aquilo que preserva do 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” (GT/NT, 1992:30).

O véu de Apolo, portanto, tem o significado de garantir a segurança da medida e da ordem da estrutura espacial da corporeidade visual no tempo. Esse véu, que reveste o fenômeno, é o que garante a compreensão imediata da figuração em contraposição com a tão “lacunarmente inteligível” realidade cotidiana. As características oníricas de Apolo, portanto, se consagram à forma, à medida e ao princípio da individuação como parâmetro da sanidade mental. Mas, alerta Nietzsche, dos *sonhos* dos gregos só se pode falar em termos de suposição, e ainda assim com escassa certeza, a despeito de toda a literatura onírica e das incontáveis anedotas a respeito. O fato, entretanto, é que o dispositivo apolíneo da medida, da ordem, da beleza tem a característica de dar um sentido *compreensível* ao fenômeno e, talvez por isso, tenha dito Nietzsche que, dada a incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de que eram dotados os olhos dos antigos gregos, unida a sua luminosa e sincera paixão pela cor,

³⁹ Ou então: “As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, triste, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a ‘divina comédia’ da vida, com seu *Inferno* desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras — pois a pessoa vive e sofre com tais cenas — mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: ‘É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!’ (...) são fatos que prestam testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”. (GT/NT, 1992:29).

não é possível abster-se, para a vergonha de todos os pósteros, de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e de grupos, uma seqüência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador: isso em um sentido mais profundo do que ocorre com o homem moderno, quando ele ousa, com respeito a seus sonhos, comparar-se a Shakespeare (GT/NT, 1992:32-33).⁴⁰

Apolo não pode ser a suprema garantia da não ruptura do *principium individuationis*, pois a natureza do homem é também susceptível a certas potências que desmantelam esse princípio. Se na arte apolínea o sonho se torna um jogo do homem individual com o mundo aparente, Nietzsche reconhece que o sistema operante da arte dionisíaca, sob o influxo de uma potência desmanteladora da individualidade, contrasta com o espetáculo do jogar apolíneo, ou se opõe a este. Um *jogo* que, segundo Nietzsche, é trazido a nós o mais perto possível pela analogia da *embriaguez*.

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 (GT/NT, 1992:30).

Trata-se agora de uma vivência que permite a experiência do esquecimento de si. A experiência agora é a vivência do desmantelamento da subjetividade. Esta, segundo Nietzsche, faz com que cada qual se sinta “não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado

⁴⁰ Na réplica de Wilamowitz-Möllendorff: “Segundo o senhor Nietzsche, podemos pressupor ‘nos sonhos gregos, ainda que por conjecturas, mas com bastante certeza, uma causalidade lógica das linhas e contornos, cores e grupos, um encadeamento de cenas semelhante ao de seus melhores baixos-relevos’ (...) Para o senhor Nietzsche, Homero é um grego sonhador; o grego, um Homero sonhador. Esta última expressão simplesmente não faz sentido, caso contrário, poderíamos concluir, se ‘tivéssemos justificativas’ para denominar o senhor Nietzsche um professor sonhador, que um professor é um Nietzsche sonhador. Mas, para poder fazer a primeira afirmação, é preciso se desembaraçar de toda a literatura a respeito dos sonhos. E isso o senhor Nietzsche faz com a elegância de alguém que nunca leu Artemidoro. Em sua obra, ele teria encontrado relatos de milhares de sonhos, sinceramente dos mais absurdos que já vi. De uma sucessão de cenas, de um sonho com ‘causalidade lógica’ não há sinal algum, tampouco do prazer sentimental provocado pela auto-ilusão consciente que lembra ao senhor Nietzsche, quando ele sonha, que o verso ‘é um sonho, quero continuar sonhando’. O certo é que o mundo antigo percebia, no sonho, especialmente os ‘efeitos doentios e patológicos’ que o senhor Nietzsche rejeita”. (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:153).

e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (GT/NT, 1992:31). Ora, assim como, na medida em que assimilávamos o sentimento do *belo* com as características do seu operador artístico, a beleza aparente, comprovamos agora, em relação ao *sublime*, que a vivência do impulso dionisíaco não se caracteriza primordialmente como vivência de um êxtase imagístico. A qualidade do fenômeno dionisíaco não se traduz como experiência da visão, mas sim, como sentir imediato, posto que, sob o efeito deste influxo, o homem “se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem” (DW/VD, 2005:9).

Logo, podemos compreender em que medida este jogar, através do dionisíaco, se difere do jogo apolíneo: na mesma medida em que se diferem os operadores conceituais de Wagner, isto é, o *belo* e o *sublime*. Primeiramente, trata-se no dionisíaco, tal qual se tratava a experiência do *sublime* em Wagner, de uma experiência de fusão da subjetividade com a natureza, e de sua conseqüente subsunção. No transe dionisíaco o jogo consiste em se deixar transformar pela natureza. “O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim com a estátua está para o artista apolíneo” (DW/VD, 2005:9).

Temos, portanto, que o jogar do êxtase dionisíaco significa, primordialmente, deixar de ser artista para se tornar obra de arte, deixar de ser um indivíduo para submergir na totalidade das coisas e assim se anuncia, como em Wagner, uma formulação metafísica para a estética nietzschiana. Ocorre que há ainda uma questão fundamental a ser averiguada antes que sejamos capazes de compreendê-la no exercício da representação dionisíaca de Nietzsche. Quando se dizia que o estatuto artístico do sonhar e as condições sem as quais o jogar apolíneo redundaria em algo patológico, dependia justamente daquela condição em se *saber* o próprio sonhar, significa agora que a mesma condição recai sobre o jogo dionisíaco: “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na

alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (DW/VD, 2005:10).

Ainda que o texto seja claro, devemos perguntar como é possível que esta conjugação perfaça uma concepção na qual se pode estar lúcido e em êxtase a um só tempo; ou individualmente desmantelado e ainda assim, atento sobre si mesmo. A primeira consideração a se fazer é a introdução de uma distinção importante. Nietzsche não fala de toda experiência dionisiaca do êxtase. Muito menos se refere ao modelo orgiástico de um Dioniso advindo de povos bárbaros. O sentido do êxtase aqui está vinculado ao modelo cultural grego; ao contexto da cultura grega que absorve e transforma um Dioniso em estado puro em um Dioniso anteparado por Apolo. Esta consideração é deveras necessária, pois implica na própria condição que permite que o dionisismo seja um dos vetores da expressão artística através da qual os gregos expressavam sua visão de mundo. Assim, diz Nietzsche:

De outra parte, não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisiacos* dos bárbaros dionisiacos. De todos os confins do mundo antigo — para deixar aqui de lado o moderno —, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisiacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dioniso. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se me afigurou ser (GT/NT, 1992:33).

Logo, devemos entender a concepção nietzschiana do jogo dionisiaco ou da vivência dionisiaca do êxtase entre os gregos sob uma perspectiva muito particular. O dionisismo a que Nietzsche se refere é uma expressão que se dá sob o influxo da cultura helênica. Isso implica o fato de que devemos interpretar a condição invulgar da conjugação entre embriaguez e lucidez como a marca do jogar dionisiaco segundo o *modus essendi* de uma cultura mais evoluída que tem em Apolo a personificação da ordem e da medida e é exatamente o recurso de Apolo, o

anteparo de Apolo que torna possível a experiência estética de Dioniso.⁴¹ Se a vivência do êxtase dionisíaco entre os bárbaros configura-se em uma supervazão irrefreada dos instintos mais primitivos, isso também induz a pensar em uma vivência até certo ponto patológica e unilateral, que em nada serviria como expressão artística do jogo da natureza com o homem, mas somente refletiria o puro transtornar-se com o esquecimento de si.

Não é este o caso entre os gregos. E a questão que lhe diferencia é, não apenas surpreendente, mas até mesmo de uma simplicidade espantosa.

Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco (GT/NT, 1992:33).

Contudo, há uma certa ordem cronológica que se antepõe ao anteparo que dá Apolo a Dioniso. Primeiramente, porque são pulsões antipódicas e, fundamentalmente, porque Dioniso é uma divindade que, num primeiro momento, é estranha à economia do Olimpo. Apolo, o antípoda de Dioniso, é visto, primeiramente sob o aspecto daquele que impõe limites ao delírio, à *mania* e a perversão desmedida. “A sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela. Resistindo, primeiro, ele envolveu com a mais delicada teia o poderoso opositor, de modo que este mal pôde perceber que entrava passo a passo numa semicatividade” (DW/VD, 2005:10).⁴²

⁴¹ O que irrompe na barbárie dionisíaca, “é uma natureza que nunca incorporou os limites impostos pela civilização, manifestando-se como sem limites, quando isto lhe é concedido. Assim Nietzsche entende as orgias dionisíacas dos babilônios e ainda dos romanos. Entre os gregos, no entanto, o culto a Dioniso se dá nos quadros da religiosidade olímpica, em que o limite, a luz e a harmonia são valores irretocáveis, manifestando-se a natureza em meio à própria arte”. (BECKENKAMP, 2005:133-134).

⁴² A interpretação nietzschiana deve ser vista aqui como uma “novidade” para a representação classicista de Apolo. “A imagem classicista da cultura grega, predominante na cultura alemã desde os estudos de Winckelmann em meados do século XVIII, concentra-se sobre o momento do apolíneo, todo harmonia, equilíbrio e beleza. Apolo é apresentado, em *O Nascimento da Tragédia*, com as características que Winckelmann usou para descrever uma estátua grega; o que distingue o apolíneo de Nietzsche do Apolo dos classicistas é sua correlação com um pólo antagônico, caracterizado precisamente como irrupção de forças não controladas, ameaçadoras do equilíbrio e da harmonia apolínea” (BECKENKAMP, 2005:133).

Essa maneira de conceber a relação entre Apolo e Dioniso torna preponderante o fato de que, para o filólogo Nietzsche, Dioniso é uma divindade importada do Oriente, isto é, uma divindade estrangeira, que, ao ser acolhida na economia dos deuses da Hélade, sofre o influxo de uma cultura evoluída que prima pela sabedoria desde seus cultos devocionais, sobretudo de Apolo. Rohde corrobora este aspecto de importação do dionisismo. Para ele, as fortes agitações de um entusiasmo panteísta entre os gregos, não eram de modo algum inabituais. “Após a época de Homero, esse tipo de entusiasmo, vindo do Oriente, espalhou-se em ondas poderosas por toda a terra helênica, sob os gritos de júbilo dos seguidores de Dioniso” (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:46-47).⁴³

As pulsões dionisiacas, a partir de um culto à natureza, não são de exclusividade do povo grego da Antiguidade. Nietzsche talvez se refira muito mais a uma *importação* dessas práticas de êxtase que o culto sugere do que propriamente ao culto à personalidade de Dioniso, sem, contudo, deixar de sugerir que, de exclusivamente grego, nesse caso, está a “idealização” da vivência do impulso dionisiaco, como caractere de pertence exclusivo do helenismo, tão bem expresso quando se diferencia o contexto dionisiaco na *festa* e na *vivência bestial*. Tal fator se deve exclusivamente ao apurado sentido apolíneo, já existente no homem grego, aplicado ao impulso dionisiaco. Em *A visão dionisiaca do mundo*, Nietzsche observa que se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento “dos impulsos (*Trieb*) mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os impulsos sublimes de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia” (DW/VD, 2005:10).

⁴³ VERNANT, CONFORME SE PODE VER EM *ENTRE MITO E POLÍTICA*, NÃO CONCORDA COM ESSA TESE NIETZSCHIANA. “NÃO ACREDITO DE FORMA ALGUMA — DIZ ELE —, NESSA OPOSIÇÃO ENTRE APOLO E DIONISO FEITA POR NIETZSCHE. PARA MIM, TRATA-SE DE PURA CONSTRUÇÃO, FABRICAÇÃO. TRADUZ APENAS PROBLEMAS DE UM HORIZONTE ESPIRITUAL E RELIGIOSO QUE ERAM OS DE NIETZSCHE E DE SUA ÉPOCA. DA MESMA FORMA, A IMAGEM QUE TEMOS DO DIONISISMO É UMA CRIAÇÃO DA HISTÓRIA MODERNA DAS RELIGIÕES, COM NIETZSCHE E ROHDE. E SOMOS TODOS FILHOS DE ROHDE E DE NIETZSCHE. MAS CREIO QUE SE ENGANARAM. O DIONISISMO NÃO É DE FORMA ALGUMA UM ELEMENTO ORIGINALMENTE ESTRANHO À GRÉCIA E QUE, NUM DADO MOMENTO, TERIA CHEGADO DE FORA PARA MODIFICAR O ANDAMENTO DO SISTEMA. O DIONISISMO PERTENCE À GRÉCIA POR MAIS LONGE A QUE SE POSSA REMONTAR”. (VERNANT, 2002:347-348).

Mais propriamente, o que representa *novidade* dionisíaca para o antigo contexto cultural da relação do homem greco-homérico com suas divindades pode ser entendido, neste contexto, como a aplicação da medida apolínea ao caótico mundo dos impulsos. Algo que não se dá no paganismo do oriente, quando Dioniso irrompe sem a interferência de Apolo. Sem esta interferência, resulta o impulso dionisíaco em mera “retrogradação do homem ao tigre e ao macaco”, ou, dito de outro modo, aquilo que poderia representar o perigo mais extremado para a cultura grega: o terror que emerge do fundo do impulso artístico de Dioniso, sem a interferência de Apolo; o terror que emerge do puro desenfreamento de Dioniso, em que a conjugação lucidez-embriaguez detona o processo de individuação sem se tornar arte ou redenção. Em suma, o perigo da ruptura do *principium individuationis* como fenômeno bestial; sem concepção artística.⁴⁴

O sentido da ruptura do princípio de individuação, assume, entre os gregos, uma configuração inédita: ao mesmo tempo em que denota todo o terror ou o lamento anelante por uma perda irreparável – processo esse da esfera exclusiva do impulso dionisíaco –, é também júbilo artístico, e somente por esta mistura de afetos, por esta mistura de terror e júbilo que o sentido da ruptura do princípio de individuação vem a ser um fenômeno artístico. Rohde descreve este processo na sua primeira defesa aberta de Nietzsche, como resenha para a *Literarische Zentralblatt*,⁴⁵ do seguinte modo:

Se até então sentia-se protegido, na posse do que há de mais real, isto é, desse mundo seguro da realidade, tudo se desfaz como um véu de névoa, a ilusão da individuação o abandona, o homem é engolido pelas trevas púrpuras das profundezas, onde o Uno abarca a correnteza da vida eternamente movimentada. A superfície cintilante de tal movimento, com suas ondas que crescem e decrescem rapidamente, tinha sido tomada pelo homem como o que existia de real. Agora ele se dá conta, horrorizado, de que esses milhões de ondas não são nada, o não-ser eterno, e um pavor

⁴⁴ No texto apologético de Rohde lê-se: “No entanto, os gregos foram preservados dos excessos da negação absoluta por aquela mesma natureza divina, inerente a eles, que também os protegia do perigo igualmente grande de verem a sua acuidade na compreensão de coisas exteriores reduzida a um mero mecanismo, a serviço de uma vitalidade e uma avidez demoníacas. Eles conseguiram, por meio da palavra mágica da *arte*, [aqui deve-se entender *arte apolínea* – grifo nosso] dominar o turbilhão efervescente que ameaçava arrastá-los para as profundezas. O misterioso encanto das artes plásticas e da arte épica se baseia no fato de que, acalmando as forças cobiçosas da vontade na quietude sonhadora do mar, elas incitam as capacidades intuitivas de nossa natureza a absorver o mais elevado esplendor do fenômeno”. (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:47).

⁴⁵ Trata-se de uma resenha recusada para publicação.

terrível se apodera dele quando faz essa descoberta sobre-humana. No entanto, ele é tocado de diversas maneiras por um ardente encantamento: pois como Prometeu libertado de suas correntes, tem a sensação de estar livre de todas as amarras que confinam sua estreita individualidade, de ser movido por uma poderosa e ilimitada liberdade, de ser carregado pela agitação tempestuosa de uma alegria e de uma dor nunca antes experimentada. Então, essa excitação absurdamente intensificada abre caminho para o exterior, todo júbilo e todo tormento do universo ganham voz em seu íntimo e se propagam em melodias terrivelmente sublimes (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:36-37).

Vemos assim, primeiramente que tal *principium* é abalado pela raiz da própria individuação, isto é, a partir da Vontade.⁴⁶ Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, “por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade” (DW/VD, 2005:12).

Considerando, pois, este aspecto da experiência do elemento artístico de Dioniso sob o influxo do apolinismo da subjetividade, o perder-se progressivamente de si e a profunda melancolia desse ato deixam, ou imprimem na alma, o júbilo que pode significar o desmantelamento de um mundo que teria sido nosso até então e que por ele operávamos os registros que lhe davam sentido. Aqui os vemos desaparecer progressivamente, como o desaparecer de um *pathos* dramático. Ou, talvez, melhor se diga que nos vemos afastar, dramaticamente, dos signos do mundo apolíneo. Para perdê-los, entretanto, é preciso os ter, e, naturalmente, o diferencial da experiência dionisíaca dos gregos em relação aos bárbaros é que os gregos os tinham. “Por isso, naqueles estados irrompe como que um impulso sentimental da Vontade, um ‘suspirar da criatura’ por algo que foi perdido: desde o mais alto prazer (*Lust*) ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda (*Verlust*) irreparável” (DW/VD, 2005:13).

Rompe-se o véu de Maia; rompem-se os programas que operam a fenomenalidade do mundo aparente e, diante deste quadro, outra espécie de *pathos* dramático: a melancolia e o terror. “O deus, $\otimes \downarrow \Phi 4 \cong \lambda$, libertou todas as coisas de si

⁴⁶ “A poderosa vontade universal, a vontade que formou os mundos da vida orgânica e inorgânica”. (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:47).

mesmas, tudo transmutou” (DW/VD, 2005:13). Agora o filósofo Nietzsche nos faz pensar que este princípio dismantelador da individualidade é também uma profunda integração com o mundo e isto, que configura o jogo dionisíaco, sua potência artística, é justamente o contrário de uma humanização do mundo, mas sim uma fusão com ele: um desaparecer nela. Contudo, tanto quanto o Nietzsche filólogo e o filósofo, fala-nos também o Nietzsche artista: se esse estado não redundasse num jogo artístico, seria completamente inefável ou tão somente bestial. Portanto, é necessário agora que Dioniso, na sua relação como o apolíneo, encontre uma maneira de exprimir o inexprimível. A arte figurada de Apolo, a arte que engendra imagens, de *per si*, além de impor limites, não basta para exprimir a vivência dionisíaca.

Primeiramente, porque a típica experiência dionisíaca é a vivência de um mergulhar ainda mais profundo do que a submersão nos sonhos, onde se joga com as imagens. Em Dioniso, se fala de uma experiência do sentimento do *terror* de perder a medida, a ordem e os limites da individualidade; de submergir no mundo; de se tornar um com o mundo. Esta dinâmica não se forja por imagens nem a partir de imagens. O que submerge no profundo da totalidade emerge dela não como um novo mundo de signos, mas como o próprio signo do mundo: tal é, por exemplo, a experiência que a unidade orgânica do drama musical wagneriano, inspirando-se na tragédia grega, se propunha oferecer: a experiência artística de Dioniso. A arte de Dioniso, portanto, não poderia ser outra senão a *música*. Porém, não a música arquitetônica e formalista de Hanslick, qual podemos, a partir de Nietzsche, comparar com a música apolínea. A este propósito faz Nietzsche uma importante diferenciação entre o formalismo apolíneo e a pura emoção engendrada pela vivência do *sublime*.

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No dítirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário: todo simbolismo

corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dioniso só é, portanto, entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco (GT/NT, 1992:34-35).

A última parte desta passagem faz alusão ao fato de que a visão de mundo entre os gregos da Antiguidade não excluía a condição apavorante de que a existência humana era *filha* do acaso e do tormento. Esta visão de mundo se expressava, segundo o filólogo Nietzsche, numa sabedoria popular, própria e característica de uma cultura religiosa que não se pautava nem em uma diretriz de cunho moral, nem na concepção incorpórea da alma, nem na misericórdia, nem no amor, da forma como fora concebido desde o paradigma judaico-cristão. A expressão religiosa do mundo grego nada lembrava “ascese, espiritualidade e dever” (GT/NT, 1992: 36). Mais propriamente, tal religiosidade não se importava com a gênese da existência no sentido que outras religiões o fazem, partindo de um princípio divino para explicar a origem do mundo. A rigor, diz Nietzsche, “a teodicéia não foi jamais um problema helênico: evitava-se atribuir aos deuses a existência do mundo e, por conseguinte, a responsabilidade por sua condição” (DW/VD, 2005:16).⁴⁷

Também os deuses eram submetidos à necessidade do destino. De tal forma, se configurava a espiritualidade grega, abrindo-se em grandes lacunas para um sem sentido, para uma negativa formal da teleologia que se verifica nas raízes do judaísmo, por exemplo. Contudo, há que se perguntar como seria possível a vida na ausência de uma realidade extra-física, na ausência de uma possibilidade transcendente para a existência humana. Não seria apenas aterrador saber-se fruto do acaso, mas também, intrínseco a esta concepção, haveria de predominar entre

⁴⁷ Deve-se lembrar também que, se temos em vista um discurso que projeta uma idéia metafísica da arte, desde Wagner até Nietzsche, esta não deve ser entendida a partir dos enfoques platônico e cristão de um *mundo do além*.

os gregos um estado mórbido, fundamentalmente pessimista em relação à vida. Entretanto, segundo Nietzsche, estaríamos errados se pensássemos que, por tal concepção de mundo, este seria um povo mórbido, desiludido, deprimido ou decadente. Ao contrário. Para Nietzsche, falar dos gregos na perspectiva de uma metafísica pré-platônica e pré-socrática é falar de “uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando o que seja bom ou mau” (GT/NT, 1992:36). E isto seria, portanto, a vivência de uma espiritualidade musical, de uma metafísica da música, quando esta se torna a experiência fundamental da transposição do sem sentido para um sentido primordial, pois é sempre a estética da música a embalar a existência por detrás dos rigores da própria existência do antigo mundo grego.

A razão desta forma triunfalista da existência, que em muito nos parece uma existência em festa, uma auto-ilusão consciente, em que pese ser incompreensível para qualquer cultura que necessite de uma garantia de vida eterna e um fundamento lógico para o mundo, haveria de ressoar nos gregos algum motivo *musical* para não sucumbirem ao desânimo geral. Mas, ainda que pareça uma contradição, o filólogo Nietzsche irá dizer que o grego, “conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (GT/NT, 1992:36).⁴⁸ Eis aqui, portanto, a chave de leitura desta passagem: o véu da consciência apolínea, atuando sobre o horror de uma existência sem sentido. Para poder viver, os gregos cobriam os horrores da existência com o véu de Apolo e isso fazia deles um povo artista e “era esta a *necessidade* a partir da qual o gênio artístico desse povo criou esses deuses” (DW/VD, 2005:16).

⁴⁸ Na detração de Wilamowitz-Möllerndorff: “Os deuses tinham, para os gregos homéricos, uma realidade plena, mais completa do que aquela que o filólogo do futuro, fiel seguidor de Dioniso, atribui aos milagres de seu deus (...) Mas o senhor Nietzsche não pode saber nada disso, porque não conhece Homero, (...) Pois, se conhecesse, como poderia atribuir ao mundo homérico pleno de juventude, jubiloso na exuberância do delicioso prazer de viver, uma sensibilidade pessimista, uma aspiração senil pelo não-ser, uma auto-ilusão consciente? Como poderia atribuir tal sensibilidade a um mundo que alivia todo coração inocente por meio de sua juventude e naturalidade, a essa primavera do povo que verdadeiramente sonhou do modo mais belo o sonho da vida?”. (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:61-62).

Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus Silvano, juntamente com os seus míticos exemplos à qual sucumbiram os sombrios etruscos — foi, através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar (GT/NT, 1992:36-37).

Encontramos aqui um princípio estético engendrado pela dimensão apolínea da arte. É necessário ainda observar que o impulso apolíneo é também a dimensão em que se inscreve esta possibilidade enquanto transfiguração do horror. “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” (GT/NT, 1992:37). Repetindo o sentido wagneriano para o drama, poderíamos interpretar Nietzsche segundo o mesmo princípio acima referido: A música é ela mesma a essência do mundo, sua *Idéia*,⁴⁹ mas, porque é, em si mesma, irrepresentável, tal *Idéia* só se dá a ver no drama como sua expressão. No mesmo sentido se pode dizer que o dionisismo imprime uma necessidade de aparência artística, posto que o terrível que emana de Dioniso requer, para ser suportado, uma certa dose de *ilusão*. Entre os gregos, portanto, ao menos em um determinado tempo, Dioniso precisou de Apolo e Apolo não pode prescindir de Dioniso, “de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza — como rosas a desabrochar da moita espinhosa” (GT/NT, 1992:37).

A visão de mundo do antigo homem grego, segundo Nietzsche, expressou-se, portanto, através da arte. A concepção da arte, por sua vez, é vista aqui a partir de dois vetores distintos. O apolíneo e o dionisíaco, ou seus correlatos: o *belo sonho* e a *embriaguez do sofrer*. Esta *embriaguez*, diz Nietzsche, na onipotência de sua

⁴⁹ A música entendida como a própria *Idéia* do mundo é, lembramos, uma interpretação wagneriana. “A música que, muito longe de representar as *Idéias* que são ocultas pelas aparências do mundo, é ela mesma uma *Idéia* do mundo (e uma *Idéia* que abarca tudo)” (WAGNER, [19--]:81). Em relação a Nietzsche, seria mais apropriado dizermos apenas que a música é a essência do mundo, pois trata-se de um contato imediato com o dionisíaco e o drama, que neste caso significa o apolíneo, tem, na *Tragédia*, como que a *função* de ser “imagem” do dionisíaco, isto é, imagem daquilo que por si mesmo é irrepresentável.

essência, penetra nos mais íntimos pensamentos da natureza, conhece a terrível pulsão (*Trieb*) para a existência e, ao mesmo tempo, a contínua morte de tudo o que chegou à existência; “os deuses que ela engendra são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com os seus planos que emergem subitamente, não têm compaixão nem o prazer no belo. Eles são aparentados à verdade e aproximam-se do conceito: rara e dificilmente condensam-se em figuras” (DW/VD, 2005:18-19).

A este vetor dionisíaco, acrescenta-se agora outra definição: a verdade.⁵⁰ Conseqüentemente, a expressão artística do mundo, ou a forma de expressar o mundo entre os gregos, deveria pressupor um exercício de *adequação* entre verdade e beleza, ou, entre verdade e *ilusão*. Isto é, a visão dionisíaca do mundo, que se fazia revelar como verdade, no sentido de *abrir* mundos, na crueza de si mesma, deveria, sob pena de aniquilação mental, mesclar-se com um pouco de ilusão, que neste caso significa o operador apolíneo de tempo e espaço como garantia de sanidade mental segundo o fenômeno. Para Nietzsche, o que exemplarmente percebera o antigo homem grego teria sido a necessidade de encobrir, de algum modo, ainda que não se pudesse fazê-lo totalmente, aquela terrível força da realidade dionisíaca e, nesta perspectiva, configura-se Apolo como a necessária impulso artístico para a vida.

Desse mundo divino – se ele não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável – o olhar deve ser subtraído por meio do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele: por isso, quanto mais forte se faz valer a verdade ou o símbolo daquele mundo divino, tanto mais se acentua a cadência das cores e a sensibilidade das formas desse mundo olímpico (DW/VD, 2005:19).

Em outras palavras, quanto mais forte se dava a manifestação dionisíaca, tanto mais forte deveria ser a *resposta* apolínea. Em termos culturais, de forma mais ou menos generalizada, seria como comparar tal *disputa* ao fato de que, sempre que uma tendência instintiva e irracional se manifesta na cultura, mais se produzem estruturas teorizantes capazes de abarcar, esteticamente, o processo debelado, diluindo-o a ponto de torná-lo assimilável e manipulável. Talvez, por esse princípio,

⁵⁰ Destinamos parte do terceiro capítulo para um maior aprofundamento do conceito de verdade que aqui se apresenta.

se possa pensar em termos de uma *práxis* do assimilável; uma *práxis* que tem como fator nuclear não somente a coerção do estranho e incômodo terror existencial, mas o desenvolvimento de uma técnica capaz de torná-lo banal. Entre os gregos, segundo se depreende do texto nietzschiano, a gênese deste princípio decorre também do fator incômodo da verdade. Logo, pensaram que deveriam *encobrir* a verdade com as artes do apolinismo para que a vida fosse suportável. “A meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser senão o velamento da verdade” (DW/VD, 2005:22).

Aqui, entretanto, há que se considerar o aspecto ético da divindade apolínea. “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento” (GT/NT, 1992:40). E observar também que não são as puras e simples técnicas da vida fácil e do consumismo que imperam nesse *modus essendi* apolíneo, mas o rescaldo filosófico do “conhece-te a ti mesmo”, que, no apolinismo, significa conceber a *medida*, os limites e a ordem das coisas naturais,⁵¹ “ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros” (GT/NT, 1992:41).

O mundo apolíneo da aparência e do comedimento se assentava, portanto, sobre esse desmesurado mundo titânico e bárbaro, mas, não obstante, verdadeiramente humano, como se estivesse tratando necessariamente de encobrir os instintos mais primitivos do ser do homem. O que move os eixos deste processo é o apetite de viver, tão bem reconhecido por Nietzsche como impulso artístico. Mas, ao ocultar o dionisíaco, ao assentar o comedimento e a bela aparência sobre o registro bárbaro e titânico do seu passado, ainda assim não podia o homem grego dissimular “a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles titãs e heróis abatidos” (GT/NT, 1992:41), porquanto sua existência, “com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco” (GT/NT, 1992:41). A existência do ser do homem grego repousava sob um substrato de sofrimento e reconhecimento de seus

⁵¹ Dizia a sabedoria apolínea que quem quisesse se sair bem com a sabedoria diante de Apolo deveria, como Hesíodo, ter a medida da sabedoria. Nietzsche faz alusão a esta concepção apolínea do mensurável nas páginas 22 e 23 de *A visão dionisíaca do mundo*, da edição acima citada.

instintos bárbaros e, portanto, não lhe poderia ser estranha. O reconhecimento do que estava neste *fundo* de existência é o que marcava definitivamente o aspecto que lhe diferenciava entre os povos.

Desta característica helenista decorre um fato curioso. Nietzsche transpõe a influência wagneriana da unidade orgânica do *belo* e do *sublime* para uma teoria filológica: “Apolo não podia viver sem Dioniso!” (GT/NT, 1992:41). Nunca, em outro lugar e em outras condições, a luta entre verdade e ilusão gerou tantos e tão importantes frutos quanto na Grécia antiga. Depreendemos do fato a seguir que:

Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que na invasão do culto de Dioniso: nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia (DW/VD, 2005:19).

Os gregos não só estavam em condições de suportar a potência de Dioniso como se dispunham, por excitação, extrair-lhe, manejar-lhe o sentido mais profundo e hostil, sobretudo porque “o ‘titânico’ e o bárbaro’ era, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (GT/NT, 1992:41).⁵² Assim, a primeira concepção estratégica dos gregos diante de um Dioniso *titânico* não teria sido a de render-se plenamente aos instintos bestiais, nem de responder-lhe através de um comportamento hostil, mas de uma perspicácia notável que só um povo desenvolvido politicamente lograria alcançar: colocar em prática uma estratégia politicamente apolínea, visando o bem comum da polis.

⁵² Naturalmente, esta experiência radical se dá na encenação da tragédia, onde se *encena* a dilaceração e o fim do indivíduo sob o influxo dionisíaco. “Extrair” e “manejar” a potência dionisíaca são termos que se aplicam à encenação do êxtase, ainda que o êxtase possa se sobrepor à encenação trágica. “Mas, sendo encenação e arte, portanto de natureza apolínea, a tragédia só por instantes abria para a visão do abismo sem fundo da vida sem limite e sem medida, permitindo em seguida o retorno ao mundo das delimitações, com a consciência renovada da necessária correlação do apolíneo e do dionisíaco. A dupla encenação do coro dionisíaco e da cena apolínea teria tornado possível a experiência do horror da existência com a concomitante transfiguração artística da mesma, evitando assim que esta experiência se tornasse um perigo para a vida”. (BECKENKAMP, 2005:135-136).

do homem] fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disso o artista salmodiante de Apolo, com os sons de sua $\delta\lambda\alpha\mu\acute{\nu}$ [cítara] só timidamente insinuados? O que antes era propagado em corporações poético-musicais, que se dispunham em forma de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana, o que precisava permanecer, sob o poder do gênio apolíneo, no nível de uma mera arquitetônica, o elemento musical, rejeitava aqui todas as barreiras: a rítmica de antes, movendo-se no mais elementar ziguezague, libertava os seus membros para a dança bacante: o *som* ressoava, não mais como antes em fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda. E o mais misterioso aconteceu: a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato, veio aqui ao mundo (DW/VD, 2005:23).

Deste ponto em diante, temos de ver que, tanto Apolo quanto Dioniso, passam a se reforçar mutuamente. Contudo, antes do advento da arte trágica, o dionisiaco, em toda parte onde penetrou, aniquilou e suspendeu o apolíneo. “Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca” (GT/NT, 1992:41-42). Esta imagem, tão aparentada de uma corrida armamentista, é o que explica, segundo Nietzsche, “o Estado *dórico* e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea” (GT/NT, 1992:42). As expressões artísticas próprias de cada uma dessas divindades se entrincheiram com os seus representantes, resistindo, cada qual em relação ao outro, numa guerra de maquinaria estética pela hegemonia da própria expressão artística.

No lado apolíneo da trincheira, resume Nietzsche, “só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisiaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal” (GT/NT, 1992:42). O caráter helênico, portanto, é dominado por sucessivas e sempre novas criações. Ainda assim, pergunta-nos, “qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico”? (GT/NT, 1992:42), ou, “qual era a intenção da Vontade – que afinal é todavia *uma* – ao permitir a entrada dos elementos dionisiacos, contra sua própria criação apolínea?” (DW/VD, 2005:24).

A resposta em *A visão dionisíaca do mundo*: “Tratava-se de uma nova e mais alta :0Π∇<Z⁵⁵ da existência, o nascimento do *pensamento trágico*” (DW/VD, 2005:24). A rigor a nova :0Π∇<Z da existência oferece “ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da *tragédia Ática* e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígona e Cassandra” (GT/NT, 1992: 42).⁵⁶ Neste instante em que a belicosa disputa entre Dioniso e Apolo é transfigurada por um espectro lacunar, sobrevém nesta lacuna, no jogo do devir, um único instante em que ambos os impulsos artísticos, até agora antagônicos, unem-se misteriosamente, fazendo surgir deste laço uma arte ainda mais sublime, capaz de conjugar o sonho e a embriaguez numa alternância não menos conjugada dos jogos apolíneo e dionisíaco da ilusão e da verdade, no coração de uma civilização poética. Desta união, que permite que cada impulso se expresse de forma mais intensa do que quando simplesmente se contrapunham, nasce a tragédia grega.

Para entendê-la como um princípio de aliança entre o *belo* e o *sublime* wagneriano é preciso associar, por um lado, Dioniso com a música instrumental e por outro, Apolo com a palavra, a dança e o cenário.⁵⁷ Contudo, o sentido dessas considerações não pode parecer claro e evidente se antes não ressaltarmos a particular relação entre Apolo e Dioniso, posto que, na tragédia grega, o artista é respectivamente apolíneo e dionisíaco.

⁵⁵ Expediente, recurso, mecanismo.

⁵⁶ Um dos pontos mais importantes da interpretação desta reconciliação entre Apolo e Dioniso, diz Machado, “é a ligação que ele estabelece entre o culto dionisíaco e a arte trágica, defendendo a hipótese de que a tragédia se origina dessa multidão encantada que se sente transformada em sátiros e silenos, como se vê no culto das bacantes; ou, mais precisamente, de que, no momento em que é apenas coro, a tragédia imita, simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca responsável pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individuação: a medida e a consciência de si”. (MACHADO. Prefácio. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:8).

⁵⁷ Convém retomar alguns princípios que são inerentes ao desenvolvimento da teoria trágica de Schopenhauer, com os quais se pode ligar o impulso artístico do dionisismo nas suas relações de aliança com o apolinismo. Música, palavra e cena relacionam-se na tragédia como uma descarga da música no mundo das imagens. Esse mundo de imagens, criado pelo coro dionisíaco é, diz Machado, “o mito trágico, que apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heróico e de sua união com o ser primordial, o uno originário, que é, em última análise, o que Schopenhauer chamou de vontade”. (MACHADO, Prefácio. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:9).

O apolíneo é interpretado como onírico por seu poder de configurar imagens. Já o dionisíaco é extático por seu poder de embriagar o indivíduo no auto-esquecimento e devolvê-lo ao cerne da natureza. Dioniso, ligado ao conceito de Uno-primordial, pode ser interpretado como aquilo que representa o impulso que dá origem ao mundo. Este mundo que emerge se expressa pela comovedora violência do som, isto é, pela música, através da qual se faz sentir a potência do Uno-primordial. Pode-se dizer que esta potência é ilimitada; inesgotável. Contudo, para não se perder no ilimitado, destruindo-se a si mesmo, Dioniso necessita de uma potência antagônica que lhe propicie delimitação formal. Ora, Apolo, simbolizando o *princípio de individuação*, significa esta potência através da qual se rege a medida, o limite e a bela aparência. Suas qualidades, portanto, dão forma e limite ao impulso dionisíaco. Assim, o disforme universal de Dioniso se individualiza, se faz singularidade em Apolo. Do fundo dionisíaco, portanto, emergem as imagens similiformes do sonho, como também as Idéias poéticas que se transformam nas cenas da tragédia grega.

Transpondo esta relação entre Apolo e Dioniso para a música e para a encenação trágica, podemos dizer que a música é, ela mesma, a essência do mundo. Mas, como essência, é irrepresentável. Assim, para expressar-se, precisa necessariamente do drama. Isto é, desde já, uma explicação da relação entre Dioniso e Apolo como fenômeno artístico-metafísico. Na tragédia, a música, como expressão artística irrepresentável, para poder se comunicar, não se perdendo no abismo do subjetivo, necessita do drama, da palavra, do objeto poético, o que, de *per si*, revela a própria dinâmica da relação entre Apolo e Dioniso. Para ilustrá-la, Nietzsche recorre a uma observação de Schiller.

Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* ("O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética"). (GT/NT, 1992:43-44).

A referência a Schiller é aqui fundamental, pois se trata de um poeta cujo ofício é produzir arte apolínea. Não obstante, revela Schiller ter primeiramente um impulso artístico dionisíaco, que lhe chega através da disposição musical sem objetivação poética. Neste caso, Nietzsche considera, tomando o poeta alemão como exemplo, que o poeta, em geral, se faz, primeiramente, artista dionisíaco e como tal, significa “um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (GT/NT, 1992:44). Sua arte se torna objetiva quando Dioniso aparece espelhado por Apolo. A música, no reflexo do espelho apolíneo, torna-se, portanto, imagem.⁵⁸

Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símbolo ou exemplo isolado. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência (GT/NT, 1992:44).

⁵⁸ Podemos considerar que estas afirmações encontram fundamento no pensamento de Schiller tomando como exemplo a seguinte observação: “Uma vez que não se pode encontrar na realidade um efeito estético puro (visto que o ser humano nunca pode sair da dependência em relação às forças), a excelência de uma obra de arte apenas pode residir numa maior aproximação desse ideal de pureza estética; e por maior que seja o grau de liberdade a que possamos elevá-lo sempre nos separaremos dele com uma disposição particular e com uma orientação própria. Quanto mais geral for a disposição e menos limitada a orientação imprimida ao nosso ânimo por um determinado gênero artístico, tanto mais nobre será aquele gênero e tanto mais perfeito este produto. Podemos experimentar isso com obras de diversas artes e com diversas obras da mesma arte. Separamo-nos de uma bela música com uma sensação agitada, de um belo poema com uma imaginação animada, de um belo quadro ou edifício com um entendimento desperto; mas quem quisesse, imediatamente após uma elevada fruição musical, convidar-nos a elaborar um pensamento abstrato ou, imediatamente após uma elevada fruição poética, utilizar-nos numa tarefa precisa da vida comum ou ainda, imediatamente após a contemplação de belos quadros e esculturas, inflamar a nossa imaginação e surpreender o nosso sentimento, tal pessoa não escolheria bem a altura. A causa reside no fato de mesmo a mais espiritual das músicas ainda possuir, *por efeito da sua matéria*, uma maior afinidade com os sentidos do que pode ser tolerado pela verdadeira liberdade estética; porque mesmo o mais feliz dos poemas ainda participa mais no jogo arbitrário e contingente da imaginação, *como o seu medium*, do que pode ser permitido pela necessidade interna do que verdadeiramente belo; porque mesmo a mais perfeita escultura, e talvez sobretudo esta, confina com a ciência exata *através do caráter determinado do seu conceito*. Porém, tais afinidades particulares perdem-se cada vez que uma obra destes três gêneros artísticos alcança um grau superior, constituindo um efeito necessário e natural do seu aperfeiçoamento o fato de as diferentes artes se assemelharem crescentemente *no modo como atuam sobre o ânimo*, sem que com isso as suas fronteiras objetivas sejam deslocadas. No seu mais elevado grau de enobrecimento, a música tem de tomar forma e atuar em nós com o poder sereno da Antiguidade; no seu mais alto grau de aperfeiçoamento, as artes plásticas têm de tornar-se em música e emocionar-nos através de uma presença sensível imediata; na sua formação mais perfeita, a poesia tem de prender-nos energicamente, como a arte dos sons, rodeando-nos porém em simultâneo, como as artes plásticas, de uma serena clareza. O perfeito estilo em cada arte revela-se por saber afastar as fronteiras específicas da mesma sem suprimir os seus dotes específicos, concedendo-lhe um caráter mais universal através de uma sábia utilização da sua particularidade” (SCHILLER, 1994:79-80).

A referência a Schiller serve, portanto, ao propósito de mostrar a tragédia como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Transposta para a tragédia, mais especificamente as tragédias de Ésquilo e Sófocles, esta relação não deve, contudo, ser entendida como a permanente hegemonia de Apolo. Dioniso, pelo que se depreende, necessita de Apolo para ser transposto em imagens. Porém, as próprias imagens são, na essência das encenações trágicas, aniquiladas pelo fundo dionisíaco. De certa forma, pode-se verificar que, na tragédia, os impulsos, tanto o apolíneo quanto o dionisíaco, visam atingir o máximo grau de potência. Ocorre que, junto ao coro dionisíaco, que “recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco” (GT/NT, 1992:62), existe também a figura do herói, que, na sua individualidade, visa a máxima potência apolínea. “Assim, a linguagem dos heróis sofoclianos nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo mais íntimo de seu ser” (GT/NT, 1992:63).

Representante de Apolo, o herói deixa-se transparecer como a figura hegemônica da tragédia, que vence até mesmo quando perece. Assim como a figura de Édipo que “foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte” (GT/NT, 1992:64). Não obstante, a máxima potência apolínea atingida pelo herói é também a máxima potência dionisíaca, pois o herói, como configuração apolínea por excelência, é também ele uma máscara de Dioniso.

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras (GT/NT, 1992:69).

Portanto, na relação entre o apolíneo e o dionisíaco, transposta para a tragédia, ora predomina a potência de um, ora a de outro, mas, via de regra, ambos

estão presentes em todos os elementos trágicos: no herói fulgura a força dionisíaca pelo apolíneo; através do coro, o apolíneo se redime no dionisíaco. Contudo, afirmamos que na essência das encenações trágicas, as imagens apolíneas são aniquiladas pelo fundo dionisíaco. Ora, como se pode depreender do exemplo de Schiller, citado por Nietzsche, Apolo nasce de um fundo dionisíaco e, como tal, pode-se dizer que na essência da criação poética predomina o dionisíaco, como na obra trágica, por trás do símbolo apolíneo do indivíduo heróico, subsiste a não-individuação de Dioniso.

Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não *podiam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica. De fato, eles parecem ter sentido assim; como, aliás, aquela distinção e avaliação platônica da “idéia” em contraposição ao “ídolo”, à reprodução, estava profundamente radicada na natureza helênica. Para que possamos, porém, nos servir da terminologia de Platão, dever-se-ia falar mais ou menos do seguinte modo das figuras trágicas do palco helênico: o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oníromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação (...) (GT/NT, 1992:69-70) .

A partir da relação entre Apolo e Dioniso, pode-se considerar que a arte trágica, na sua essência, é uma cópia artística da natureza, no sentido de que a tensão oriunda da conjunção dessas duas divindades é, de per si, a representação das forças de criação e destruição que atuam no mundo. Tal arte, contudo, não se limita a ser uma cópia da realidade. Pois o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica, diz Nietzsche, “seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la” (GT/NT, 1992:140).⁵⁹ A meta

⁵⁹ Enquanto para Nietzsche, a gênese de uma forma artística é colocada em termos de suplemento metafísico da realidade natural, para Schiller, significa a própria condição do desenvolvimento racional humano, mas, no contexto da metafísica da arte, a posição de Schiller não soa antagônica, se levarmos em conta que em ambos, a presença estética é colocada como fundamento das culturas humanas. No caso de Schiller, observamos que: “A transição do estado passivo do sentir ao ativo do

suprema desta arte fora a de fazer entender aos homens que, na vida, tais forças antagônicas expressam-se uma através da linguagem da outra.

Se com a nossa análise resultou que o apolíneo na tragédia obteve, mercê de sua força de ilusão, completa vitória sobre o proto-elemento dionisíaco da música, e que ele se aproveitou desta para os seus desígnios, a saber, para uma elucidação máxima do drama, haveria que acrescentar desde logo uma restrição muito importante: no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, como se víssemos, no vaivém da lançadeira, o tecido nascer no tear — alcança, como totalidade, um efeito que fica *mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos*. No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autentico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral (GT/NT, 1992:129-130).

Mas, deve-se perguntar, com que finalidade? Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo mundo. Diz Machado: “Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência” (MACHADO, Prefácio. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* 2005:9). Vejamos o desdobramento deste processo.

Nietzsche afirmara, por reiteradas vezes, que o grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver. Esses terrores e horrores

pensar e querer não se processa portanto de outra maneira senão através de um estado intermédio de liberdade estética; e embora este estado nada decida por si próprio no que diz respeito às nossas perspiciências e mentalidades, deixando mesmo que o nosso valor intelectual e moral permaneça inteiramente problemática, porém ele constitui a condição única e necessária para atingirmos uma perspiciência e uma mentalidade. Numa palavra: não existe outra via para tornar racional o homem sensível a não ser tornando o mesmo previamente estético” (SCHILLER, 1994:81-82).

estão relacionados diretamente com a experiência dionisíaca da *embriaguez*, que, de *per si*, revela o íntimo da natureza humana. A imersão na *embriaguez* dionisíaca, por sua vez, opera a “aniquilação das barreiras e limites habituais da existência” (DW/VD, 2005:24). Este efeito, enquanto dura, contém um elemento “*letárgico* no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca” (DW/VD, 2005:24). Como não se trata de um estado permanente de *embriaguez*, tal experiência tem de ser vencida por um movimento de retorno à realidade cotidiana.

Tão logo, porém, essa realidade cotidiana retorne à consciência, “é sentida como tal com *repugnância*” (DW/VD, 2005:24). Por que repugna o mundo cotidiano? Ora, diz Nietzsche, a experiência do estado dionisíaco é a experiência de uma ordenação de mundo mais elevada e esta se opõe a “uma ordenação de mundo vulgar e ruim” (DW/VD, 2005:24), que, a rigor, vem a ser aqui a característica do mundo cotidiano, porquanto se trate de um mundo de culpa inexorável, ligada ao fator *destino*: “o grego queria absoluta fuga desse mundo da culpa e do destino. Ele mal se deixava consolar por um mundo depois da morte: seu anelo ia mais alto, para além dos deuses, ele negava a existência com seu reflexo de brilho variegado nos deuses” (DW/VD, 2005:24-25). Logo, depois que finda a experiência dionisíaca, repugna um mundo sob o comando da insatisfação, posto que lá, no mundo dionisíaco, a Vontade é satisfeita em um estado de espírito livre da opressão do destino, das causalidades e da culpa. Superar essa repugnância, portanto, é justamente o papel do apolíneo, reduzindo a insatisfação sem, no entanto, negar a Vontade.

Esse é o fator pelo qual, da leitura do jovem Nietzsche, devemos retroagir até o pensamento de Schopenhauer, tendo Wagner como ponte, pois muito do que se encontra em Nietzsche nesse momento requer participação no ato volitivo schopenhaueriano.⁶⁰ O conhecimento, de acordo com Schopenhauer, está

⁶⁰ Convém lembrar que a vontade, segundo Schopenhauer, é uma força alheia em sua origem a toda representação, que cria seus próprios meios para fluir, sendo a própria consciência apenas um desses meios. A vontade inconsciente, uma força cega que nos impulsiona e que nos surpreende a nós mesmos, apareceu a Schopenhauer como o princípio vital de toda a natureza, como o impulso que arremessa os indivíduos na existência, como uma força que em seu insaciável afã por manifestar-se, “adquire formas cada vez mais complexas, até chegar a ser, no organismo humano, uma de cujas funções é a consciência, que pretende constituir-se em reitora da conduta, da ação humana, quando, na realidade, não é mais que um instrumento a serviço da vontade, um escravo que

completamente a serviço da vontade. Diz o filósofo em sua obra que todo o conhecimento sujeito ao princípio de razão está relacionado com a vontade. Para compreendermos esta afirmação, será preciso, antes, recordar o significado conceitual do seu *princípio de razão*. Nos parágrafos 5 e 16 de *Da quádrupla raiz do princípio de razão suficiente*, lemos que nossa consciência cognoscitiva se manifestando como sensibilidade exterior e interior, entendimento e razão, se decompõe em sujeito e objeto e nada contém fora disso. “Porém, logo encontramos que todas as nossas representações estão relacionadas umas com outras e que se podem determinar, no que se refere a sua forma, *a priori*; segundo isso, nada se nos apresenta como existente por si e independente, isolado ou separado” (PRS, § 16. In: *Schopenhauer en sus paginas*, 1991). Esta relação entre coisas expressaria, segundo ele, o princípio de razão suficiente em sua generalidade. Em resumo, a fórmula geral deste princípio se expressaria do seguinte modo: nada é sem uma razão de ser.

Entretanto, como os objetos do conhecimento se apresentam sob diferentes maneiras, também o princípio de razão seria considerado em divisões, sob a forma correspondente, quais sejam: 1) princípio de razão suficiente do devir ou lei de causalidade nas representações empíricas; 2) princípio de razão suficiente do conhecer, quando diz respeito aos conceitos ou representações abstratas; 3) princípio de razão suficiente do ser, quando diz respeito às intuições puras de espaço e tempo e, 4) como lei de motivação, quando diz respeito às ações ou a realizações de ações conscientes. Assim, para o indivíduo, dirá Schopenhauer, seu corpo é objeto entre objetos, com os quais sustenta uma multidão de relações, regidas todas pelo princípio de razão e, portanto, sua consideração desses objetos estará sempre voltada para seu corpo, isto é, para a sua vontade.⁶¹ Em sua obra

lhe oferece vias pelas quais se pode aceder ao mundo” (STEPANENKO, Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:8). Quanto à experiência dionisiaca, esta pode também ser submetida a uma interpretação schopenhaueriana, na qual a ligamos a uma concepção de força que determina a ação ou, como diz Stepanenko, o querer que se manifesta em nossos atos, algo que captamos imediatamente, mais ainda, aquilo com o qual nos identificamos plenamente, porém também uma realidade que não podemos submeter ao interrogatório do conhecimento que busca determinar causas: “é uma realidade que transborda esta esfera. Assim, pois, nossa maior certeza, aquela que versa sobre nosso próprio interior, tem por objeto algo ante o qual se destina nosso princípio de razão, algo que, portanto, não tem razão de ser para nossa consciência” (STEPANENKO, Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:15).

⁶¹ “Sendo o princípio de razão aquilo que põe os objetos nesta relação com o corpo, quer dizer, com a vontade, o único afã deste conhecimento, servo da vontade, será conhecer as relações destes objetos determinados pelo princípio de razão, quer dizer, averiguar suas múltiplas relações no

maior, *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer observa que não devemos tampouco esquecer que aquilo que a ciência estuda em todas as coisas não é, em resumo, senão suas relações de tempo, de espaço, as causas de suas variações naturais, as diferenças em suas formas, os motivos dos acontecimentos, em suma: puras relações. “O que distingue a ciência do conhecimento vulgar é unicamente a forma sistemática que facilita o conhecimento por sínteses de todos os particulares, por subordinação dos conceitos, conseguindo desta maneira, abarcar a totalidade dos mesmos” (MVR, I, § 33).

Assim, também o homem da consciência cotidiana pode ser pensado em termos de uma consciência que pretende explicar o que é a vontade que impulsiona o indivíduo para a existência. Entretanto, segundo Schopenhauer, como observa Stepanenko, “uma consciência que pretende compreender o que está além do âmbito dos fenômenos para o qual está projetada, e cujo princípio de razão perde sua eficácia ao enfrentar a vontade, de tal maneira que, ao se perguntar pelo fim que persegue, pelo sentido que busca, jamais encontrará uma resposta” (STEPANENKO. Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:18.).

O homem da consciência cotidiana, entretanto, ao invés de resignar-se com esta condição indigna, elege a via da dialética com o propósito otimista de desvendar definições. O conhecimento, neste caso, ao invés de libertar-se do jugo da vontade, que o instiga em enigmas indecifráveis, fica a mercê de ainda maior jugo, ligado que está à vontade de estabelecer relações de uma cadeia interminável de explicações sobre causas e efeitos, impulsionado a sempre mais inferir no mundo fenomênico.⁶² Em função disso, Nietzsche irá dizer que na consciência do despertar

espaço, no tempo e na causalidade. Somente por isso o objeto é *interessante* ao indivíduo, quer dizer, tem uma relação com a vontade. Segue daqui que este conhecimento, servo da vontade, não conheça dos objetos realmente mais do que suas relações, quer dizer, que somente conheça os objetos enquanto se dão em um tempo e lugar determinados, sob certas circunstâncias, enquanto são produtos de causas que, por sua vez, produzem efeitos. Em uma palavra, como coisas particulares: se suprimirmos todas estas relações, desaparecem também os objetos, porque o entendimento não reconhece outra coisa neles” (MVR, I, § 33).

⁶² Diz Schopenhauer a esse respeito que, “de acordo com sua essência, o conhecimento está completamente a serviço da vontade e, como o objeto imediato, que por meio da aplicação da lei de causalidade constitui seu ponto de partida, é somente vontade objetivada. Todo conhecimento, sujeito ao princípio de razão está, de perto ou de longe relacionado com a vontade. Pois, para o indivíduo, seu corpo é um objeto entre os objetos com os quais sustenta uma multidão de relações, todas elas regidas pelo princípio de razão e, portanto, sua consideração sobre estes objetos volta sempre, cedo ou tarde, a seu corpo, isto é, a sua vontade. Sendo o princípio de razão o que põe os objetos nesta relação com o corpo, quer dizer, com a vontade, o único afã deste conhecimento, servo da vontade, será conhecer as relações destes objetos determinados pelo princípio de razão, quer

da embriaguez o homem “vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano: esse o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre” (DW/VD, 2005:25).

Para o jovem Nietzsche, a vontade *permite* ao homem apenas se aproximar desse *limite de desmantelamento de si mesmo*, posto que retorna à cena também para reorganizar o mundo então nauseante da retomada da consciência cotidiana, como se isso caracterizasse seu próprio *jogo*. “Aqui é alcançado o limite mais perigoso que a Vontade helênica podia permitir com o seu princípio fundamental apolíneo-otimista. Aqui esta Vontade agiu imediatamente com sua força curativa natural, para dobrar novamente aquela disposição de humor negadora” (DW/VD, 2005:25).

Deste jogo, sobrevém agora uma forma de duplo elo do conhecimento. O conhecimento apolíneo da “intelecção lógica” (GT/NT, 1992:27) e o conhecimento trágico da experiência dionisiaca do mundo, como intuição, não-intelectual, isto é, a certeza imediata da *introvisão*,⁶³ pois aqui há um aspecto do conhecimento que difere da esgotada busca por razões como um conhecimento independente deste princípio. Note-se o quanto esta duplicidade do conhecimento e a repugnância do retorno da consciência ao mundo da realidade cotidiana podem ser comparadas com a seguinte passagem de *O mundo como vontade e representação*:

Enquanto que a ciência persegue a incessante e incontida corrente de razões e conseqüências em suas quatro formas, e se vê sempre obrigada a correr atrás de um novo fim, sem jamais encontrar uma meta definitiva nem completa satisfação, assim como não é possível, por muito que corramos,

dizer, averiguar suas múltiplas relações no espaço, no tempo e na causalidade. Somente por isso, pois, o objeto é *interessante* ao indivíduo (...) Segue daqui que este conhecimento, servo da vontade, não conheça dos objetos realmente mais do que suas relações, quer dizer, que somente conheça os objetos enquanto estes se dão em um tempo e lugar determinados, sob certas circunstâncias, enquanto são produtos de causas e, por sua vez, produzem efeitos; em uma palavra, como coisas particulares: se suprimos todas estas relações, desaparecem também os objetos, porque o entendimento não reconhece outra coisa neles”. (MVR, I, § 33).

⁶³ Cf. GT/NT, 1992:27. O sentido do neologismo *introvisão* é explicado por Guinsburg, em nota referente (nota 15) à tradução de *Anschaung*, em *O nascimento da tragédia*, do seguinte modo: “A tradução corrente desta palavra, ‘intuição’, perde a referência visual, embora conserve o significado de conhecimento imediato. Por outro lado ‘contemplação’, ‘visão’ tampouco oferecem correspondências satisfatórias porque resultam em prejuízo semântico inverso ao acima mencionado. Uma eventual solução pode estar no neologismo ‘introvisão’. Recorreu-se a ele sempre que o sentido pareceu exigir-lo, mas não com constância, devido à possível confusão com *Einsicht*. (GUINSBURG, J. In: *O nascimento da tragédia*, 1992:146).

alcançar aquele ponto do horizonte no qual descansam as nuvens, a arte, ao contrário, sempre encontra seu fim, pois arranca o objeto de sua contemplação da corrente que arrasta as coisas deste mundo e o isola diante de si, e este objeto particular que na tal corrente era uma efêmera pequena parte se converte para ele em representante do todo (MVR, I, § 36).

Se Nietzsche fala, portanto, de uma nova forma de conhecimento que irrompe deste esgotamento profundo de se buscar as cadeias das razões e o denomina como conhecimento trágico, Schopenhauer, ao definir a arte como a *consideração das coisas independentemente do princípio de razão*, esclarece que em oposição àquela outra maneira de considerar as coisas, que é a via da experiência e da ciência, “a consideração que se rege pelo princípio de razão é a consideração racional, única que tem valor e utilidade na ciência e na vida prática; a que prescinde do princípio de razão [o conhecimento trágico nietzschiano, portanto] é a maneira de ver do gênio, única maneira válida e útil na arte” (MVR, I, § 36).

Logo, este “novo” aspecto do conhecimento só é possível quando a razão deixa de estar a serviço da vontade, isto é, na experiência embriagante de Dioniso, como para Wagner, na experiência da música segundo a categoria do sublime.⁶⁴ E isto, de certa forma, serve para ilustrar a repugnância com que se retorna a esses *afazeres* depois de tê-los transcendido na experiência dionisíaca da música ou da *embriaguez*. Deduzimos assim que o jovem Nietzsche, pensando filosoficamente a partir de Schopenhauer, sobre os operadores da vontade, chegara a definição de que a consciência, criada para satisfazer as necessidades da vontade, não poderia possuir a capacidade de compreender o impulso do qual provém e que, por conta disto, se caracterizaria a *repugnância*, no momento da retomada da consciência cotidiana, como leitura de que a busca de razões para a existência configurava-se em condição indigna, inútil, trágica e repugnante. Mas é preciso novamente perguntar se de fato teria sido pela música que se encontrou um modo de suportar a existência sobre tal perspectiva e sabor? Se fora a experiência dionisíaca da música capaz de fazer suportar a existência sob os efeitos desta *repugnância* do horrível e do absurdo da existência?

⁶⁴ Diz Stepanenko que “enquanto aplicamos o princípio de razão, enquanto tratamos de explicar os fenômenos, nos encontramos cumprindo com a função para a qual a vontade criou o cérebro: explicar a relação entre os fenômenos para poder influir sobre eles, preparar o terreno para que se manifeste a vontade despótica” (STEPANENKO, Prólogo. In: *Schopenhauer en sus paginas*. 1991:19).

Aqui entra o sentido mais elevado da arte trágica, segundo o jovem Nietzsche filósofo. Para suportar a repugnância do horrível e do absurdo da existência, a Vontade ensinou aos gregos a cura através da arte. Neste caso, a Vontade, que aparece em Schopenhauer sempre una e indivisível, em Nietzsche, ainda que permaneça una, se duplica em dois impulsos artísticos: “agora não parecerá mais inconcebível que a mesma Vontade que, como apolínea, ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca” (DW/VD, 2005:30). Ambas se manifestavam em antagonismo porque tinham um fim extraordinário, diz Nietzsche, “criar uma *possibilidade mais elevada da existência* e também nessa possibilidade de chegar a uma *magnificação ainda mais elevada* (por meio da arte)” (DW/VD, 2005:30).

A dupla manifestação da vontade revela, por outro lado, uma disposição em não suprimir o impulso artístico de Dioniso: “sua intenção não podia ser absolutamente abafar ou nem mesmo reprimir o estado dionisíaco: uma subjugação direta era impossível, e se fosse possível seria, porém, por demais perigoso: pois o elemento detido em sua efusão então abriria caminho noutra parte e penetrava todas as veias da vida” (DW/VD, 2005:25). Desta concessão apolínea ao dionisíaco nasce a arte da representação trágica do *sublime* “como sujeição artística do horrível” (DW/VD, 2005:25), e a representação do *ridículo*, “como descarga artística da repugnância do absurdo” (DW/VD, 2005:25).

A Vontade, manifestando-se agora pela dupla forma do apolíneo/dionisíaco, forja no homem grego a tragédia e a comédia como duas alternativas para o efeito da repugnante experiência do dionisíaco na forma de uma expressão artística “que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez” (DW/VD, 2005:25). Entretanto, a arte como representação do sublime e do ridículo não se propõe a ser um espelho da verdade dionisíaca, mas sim um velamento desta mesma verdade, como também não significa um sentido puramente apolíneo da beleza, mas uma verossimilhança desta.

Para Nietzsche, esta nova possibilidade artística, que agora se expressa através da representação do sublime e do ridículo, não se *localiza* propriamente nem no dionisíaco nem no apolíneo, mas a meio caminho destes. Duas características, portanto, fundamentam a arte trágica. Primeiramente, trata-se de um mundo artístico que não é nem o mundo estritamente dionisíaco, nem tampouco o mundo

estritamente apolíneo, mas sim um mundo intermediário a estes, como uma espécie de unidade orgânica de ambos. Em segundo lugar, *somente* neste mundo intermediário, o qual não é o mundo do filólogo Nietzsche, mas do jovem filósofo, é que Apolo e Dioniso se unem em uma espécie de união fraterna, posto que, de outro modo, representavam-se como impulsos antagônicos.

O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois se percebe nos dois conceitos uma contradição. Por outro lado, eles não coincidem de modo algum com a verdade: pois são um velamento da verdade, um velamento que é certamente mais transparente do que a beleza, mas que ainda é um velamento. Nós temos neles, portanto, um *mundo intermediário* entre beleza e verdade: nesse mundo intermediário é possível uma união de Dioniso com Apolo. Esse mundo revela-se em um jogo (*Spiel*) com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela. No ator nós reconhecemos novamente o homem dionisíaco, o instintivo poeta-cantor-dançarino, mas agora como homem dionisíaco *representado* (*gespielt*). Ele procura alcançar o protótipo desse homem na comoção do sublime ou também na comoção do cômico: ele ultrapassa a beleza e não procura, todavia, a verdade. Fica pairando no intermédio de ambos. Não aspira à bela aparência, mas à aparência, não à verdade, mas à *verossimilhança* (símbolo, sinal da verdade) (DW/VD, 2005:26).

Percebe-se agora que Nietzsche já não fala de cidadelas próprias, cada uma firmando seu território a partir de suas configurações artísticas, nem da visão de mundo circunspeta a estes impulsos artísticos, mas sim de um mundo intermediário onde, através da representação, funde-se o apolíneo no dionisíaco. Contudo, a característica mais surpreendente deste *mundo intermediário* é dada a partir do *simbólico*. Neste mundo intermediário, a verdade agora é o símbolo da verdade; a beleza, o símbolo da beleza; Apolo, o símbolo do belo e Dioniso, o símbolo do sublime. Os símbolos são, por sua vez, forjados numa espécie de simbiose, mas esta, ao configurar-se em símbolos, tem validade apenas no mundo intermediário, que por sua vez vem a ser um mundo do simulacro absoluto do mundo.

Ao ser mergulhado neste mundo de simbologias, as mais sólidas estruturas do antigo universo grego sofrem alterações. Quando emergem deste mundo intermediário, as estruturas outrora submetidas ao apolíneo ou ao dionisíaco, surgem agora como aparências ambíguas, como multiplicidade aparente dos seus representados. Neste mundo intermediário, até mesmo os antigos deuses do Olimpo

surgem reconstruídos, “sobretudo Dioniso mesmo recebeu este caráter ambíguo” (DW/VD, 2005:28). Diz Nietzsche sobre esse mundo intermediário dos símbolos e da simbiose Apolo/Dioniso:

Apolo e Dioniso se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte dionisíaco-trágica não é mais “verdade”. Aquele cantar e dançar não é mais a instintiva embriaguez da natureza: a massa do coro em agitação dionisíaca já não é a massa do povo inconscientemente arrebatada pela pulsão da primavera. A verdade é agora *simbolizada*, ela não se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência. Todavia, no fato de que agora todos os meios artísticos da aparência são chamados em auxílio *conjuntamente*, de modo que a estátua anda, as pinturas dos periactos movem-se e ora o templo, ora o palácio são apresentados ao olho por meio do mesmo muro no fundo da cena (DW/VD, 2005:31).⁶⁵

Este duplo efeito – qual seria para Platão o escandaloso simulacro da fusão dos meios artísticos trágicos –, cumpre a proposta mais intrínseca ao espetáculo trágico, sob os auspícios do dionisismo: transformar a aparência em símbolos de encantamento, posto que, neste mundo intermediário, a aparência se dilui em símbolos. Neste mundo intermediário, nós observamos, diz Nietzsche, “ao mesmo tempo uma certa *indiferença com relação à aparência*, que aqui tem que abandonar as suas eternas pretensões e as suas soberanas exigências. A aparência não é mais absolutamente gozada como *aparência*, mas sim como *símbolo*, como signo da verdade. Por isso a – em si escandalosa – fusão dos meios artísticos” (DW/VD, 2005:31). Adiante, esclarece que ao espectador é feita a exigência dionisíaca de que “a ele tudo se represente sob encantamento, de que ele sempre veja mais do que o

⁶⁵ Se aqui, portanto, identificamos uma alusão ao estatuto da imagem que nos remete à concepção de *mimesis* e ao mito da caverna em Platão, este não seria desproposital ao texto. Ao contrário, estaria em franca simetria com as críticas de Platão à arte trágica, sobretudo contra o simulacro de realidade que os cenários das tragédias revelavam. Esta concepção da imagem cenográfica teria um efeito escandaloso em Platão tal como poderíamos prever como o paradigma deste escândalo, a seguinte passagem de um texto de Pessanha: “O cenário é o segundo crime que cometem os poetas trágicos. A paixão-simulacro acontece por exemplo em uma casa que, na verdade, não é uma casa, embora eu a veja como se fosse uma casa. A casa agora tem um corredor, embora na realidade não haja corredor algum. No fundo do corredor tem uma janela, mas essa janela não existe. É tudo mentira. Tudo aquilo é pintado, tudo aquilo é telão, porque a arte da perspectiva já fizera com que fosse possível acrescentar, àquele simulacro de paixão, um simulacro de cenário, um simulacro de realidade. Em suma, tudo aquilo que está apresentado ali — duplo horror! — é paixão numa trama de fingimentos e de ilusões”. (PESSANHA, 1997:18-19).

símbolo, de que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja o *reino do milagre*” (DW/VD, 2005:31).

Este *reino do milagre* significa que a vivência do drama musical na tragédia despotencializa a aparência até o símbolo e o símbolo se faz *linguagem* dionisíaca. Para explicar esta concepção é preciso ter presente o fato de que aqui o apolíneo dilui-se no dionisíaco e o *belo* se torna símbolo na categoria do sublime. Sob tal efeito, o discípulo de Dioniso pode crer em milagres, pois, em tal experiência, vê tudo sob o encantamento da *linguagem* dionisíaca que resulta ser a *linguagem* trágica. Esta se alcança sob o efeito produzido pela música. É a música que vence o poder da aparência. Não obstante, a experiência da música inicia-se com a experiência do *som* que dilui o mundo do fenômeno “em sua unidade original” (DW/VD, 2005:36).⁶⁶ Assim, passamos para uma gradação imposta pelo prazer ou desprazer da vontade. Como vontade mortalmente angustiante ou jubilante, chega-se à simbologia do som pelo grito. Mas também há comoções medianas da vontade. Nietzsche observa que para cada gesto “há em geral um som paralelo” (DW/VD, 2005:37). A música dionisíaca é, portanto, uma transposição da simbólica mais imediata do som, isto é, o grito, para uma sonoridade mais amena ou uma sonoridade mais *carregada* de símbolos gestuais. Logo, do impulso mais potente da vontade, o simbólico grito, passamos para os impulsos intermediários, nos quais o simbólico do grito comporta ou até mesmo dilui-se em simbólicos do gesto, o que, de

⁶⁶ Devemos recordar que, segundo Wagner (cf. p. 13), o objeto do som percebido e que ainda não é música, concilia-se de maneira imediata com o sujeito do som emitido. Compreendemos o som sem o intermédio dos conceitos. Ou, como dissera Rohde: “sob os gritos de júbilo dos seguidores de Dioniso”. (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. 2005:47). Fazem alusão, ou estão em sincronia com a observação de Nietzsche de que o homem natural chega à simbólica do som quando o grito expressa prazer ou desprazer da Vontade e, repetindo Wagner, diz que o grito é mais poderoso e mais imediato do que o olhar. (Cf. DW/VD, 2005:36-37). Ou ainda: “a natureza procura se aliviar pelo grito, com que ao mesmo tempo exprime a dor e o medo, invoca socorro e espanta o agressor. (...) A essência, e conseqüentemente também o efeito do grito sobre o espectador, repousa unicamente no som, e não no escancorar a boca. Este último fenômeno que necessariamente acompanha o grito, deve primeiro ser motivado pelo som assim produzido que o justifica, sendo assim uma vez característico para a ação, permitido e mesmo necessário, mesmo ocasionando perda de beleza. Contudo representar nas artes plásticas, a que a apresentação do grito é inteiramente estranha e impossível, o violento escancorar da boca, meio indispensável ao grito, perturbador de todas as feições e do restante da expressão, seria completamente incompreensível, porque se apresentaria o meio, ainda mais a exigir concessões, enquanto o fim do mesmo, o grito propriamente, e o efeito deste sobre a sensibilidade, permanece ausente. (...) Por outro lado, onde a apresentação do grito se situa no âmbito da arte, este é totalmente admissível, pois serve à verdade, i. e., a perfeita apresentação da Idéia” (MVR, III, § 46).

certa forma, explica o princípio da dissonância na música dionisíaca.⁶⁷ Esta fusão entre a espécie de simbólica dos gestos e a simbólica do som, no movimento pleno da sua gradação resulta na palavra cantada.⁶⁸ Desse modo, a palavra, na música dionisíaca, atua como símbolo ameno da vontade *mais amena*, se assim se poderia dizer, ou como símbolo da “comoção original da Vontade” (DW/VD, 2005:39). Como símbolo ameno da vontade, a palavra tem forte acento na representação do gesto; da imagem e, portanto, Nietzsche a liga ao *belo*, à epopéia e à arte plástica.

Sempre conforme a palavra deva atuar predominantemente como símbolo da representação paralela ou como símbolo da comoção original da Vontade, sempre, portanto, conforme imagens ou sentimentos devam ser simbolizados, separam-se dois caminhos da poesia, a epopéia e a lírica. O primeiro conduz à arte plástica, o outro à música: o prazer no fenômeno domina a epopéia, a Vontade revela-se na lírica. Aquela desprende-se da música, esta permanece em ligação com ela (DW/VD, 2005:39).

Vemos agora como a unidade orgânica do *belo/sublime* em Wagner adquire unidade no drama musical da tragédia grega, através da simbiose Apolo/Dioniso de Nietzsche. Nabais observa que a unidade apolíneo/dionisíaca é uma forma de redenção do sublime no belo. Nietzsche havia percebido que o homem grego tinha descoberto que no auge do sublime se poderia aspirar ao belo, à aparência, ao

⁶⁷ É preciso lembrar que o que a dissonância simboliza realmente está ligado ao fato de Nietzsche considerar que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético. “Nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria” (GT/NT, 1992:141). Como o feio e o desarmônico pertencem ao mesmo jogo artístico, a dissonância musical pertence à totalidade da música. Portanto, diz Nietzsche: “Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*” (GT/NT, 1992:141).

⁶⁸ Há aqui uma possível controvérsia entre *A visão dionisíaca do mundo* e *O nascimento da tragédia*, quanto à disposição de Nietzsche em relação à palavra cantada. Para melhor esclarecê-la, reproduzimos a nota de rodapé número 64, das páginas 37-38 de *A visão dionisíaca do mundo*, da edição acima referida. Diz a nota: “*Sprechgesang*, que traduzimos aqui por ‘palavra cantada’, pode ser traduzido também por ‘recitativo’. No capítulo 19 de *O nascimento da tragédia* o recitativo é visto de uma maneira negativa por Nietzsche, mas a palavra usada em alemão é *Rezitativ* – (cf. GT/NT, 1993:113). Temos a convicção de que entre ‘A visão dionisíaca do mundo’ e *O nascimento da tragédia* ocorreu uma mudança no pensamento de Nietzsche, que no primeiro texto teria interpretado o recitativo pela força da música incidindo na palavra e no segundo texto passou a interpretar o mesmo recitativo pela perspectiva do assujeitamento da música à palavra enquanto conceito. Por isso também a diferença das palavras alemãs usadas *Sprechgesang* e *Rezitativ* respectivamente”. A edição referida não especifica o autor da nota, apenas os autores da tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza.

regresso à serenidade das formas. “E teria sido essa descoberta a engendrar a tragédia. Apolo como vestíbulo de Dioniso” (NABAIS, 1997:71). O belo que redime o sublime seria uma invenção de Nietzsche. “Num Dioniso que aspira a Apolo é a experiência estética que aspira a si mesma, e que em si se justifica” (NABAIS, 1997:71).

Esta é uma observação capital para que se possa compreender a experiência da música dionisiaca que, na sua dimensão puramente sublime, não seria suportável sem o concurso do impulso apolínea do fenômeno, da imagem, da simbólica gestual. Logo, se considerarmos que há uma simbiose entre imagem e sentimento⁶⁹, este, sem a *redenção* daquele, não teria sentido estético. Ora, o entusiasta dionisiaco, diz Nietzsche, “é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas: algo nunca sentido impele-se à expressão, a aniquilação da individuação, o ser-um no gênio da espécie e mesmo da natureza” (DW/VD, 2005:39).

O que resultaria se esta experiência, que é a dissonância gutural da potência dionisiaca, não encontrasse termo? Restaria apenas a definitiva experiência da loucura, da negação da vida? Se, como diz Nabais, no fundo disso há uma experiência estética que aspira a si mesma, é preciso brotar um novo mundo de símbolos desta dissonância gutural da potência dionisiaca que, de *per si* é uma expressão simbólica inaudita. Portanto, “as representações paralelas tornam-se símbolo nas imagens de uma essência do homem intensificada, elas são apresentadas com a máxima energia física por meio da completa simbólica corporal, por meio do gesto da dança”. Apolo é a redenção de Dioniso, é quem lhe dá uma expressão poética e, concomitantemente, expressa-se a si mesmo.⁷⁰ “Dividida em

⁶⁹ “Sentimento” como *Pathos*. Em nota (n. 1), na introdução de Süsskind de *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, encontra-se, como definição de *Pathos*: “concentra o sentido de ‘experiência’, ‘sensação’, ‘disposição’, ‘estado da alma’, e também ‘evento’ ou ‘conjuntura’”. Em português, dá origem à palavra ‘paixão’. Portanto, ao se falar do ‘pathos da verdade’, está em jogo tanto a procura, o ‘amor pela verdade’ por parte dos filósofos, quanto um questionamento da própria verdade e de seus fundamentos, ou seja, se o conhecimento considerado verdadeiro não passa de uma sensação, de uma disposição, de uma aparência”. (SÜSSEKIND. In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. 199[-]:3).

⁷⁰ Pode-se entender que esta união redentorista de Apolo e Dioniso, segundo Nietzsche, é o que caracteriza o significado mais profundo da arte. Em escrito de 1888, onde retoma o tema da tragédia (*A arte em ‘O nascimento da tragédia’*), Nietzsche enumera o sentido da arte em: 1) *redenção* do que conhece: “daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico”; 2) *redenção* do que age: “daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vive-lo, do guerreiro trágico, do herói”. E, 3) *redenção* do

ambos os mundos, a poesia alcança também uma nova esfera: ao mesmo tempo sensibilidade da imagem, como na epopéia, e embriaguez sentimental do som, como na lírica” (DW/VD, 2005:40).

Temos assim construída a perspectiva de que o jovem filólogo Nietzsche reúne o belo e o sublime de uma tradição filosófica que vai de Longino a Wagner, para que o filósofo Nietzsche pense a unidade da tragédia grega como drama musical. Este momento, na história do sublime, segundo Nabais⁷¹, marca a separação de duas tradições: a que Wagner representa, na qual a aparência pesa como pecado e, portanto, exige purgação moral no sublime, e a que Nietzsche inaugura, na qual a aparência, ao contrário, é redenção estética, que se pode purgar do desesperante Dioniso. Isso, diz Nabais, é o que marca definitivamente a diferença entre Nietzsche e a tradição da modernidade, em relação ao sublime.

Fim do sublime como experiência ética, início da estética como experiência do sublime. Será um pequeno passo na história do sublime. Mas ele será suficiente para retirar à estética a condição de via real para a ética, como tinha sido imaginada por Kant, Schiller, Schopenhauer e Wagner (NABAIS, 1997:71).

Não podemos deixar de considerar que este é também um passo, nada pequeno, em direção à própria tradição filosófica do ocidente, começando por Platão. Neste sentido, pode-se dizer que o jovem Nietzsche tornava-se, enquanto autor de uma metafísica de artista, não apenas interlocutor da modernidade, mas, também, ou principalmente, interlocutor de Platão e da estética pré-platônica. Seu conhecimento sobre a evolução da arte grega através de Apolo e Dioniso, entre o drama e a música, o coloca na condição de pensar o conjunto inteiro do desenvolvimento cultural do ocidente a partir da mais primitiva separação entre arte e ciência.⁷² Este pensamento corresponde à sua divergência com o que diz respeito à formação cultural do homem e do Estado, sobretudo na *República* de Platão, que

que sofre: “como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia”. (NIETZSCHE. *Obras Incompletas*, 1983:28).

⁷¹ Cf. NABAIS, 1997:70-71.

⁷² Nietzsche avalia o período moderno da cultura ocidental pós-helênica pela imagem que tem dos gregos e de sua cultura.

renega a cultura desenvolvida a partir dos impulsos vitais, como representam Apolo e Dioniso para o artístico mundo pré-platônico. Pois considera Nietzsche que com o discípulo de Sócrates, morre o dionisíaco na experiência mítica do homem e, conseqüentemente, também o apolíneo, posto que este, para ser dado, depende essencialmente de seu oposto.

Para Nietzsche, a interferência cultural do mito que subsiste em Platão, vazio da substância apolíneo/dionisíaca, tem conseqüências funestas para a cultura artística grega. Platão, embora herdeiro desta mesma cultura artística, não possui, segundo Nietzsche, uma concepção artística de primeira ordem. Com isto, subverte a condição poética do mito, transformando-a em arte para intelectos.

CAPÍTULO II

DO PLATONISMO À PERSONALIDADE DE PLATÃO NA CRÍTICA DE NIETZSCHE OU ASPECTOS DO CONTRAPONTO ENTRE ARTE E RAZÃO

O jovem Nietzsche coloca Platão como o ponto de referência da divisão entre cultura grega artística e o início de uma cultura filosófica ou científica nascida da própria concepção platônica de mundo.⁷³ Assim, os filósofos que precedem Platão, inclusive Sócrates, pertencem a um mundo no qual a filosofia é ainda subscrita a motivações e necessidades artísticas para a vida. Com o advento da filosofia platônica, inscreve-se uma separação radical entre culturas artística e filosófica. Para caracterizar a diferença entre ambas, Nietzsche, em alguns escritos da época de *O nascimento da tragédia*, reflete sobre um modelo arquetípico de Estado em que a cultura, como modelo de expressão apolínea, teria raízes no sentido artístico dionisíaco.⁷⁴ Tal Estado arquetípico seria a própria materialização de uma cultura *trágica*, regida tanto pelo desejo de conhecimento quanto pelo desejo de arte.

⁷³ Giacoia *observa* que Platão era, para Nietzsche, o tipo do filósofo por excelência, pois sua doutrina das idéias servira como uma ponte para a modernidade filosófica, sendo uma preparação do idealismo kantiano. “Por causa disso, cogita Nietzsche, se o *corpus* platônico se tivesse perdido, se a filosofia ocidental tivesse começado por Aristóteles, ‘não poderíamos mais imaginar, de modo algum, as origens primeiras da filosofia, ou seja, o modo de pensar dos pré-socráticos, que oferecem a imagem do filósofo que é ao mesmo tempo *artista*. Nós não teríamos nenhum exemplo de quão longe foi o idealismo grego em meio à era clássica: não compreendêramos absolutamente a profunda e completamente nova excitação por Sócrates, que com um incrível radicalismo se contrapôs ao mundo vigente em política, ética e arte””. (GIACOIA, 2005:12-13).

⁷⁴ Em *O estado grego*, Nietzsche faz a uma analogia entre Apolo e o Estado dizendo “que o estado não se fundamenta no medo do demônio da guerra, como instituição protetora dos homens egoístas, mas que no amor à terra natal e ao príncipe, produz-se um ímpeto ético, que aponta uma determinação muito mais elevada. Assim, quando indico, como característica perigosa da política presente, uma mudança dos pensamentos revolucionários a serviço de uma aristocracia monetária egoísta e desestatizada, quando, do mesmo modo, compreende a monstruosa expansão do otimismo liberal como resultado da economia monetária moderna, caída em mãos que lhe são estranhas, e vejo todos os males da situação social, incluindo a decadência necessária da arte, ou nascerem daquela raiz ou crescerem junto com ela num emaranhado: terei que entoar oportunamente um canto de louvor à guerra. Atemorizante, seu arco de prata ressoa: e cai como a noite, é Apolo, o deus que consagra e purifica o estado”. (CV/CP, O Estado Grego).

Contudo, é Colli quem faz uma releitura de Apolo e Dioniso tendo como meta relacioná-los não ao nascimento da tragédia, como fizera Nietzsche, mas ao nascimento da filosofia. Em sua interpretação, Apolo seria o signo do conhecimento e Dioniso, da arte. Os aspectos apolíneos de *O nascimento da tragédia* são aceitos por Colli, mas este observa que, ao delinear o conceito de apolíneo, Nietzsche atentou no senhor das artes, no deus luminoso e do esplendor solar, aspectos autênticos de Apolo, mas parciais, unilaterais.

Outros aspectos do deus ampliam a sua significação e ligam-no à esfera da sabedoria. Antes de mais, um elemento terrífico, de ferocidade. A própria etimologia de Apolo sugere, segundo os Gregos, o significado de “aquele que destrói totalmente”. O deus é apresentado nesta figura, no início da *Ilíada*, onde as suas flechas levam a doença e a morte ao campo dos Aqueus. Não na morte imediata, direta, mas uma morte mediante a doença (...) Aqui assoma o aspecto da crueldade, ao qual se aludiu a propósito da obscuridade do oráculo: a destruição, a violência diferida é típica de Apolo (COLLI, 1998:17).

Assim, usamos, nesta analogia entre Apolo e o Estado, um misto da interpretação de Colli com a de Nietzsche, para caracterizar o Estado como formal, organizado, etc., mas também como propagador de violência, solidão, individualismo, sacrifícios, escravidão. Neste modelo arquetípico de cultura, Apolo representaria, portanto, a dor da individualidade do trabalho como doença, tanto quanto a origem de um tal Estado promoveria o conceito de “indivíduo” como “individuação apolínea”. Note-se que, pelo fato de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, referir-se quase que exclusivamente aos belos símbolos oníricos de Apolo, estes, contudo, não ocultam aquilo de terrível que também se depreende de sua simbologia: Apolo pode muito bem simbolizar o *individualismo* tanto quanto um *Estado arquetípico* pode ser o símbolo do *isolamento* do indivíduo.

Por que fazemos esta comparação? Porque, segundo Nietzsche, os gregos, em pleno apogeu histórico, eram pessimistas e, a fim de revelar as raízes da formação do Estado, “Nietzsche parte de uma perspectiva que vê na cultura grega, traços de crueldade, selvageria e sofrimento, de onde só pode surgir uma

interpretação pessimista da existência” (SÜSSEKIND. In: CV/CP,199[-]:4).⁷⁵ Como este é um aspecto também dionisíaco, reforça-se a interpretação de que na representação de um Estado arquetípico, as raízes de Apolo se afundam no solo de Dioniso, assim como, analogamente, as raízes do conhecimento afundam-se no solo da música, ou do mito. Deste modo, o sentimento pessimista em relação à existência encontraria sua raiz no duplo aspecto da necessidade de conhecimento, aplicada na luta pela sobrevivência e da necessidade de arte como contraponto às agruras da sobrevivência.

Ora, o Estado, segundo Nietzsche, exige uma assustadora luta pela existência, da qual só podem emergir os homens isolados que imediatamente voltam a se ocupar da cultura artística por meio de nobres quimeras, para que não caiam no pessimismo prático. “Do mesmo modo que a criatura fabulosa na entrada da *Poética de Horácio*, o homem isolado é formado de pedaços multicoloridos, e, com frequência, nesse homem mostram ao mesmo tempo a ambição da luta pela existência e a da necessidade de arte” (SÜSSEKIND. In: *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*).

Com isso, a arte, como expressão apolíneo-dionisíaca, figurativa e musical, reveste-se agora de uma necessidade metafísica de *criar* memória, através do mito, de uma existência não terrena e não humana. Apolo, segundo este paradigma, seria, portanto, um deus nascido da necessidade de organizar a vida comunitária através do conhecimento e do trabalho, exercido, contudo, na individualidade, e Dioniso, um deus nascido para aliviar o amargor da individualidade e o legítimo pessimismo diante dos sacrifícios da existência solitária, pelo prazer da arte e por sua continuidade através da memória do mito.⁷⁶

⁷⁵ O jovem Nietzsche, sob influência de Schopenhauer, deveria certamente subscrever uma visão pessimista da existência no *ethos* grego, o que, para Beckenkamp, representou, da parte de Nietzsche, outra divergência com a interpretação classicista dos gregos: “a vida é bastante limitada quando se trata de produzir prazer, mas ilimitada em seus recursos quando se trata de causar dor. Esta sabedoria seria característica, não só dos budistas, mas determinante da cultura tida como otimista por excelência: os gregos e o pessimismo (...) Ao reinterpretar assim a cultura clássica grega, Nietzsche está subvertendo uma leitura classicista, segundo a qual os gregos são as felizes crianças da natureza, cujo jogo é tanto mais criativo quanto maior sua inocência. Pelo contrário, dirá Nietzsche, o Olímpo é uma resposta a seu contrário (...) A cultura da harmonia e do equilíbrio passa a ser vista já não somente naquilo em que ela resultou, em suas formas harmoniosas e sua vontade de equilíbrio, mas também a partir daquilo que ela se originou, do caos titânico da natureza, das forças ainda não delimitadas e de todo o horror da falta de medida”. (BECKENKAMP, 2005:135).

⁷⁶ Colli faz observação a duas interpretações opostas para o mito de Dioniso. No mito cretense, “surge com violência a oposição entre os dois deuses, num sentido bastante diferente daquele que intentava Nietzsche. Aqui, Apolo surge dominado por Dioniso, porquanto a atmosfera da divindade

‘Consoante a isso, como paradigma apolíneo-dionisíaco, a arte e o Estado teriam nascido da mesma raiz da desilusão que a existência projeta no *indivíduo*.⁷⁷ O princípio desta desilusão estaria ligado à não-compreensão, ou à não-aceitação do pressuposto de que a existência haveria de *cobrar* um preço pelo *existir*, traduzido a partir da necessidade do trabalho, o que significaria, para o homem da

em que mergulha o mito não é a do conhecimento, mas a da grosseira animalidade. Encontramos um Dioniso sem benevolência, sem amizade pelo homem, ou seja, falta um dos caracteres essenciais do Dioniso ulterior, do deus que liberta e redime” (COLLI, 1998:27-28). Sobre a outra concepção mítica, diz Colli que, “passam alguns séculos, desde o fundo tenebroso do mito cretense, e a figura de Dioniso mitiga-se, inclina-se mais benignamente para a esfera humana. A natureza do deus permanece cruel mas, em vez de se manifestar numa ferocidade imediata, ávida de sangue e de possessão bestial, encontra igualmente uma expressão que é só humana, na emoção e na efusão mística, na música e na poesia”. (COLLI, 1998:29). Quanto ao aspecto de um dionisíaco do alívio e do consolo, pode-se depreender da seguinte passagem: “Por fim, o símbolo mais árduo [de Dioniso], mais profundo, citado num papiro órfico e representado muitos séculos depois pelas fontes neoplatônicas: o espelho. (...) Ao contemplar-se no espelho, Dioniso, em vez de se ver a si próprio, vê aí refletido o mundo. Portanto, este mundo, os homens e as coisas deste mundo, não têm uma realidade em si, são apenas uma visão do deus. Só Dioniso existe, e nele tudo se aniquila: para viver, o homem deve a ele regressar, emergir ou mergulhar no divino passado. E, efetivamente, nas tabuinhas órficas diz-se do iniciado que deseja intensamente o êxtase místico: ‘Estou seco de sede e morro: mas dai-me, depressa, a água fresca que brota da fonte de Mnemósina’. Esta última, a memória, dessedenta o homem, dá-lhe a vida, liberta-o da segura de morte. Com ajuda da memória, ‘serei como um deus em vez de um mortal’. Memória, vida, deus são a conquista mística, contra o esquecimento, a morte, o homem que pertencem a este mundo. Recuperando o abismo do passado, o homem identifica-se com Dioniso”. (COLLI, 1998:31). Naturalmente não se pode pensar neste último aspecto de Dioniso senão como a uma elaboradíssima criação de elementos ilusórios que visam transmitir esperança e conforto espiritual.

⁷⁷ Reconhecemos um sério problema em afirmar o aspecto dionisíaco do Estado grego. Este argumento pode ser formulado a partir da seguinte questão: o que, no Estado grego, seria análogo à tragédia? Ora, se é relativamente seguro admitir que, na interpretação de Nietzsche, o Estado grego é artístico, isto é, apolíneo, é, por outro lado, susceptível à dúvida que tal Estado seja também uma manifestação da potência dionisíaca. Contudo, reconhecemos exatamente isso no pensamento nietzschiano: que o Estado grego está focado também na necessidade dionisíaca da arte. Contudo, podemos oferecer como fundamentação para o que agora se afirma, alguns argumentos que, por ora, parecem pertinentes. A primeira é que o Estado arquetípico pode ser pensado a partir de uma relação com o fundo obscuro do uno primordial. Se observarmos que o dionisíaco é a representação imediata deste “fundo obscuro”, temos já de admitir sua presença. Este argumento está calcado na própria relação dos deuses olímpicos com o dionisíaco. Vattimo, com respeito a esta questão, observa que: “Para Nietzsche, já em *O nascimento da tragédia* e depois, em termos cada vez mais diferentes, no desenvolvimento posterior do seu pensamento, o alcance liberatório das figuras dos deuses olímpicos só se exerce se elas entram numa relação profunda com o dionisíaco, isto é, com o mundo do caos, do qual devem precisamente ajudar-nos a fugir”. (VATTIMO, 1990:18). Encontramos, por analogia, esta mesma relação entre a ordem que nasce da desordem. Ora, o Estado, promovedor de uma certa harmonia social, tem de nascer, necessariamente, da experiência caótica da coletividade. Desta experiência, emerge o indivíduo apolíneo. Outro argumento – este em via contrária –, é que o Estado, em algum momento, é também propiciador do arrebatamento do indivíduo, do desmantelamento da individualidade. Não, evidentemente, na forma de um dionisismo puro, mas, por propiciar uma das características do dionisismo: o rompimento das rígidas delimitações que a necessidade estabelece entre os homens. Esses argumentos permitem pensar que: 1) o aspecto dionisíaco do Estado é o impulso de proporcionar a submersão do indivíduo numa ordem abstratamente superior, que mascara a escravidão a partir do mito e da música e, 2) que o aspecto do Estado artístico é dar forma e conforto ao indivíduo, através da razão e pela religião. Portanto, consideramos possível compreender o Estado arquetípico de Nietzsche também pela ótica dionisíaca e isto nos permite chamá-lo de Estado trágico.

Antigüidade grega, um ultraje e uma indignação até mesmo o fazer artístico. Diz Nietzsche que os gregos expressavam, com aterradora sinceridade, que o trabalho era um ultraje “porque a existência não tem valor em si mesma” (CV/CP, O Estado Grego). Diante da exigência inexorável do trabalho, passou-se, supostamente, a se desejar uma compensação ilusória através da desordem e da desmedida, significada aqui pela ilusão de Dioniso, para que a existência tivesse algum outro valor que não aquele simplesmente pago através do sacrifício, mesmo que um valor ilusório: “Ainda que essa existência brilhe com o adorno sedutor das ilusões artísticas, e então pareça realmente ter um valor em si mesma” (CV/CP, O Estado Grego).

O ponto crucial desta questão, segundo Nietzsche, diz respeito ao fato de que, mediante a circunstância funesta da existência, o homem, para poder viver, necessita de ilusão. Os gregos, portanto, teriam criado não apenas a arte, mas a *ilusão da arte* para tornar a vida, segundo a indigna condição que lhe exige o Estado, suportável. Entretanto, pode-se considerar que, no entender do jovem Nietzsche, a ilusão da arte seja algo de certa essência deplorável. Contudo, existiam ainda outras formas de ilusão absolutamente mais deploráveis, que em nada se comparam com a invenção da ilusão artística. Nietzsche as chama de “alucinações conceituais” (CV/CP, O Estado Grego).

O que seriam as alucinações conceituais? Para ilustrá-las, Nietzsche faz um paralelo entre o homem da Antigüidade clássica, esse inventor da arte e do Estado, com o “escravo” dos tempos modernos. Em tal perspectiva, vemos que, enquanto o homem da Antigüidade clássica expressava “com aterradora sinceridade que o trabalho é um ultraje (...) e que as coisas humanas também são um nada ultrajante e lastimável” (CV/CP, O Estado Grego), o escravo, que na simbologia do Estado *forte*, aqui caracterizado como o Estado moderno, mas não necessariamente restrito a um período histórico, é quem determinava as noções gerais, “nas quais sua natureza tem que indicar com nomes enganosos todas as relações, para poder viver” (CV/CP, O Estado Grego). Diz Nietzsche:

Tais fantasmas, como a dignidade do homem e a dignidade do trabalho, são os produtos indigentes da escravidão que se esconde de si mesma. Tempo funesto, em que o escravo precisa de tais conceitos, em que é incitado para a reflexão sobre si e sobre aquilo que está além dele! Sedutor funesto, que aniquilou a situação de inocência do escravo com o fruto da árvore do conhecimento! Agora ele tem que se entreter dia após dia com

tais mentiras transparentes, que todo bom observador reconhece na pretensa “igualdade para todos” e nos chamados “direitos do homem”, do homem como tal, ou na dignidade do trabalho. Ele não pode nem de longe compreender em que nível e em que altura é possível falar de “dignidade”, onde o indivíduo se ultrapassa totalmente e não precisa mais trabalhar nem depor a serviço de sua sobrevivência individual (CV/CP, O Estado Grego).

Aqui, o homem, escravizado pela imposição do trabalho, deve ser visto em dois enfoques diferentes –como o homem pensado na perspectiva da Antigüidade grega e como escravo, pensado a partir do Estado moderno. Ambos estão submetidos à imposição existencial do trabalho. Porém, diante desta condição, o homem grego do entendimento nietzschiano compreende que a escravidão e o trabalho valem como um ultraje inevitável. Diante desta concepção, desperta em tal homem o sentimento da vergonha, que é, ao mesmo tempo, um ultraje e uma inevitabilidade. Porém,

nesse sentimento de vergonha abriga-se o conhecimento inconsciente de que a própria meta necessitava daquelas condições, mas de que em tal necessidade reside o assustador e a ferocidade animal da natureza da Esfinge, que se estende na glorificação da vida cultural artisticamente livre, como um belo manto sobre o corpo de uma virgem (CV/CP, O Estado Grego).

Confrontado com o grego, diz Nietzsche, “o mundo moderno cria em geral apenas aberrações e centauros (...) nesse homem mostram-se ao mesmo tempo a ambição da luta pela existência e a da necessidade de arte” (CV/CP, O Estado Grego). Note-se que ambos os modelos não se distinguem no que diz respeito à *necessidade de arte*, como *desafogo* para a condição imposta pela sobrevivência. Contudo, a *postura* do homem moderno diante da fusão entre trabalho e arte marca, segundo Nietzsche, uma profunda diferença em relação ao homem grego: “de tal fusão antinatural resultou o esforço inevitável de desculpar e consagrar aquela primeira ambição antes da necessidade de arte. Por isso, acredita-se na ‘dignidade do homem’ e na ‘dignidade do trabalho’” (CV/CP, O Estado Grego).

Em síntese, se a atitude do homem grego em relação ao absurdo de se pagar um preço de sacrifício pela existência é de *vergonha*, a do homem moderno é, antes, de *desculpa*, de conformação ou de complacência. Porém, ainda mais significativo: sua posição não é somente passiva, no sentido simbólico de *desculpar*,

mas é também a de *sacralizar* esta condição, de modo que se torne uma condição moral. Sob estes argumentos, repousariam duas concepções diferentes de Estado a partir de uma única matriz arquetípica. Também poderíamos dizer, duas concepções distintas de apolinismo, nascidas de uma mesma matriz arquetípica, em que uma opõe-se na interpretação e na relação com a simbiose apolíneo-dionisiaca do fenômeno ilusório da arte.

Para entendê-la, devemos ter presente o fato de que a gênese da arte, na Antigüidade grega, teria sido concebida por anseio e necessidade, e, portanto, “repousa sobre um fundamento assustador” (CV/CP, O Estado Grego), que se faz “reconhecer na sensação crepuscular de vergonha” (CV/CP, O Estado Grego). Para aplacar este sentimento, é necessário que a arte se desenvolva sempre e cada vez mais. Com isso

Uma imensa maioria tem que se submeter como escrava ao serviço de uma minoria, ultrapassando a medida de necessidades individuais e de esforços inevitáveis pela vida. É sobre suas despesas, por seu trabalho extras, que aquela classe privilegiada deve ver-se liberadas da luta pela existência, para então gerar e satisfazer um novo mundo de necessidade (CV/CP, O Estado Grego).

Esta seria, portanto a marca de um Estado focado na necessidade dionisiaca da arte. Não se deve, contudo, pensar que Nietzsche o via reluzente em espírito e isento de mazelas. Nesse Estado, diz ele, “a miséria dos homens que vivem penosamente ainda tem de ser aumentada para possibilitar, a um número limitado de homens olímpicos, a produção de um mundo artístico” (CV/CP, O Estado Grego). Logo, devemos ter claro o quanto, para Nietzsche, a própria arte tem de cruel em sua gênese. Além disso, esta percepção abre caminho para a compreensão de alguns aspectos do significado da animosidade platônica para com a arte. Como esta antevisão nietzschiana não permite dissimular ou esconder o fato de que a essência da cultura provém da crueldade, podemos considerar que, em algum lugar, esta condição genealógica da arte também fora vista através dos mesmo precedentes de dor e sacrifício.

Teria sido esta a essência da hostilidade de Platão para com os poetas, sobretudo na *República*, enquanto os mais significativos representantes do *status*

quo de uma cultura artística e, por tal fato, teria ele expressado uma crítica tão contundente capaz de abalar todo o sistema educacional vigente? Antes de focarmos a posição nietzschiana em relação a essas questões, convém lembrar que este sentimento em relação à arte é, segundo Nietzsche, uma das marcas distintivas do Estado moderno. Para ele, estaria neste sentimento “a fonte daquela raiva que os comunistas e socialistas, e os seus pálidos descendentes, a raça branca dos ‘liberais’ de todos os tempos, nutriram contra as artes, como também contra a Antigüidade clássica” (CV/CP, O Estado Grego).

Contudo, o *pathos* rancoroso para com o modelo de Estado artístico não deve ser entendido como exclusividade do homem moderno. Enquanto reprova os *liberais de todos os tempos*, Nietzsche aponta a Platão como pai ou inventor do Estado e do homem modernos. Assim, podemos imaginar o quanto seria profícuo supor que a interpretação nietzschiana da relação de Platão com a arte, que aparece em *O nascimento da tragédia*, como em outros textos que gravitam em sua órbita, tenha como pressuposto a imagem de Platão muito próxima de ser o protótipo de um liberalismo antipódico do Estado artístico, que visa, ao atacar a arte, e, sobretudo a tragédia, abalar os fundamentos de uma cultura para trazer ao mundo uma nova gênese para a condição humana.

Entretanto, a situação não parece ser exatamente esta, nem tão simples, a começar pela dificuldade em identificar *um* Platão de Nietzsche, pois a figura nietzschiana de Platão, em muitos casos, nos parece ambígua. Ora, podemos pensar que Nietzsche se refere a um Platão completamente inimigo da arte, como, por exemplo, em *Introdução ao estudo dos diálogos platônicos*, e, em outras ocasiões, como em *O nascimento da tragédia*, parece tratar o filósofo ateniense pelos laços mais afetivos com as origens de uma cultura artística. Um Platão que, a rigor, apenas deixou de ser poeta tragediógrafo ainda na juventude, por ter sido seduzido por Sócrates: “o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates” (GT/NT, 1992:88). Ora a impressão é que, para Nietzsche, houve apenas um Platão legislador, político e mestre supremo da razão: “Platão era o desejo encarnado de se tornar o supremo legislador filosófico e fundador de Estados; parece ter sofrido pavorosamente com o não-cumprimento de sua essência, e sua alma, perto do fim, parecia cheia da mais negra bilis” (MAI/HHI, § 261). Ora, é quase enfático em dizer

que, não havendo Sócrates, Platão encontraria outro grande filósofo para, digamos, permanecer em sua sombra: “Não é ocioso perguntar se Platão, se tivesse permanecido livre do enfeitiçamento socrático, não teria encontrado um tipo ainda superior do homem filosófico, que para nós está perdido para sempre” (MAI/HHI, § 261), dando a entender que a estatura de Platão não se colocava em igualdade com *daqueles antigos filósofos* que esperavam “chegar com um único salto ao centro de todo ser e de lá resolver o enigma do mundo” (MAI/HHI, § 261).

Nietzsche não parece querer dissolver esta aparente interpretação ambígua por decreto e assumir uma idéia unívoca de Platão a partir de sua obra. Certamente, não deseja tomá-lo inicialmente apenas por uma imagem do radical desafeto das artes, nem apenas por um ardoroso legislador. Platão pode sim ser visto como um estadista, herdeiro legítimo de toda a tradição política grega; um estadista que imprime novas direções ao Estado e que visa, a partir delas, a construção de um novo homem e de uma nova cultura. Quando afirma que “o Estado perfeito de Platão é certamente algo maior do que pode acreditar mesmo o seu adorador de sangue mais quente” (CV/CP, O Estado Grego), não faz alusão tão somente a uma obra monumental, mas, principalmente, à dimensão humana de Platão e sua relação histórica com o passado grego. Com isso, deixa claro que o tratamento que se deve dar a Platão precisa supor uma dimensão incomum, que se aproxime não apenas da obra, mas do elemento humano, passível de contradição, limitação e paixões que habitam por detrás da obra.

Como professor de filologia, ministrando aulas em Basiléia, Nietzsche produziu um estudo de introdução a Platão, apresentado como *Introdução ao estudo dos Diálogos Platônicos*, em que descreve, em síntese, o perfil dos principais pontos da filosofia platônica, mas tem como foco justamente a personalidade do filósofo grego. O que nos permite afirmar que é assim, como se repetirá em *A filosofia na época trágica dos gregos*, em que lhe interessa mais a personalidade dos filósofos pré-socráticos do que suas teorias, pois, como diz, “em sistemas que foram refutados só nos pode interessar a personalidade, uma vez que é a única realidade eternamente irrefutável” (PHG/FT, Prefácio § II, 1978), que deve ser compreendido o Platão de Nietzsche, não a partir da obra, mas da personalidade. A questão da personalidade do autor é para Nietzsche, desde os escritos da juventude, tão ou mais importante que a teoria filosófica ou até mesmo fundamental para compreendê-

la. Em *A filosofia na época trágica dos gregos* esta concepção pode ser entendida como o *método* de Nietzsche, que consiste em extrair de cada sistema filosófico,

o fragmento de *personalidade* que contém e que pertence ao elemento irrefutável e indiscutível que a história deve guardar: é um começo para reencontrar e recriar essas naturezas através de comparações (...) A tarefa consiste em trazer à luz o que devemos amar e venerar sempre e que não nos pode ser roubado por nenhum conhecimento posterior: o grande homem (PHG/FT, Prefácio § I, 1978).

A questão da ambigüidade platônica, portanto, é a linha que permeia todas as análises pontuais ali tratadas, desde a concepção dos conceitos, passando pela dialética até a concepção mais abrangente de sua crítica ao Estado artístico da Antigüidade grega. Dentre os vários pontos que perfazem esta síntese, não poderia ser mais importante aquele que trata da influência de Sócrates sobre a personalidade de Platão. Ou melhor, o que resultou como elemento vital ao pensamento de Platão devido a esta influência (Cf. EP. Influência de Sócrates, § 5).

Primeiramente, trata Nietzsche de inventariar a herança platônica dos conceitos socráticos. Ele relaciona ao “nascimento” destes as seguintes questões sabidamente levantadas por Sócrates: O que é a *justiça*? O que é a *beleza*? Curiosamente, antes de abordar diretamente estas questões, Nietzsche faz lembrar que o tema da poesia em Platão está, necessariamente, ligado à *República*. Neste livro Platão constrói um diálogo no qual Sócrates, para auxiliar o entendimento do que é a justiça no âmbito individual, propõe, a partir do livro II, que se imagine a formação de uma cidade para que se possa analisar a tal problema em uma esfera coletiva. Daí a relação de Nietzsche com as questões acima referidas e sua ligação com a “descoberta” dos conceitos. Vale, contudo, observar a seguinte passagem da *República*, ora mencionada:

— Absolutamente — disse Adimanto —. Mas que semelhança vês tu, ó Sócrates, com a investigação sobre a justiça?
— Vou dizer-te — respondi —. Diremos que a justiça é de um só indivíduo ou que é também de toda a cidade?
— Também é — replicou.
— Logo, a cidade é maior do que o indivíduo?
— É maior.

— Portanto, talvez exista uma justiça numa escala mais ampla, e mais fácil de apreender. Se quiserdes então, investigaremos primeiro qual a sua natureza nas cidades. Quando tivermos feito essa indagação, executá-la-emos em relação ao indivíduo, observando a semelhança com o maior na forma do menor.

— Parece-me que falas bem — respondeu ele.

— Ora pois — disse eu — se considerássemos em imaginação a formação de uma cidade, veríamos também a justiça e a injustiça a surgir nela?

— Em breve o veríamos — retorquiu ele.

— Portanto, se assim sucedesse, havia esperança de mais facilmente vermos o que indagamos (*República* 368e-9a).

Ora, não podemos jamais enxergar nem a beleza, nem a justiça, mas “sempre nos satisfazemos em nomear belas e justas certas coisas específicas. De onde tiramos estes conceitos? Não da experiência” (EP. Os conceitos socráticos, § 7). Tem-se aqui, portanto, o fato de que os conceitos antecedem a experiência e, a rigor, segundo o *leitmotiv* do socratismo, os conceitos não só antecedem a experiência como devem ser aplicados a ela.

Por outro lado, dado que os conceitos não são extraídos da experiência, emerge daí, segundo Nietzsche, um problema crucial que o faz afirmar que Platão negava que a abstração fosse produto de uma operação de *abstração*. Assim, não poderia ter Platão chegado aos conceitos, através de qualquer conceito, como por exemplo o conceito de cavalo: “É necessário pensar que Platão partiu de tais abstrações como o Bom, a Beleza, a justiça, e não exatamente do conceito de cavalo (...) Como poderia se extrair o que continua a ser sempre idêntico a si mesmo daquilo que se altera sempre!” (EP. Os conceitos socráticos, § 7). Pois o que vem a seguir diz respeito às conseqüências desta descoberta na perspectiva de uma crítica à faculdade de conhecer.

Classifica-a Nietzsche mediante dois tópicos. O primeiro deduz do fato de que as nossas representações, quando dependentes dos sentidos, que são variáveis e expostos ao erro e à contradição, tornam o homem mau, sensual e agitado. Segundo, os conceitos dos quais não se encontram correlatos no mundo sensível, os conceitos de coisas imutáveis, tornam o homem moral e tranqüilo. Assim, relacionam-se tais conceitos ao pensamento socrático enquanto paradigma do pensamento lógico, como fundamento da moral, ao passo que as representações e as opiniões ilógicas são atributos e fundamento da imoralidade (Cf. EP. Crítica da faculdade de conhecer, § 81), o que se conclui que o primeiro e relevante aspecto

da ascendência socrática de Platão é a moral.

O ponto imediatamente a seguir diz respeito à distinção entre duas espécies de ser. Uma refere-se ao mundo sensível, os seres empíricos, tidos, portanto, como um modo de ser totalmente mau e imperfeito, correspondendo à *dóxa* [opinião], que é o modo mau e imperfeito do pensamento. Além da *dóxa* há, todavia, a *epistéme*, que se refere ao conteúdo e ao objeto do pensamento. Assim, pergunta Nietzsche, “qual é o conteúdo ou o objeto do pensamento? Qual é o ser que é conhecido pelo pensamento? Qual é o correlato do conceito como o mundo sensível é o correlato da *dóxa*?” (EP. Distinção de dois tipos de ser, § 9).

Aparentemente muito simples, esta pergunta, na perspectiva nietzschiana, abre caminho para que se penetre em um dos pontos fundamentais do fazer filosófico de Platão. O elemento de ilusória simplicidade desfaz-se diante do fato de que, ao perguntar pelo objeto correlato da *epistéme*, Nietzsche, na verdade, refaz os passos que levaram Platão ao conhecimento da dialética como seu instrumental filosófico. Diz Nietzsche que o saber não pode se reportar apenas ao ser verdadeiro. Está se referindo, naturalmente, a este correlato da *epistéme*, que, consoante o fato de ainda não sabermos exatamente do que se trata, já está dado e admitido como existente. “Ora, Platão fora instruído por Sócrates de que o saber existe: contudo Sócrates não encontrou os objetos correlativos aos conceitos puros. Mas encontrou o método pelo qual é necessário procurar os conceitos. Este método é a *dialética*” (EP. Distinção de dois tipos de ser, § 9).

Até este ponto, temos, além da característica moral do platonismo socrático, também a dialética. Portanto, torna-se agora, talvez, mais importante falar do método através do qual se extraem os conceitos e uma referência moral para quando se procura dimensionar os significados de conhecimento verdadeiro e opinião, através dos *Diálogos*, do que pensar em termos de um correlato da *epistéme*.

Isolado, um conceito muito exatamente delimitado, um conceito, por conseguinte, à todos os pontos de vista, sem falha, pode dar acesso ao ser. É necessário, por conseguinte, esforçar-se de fazer a caça ao conceito através da dialética, de superar qualquer pensamento vago, de eliminar qualquer ilusão e qualquer equívoco. É a *tarifa suprema* do filósofo descobrir o domínio dos conceitos, deduzi-los um após outro, e transmitir o conhecimento perfeito. Na Academia, todo o ensino fundamentava-se na dialética. Platão nada sabe a respeito de uma apreensão intuitiva das

Idéias. A via do conceito continua a ser dialética: ao conceito exato corresponde, por conseguinte e necessariamente, um ser que naturalmente pode-se ver e perceber graças apenas ao conceito. O ensino através da dialética opõe-se à persuasão pela retórica e pela escrita. Estes últimos não produzem nenhum saber, mas apenas *dóxa* (EP. A dialética como via do conhecimento do ser, § 10).

Por este aspecto da influência de Sócrates sobre Platão, forma-se, para Nietzsche, o modelo da figura platônica do filósofo. Este modelo pode naturalmente ser acusado e provavelmente o é, por muitas e diversas fontes, de ser um estereótipo criado por Nietzsche, ou mesmo uma banalização do platonismo. O fato é que, para efeito dos mais variados julgamentos, o jovem filólogo da Basileia assumira uma posição e a deixara deveras contundente à vista de quem quisesse entender-lhe em relação a Platão. É o que verificamos a partir do parágrafo 11 de *Introdução ao estudo dos Diálogos Platônicos*.

Contudo, esta relação mostra que Nietzsche faz uma importante distinção entre o modelo do filósofo platônico e o modelo socrático. Com respeito ao modelo do homem platônico, diz que “ele vive inteiramente nas abstrações mais puras, não vê nem entende mais nada, não estima mais nada que os homens estimam, odeia o mundo real e procura propagar o seu despeito. Vive como em uma caverna, depois que viu a luz do dia e os verdadeiros *onta* [seres]” (EP. Retrato do filósofo perfeito, § 11). Por outro lado, serve-se de uma interpretação de Xenofonte (*Mémorables* III, 9, In: EP, 2005:84) para dizer que o homem socrático é melhor cidadão que o homem platônico posto que, de acordo com Sócrates, o melhor cidadão, aquele que os deuses mais amam, seria como o agricultor que efetivamente realiza os deveres de agricultor; como o médico, que efetivamente realiza os deveres da medicina e que na vida política preenche, efetivamente, seus deveres para com o Estado. Mas o homem que nada faz de bom (paradigma do homem platônico), não pode ser nem útil nem agradável aos deuses. “Como Niebuhr ousou declarar: Sócrates era bom cidadão, Platão, um mau” (EP. Retrato do filósofo perfeito, § 11). Assim, agrega-se agora à moral e à dialética a imagem de um Platão teórico, pendente para a abstração e não para a ação.

O que seguramente está na base desta construção crítica assumida por Nietzsche não é tanto o repúdio à exacerbação da racionalidade, que em *O nascimento da tragédia* é veementemente dirigido a Sócrates, quanto àquilo que

sugere uma não integração orgânica entre o pensamento e a vida. Sem dúvida, esta é, para Nietzsche, em consequência da conjugação da moral com a dialética e a abstração, a característica marcante de Platão e também aquilo que o torna *tirânico*. Recolhido à sua caverna depois de ter *conhecido a luz do dia*, o homem platônico nutre um certo desdém à existência terrena. “A exigência de formar conceitos exatos de todas as coisas parece inofensiva: mas o filósofo que crê as ter encontrado, trata todos os outros homens como loucos e depravados e todas as instituições como loucuras e obstáculos ao pensamento verdadeiro” (EP. Retrato do filósofo perfeito, § 11). E mais: “O homem dos conceitos exatos quer *julgar e reinar*: crê possuir a verdade e assim, se torna fanático. Esta filosofia, que partiu do despeito da realidade efetiva e dos homens, muito rapidamente manifesta uma tendência tirânica” (CV/CP, O Estado Grego).

O fato de Nietzsche caracterizar o comportamento do homem platônico como uma tendência tirânica é central diante daquele reconhecimento de que o fundo de toda cultura esteja baseado na crueldade. Como vimos, a essência da arte nascera, segundo Nietzsche, de uma necessidade de se criar valores que pudessem tornar a existência suportável. Esses valores, ainda que ilusórios, sustentavam-se à custa dos sacrifícios da maioria oprimida pela tirania dos poderosos. Pois, ao afirmar que a filosofia platônica manifesta uma tendência tirânica, Nietzsche faz entender que, essencialmente, não há nenhuma diferença *espiritualmente* justificável para se priorizar uma cultura fundada nos valores racionais, lógicos ou religiosos, em detrimento de uma cultura fundada nos valores ilusórios da arte. *Espiritualmente*, nenhuma seria menos tirânica do que a outra.

Não se deve esquecer do seguinte: a mesma crueldade que encontramos na essência de toda cultura também está na essência de toda religião poderosa, e principalmente na natureza do poder, que é sempre má; assim, entendemos igualmente que uma cultura destrua a fortaleza elevada dos direitos religiosos, com seu grito de liberdade ou, no mínimo, em nome da justiça. Aquilo que quer viver nesta constelação assustadora das coisas, ou seja, aquilo que precisa viver é, no fundo de sua essência, imagem da dor original e da contradição original, precisando vir aos nossos olhos, órgãos de medida do mundo e da terra, como ambição incessante da existência e como eterna contradição de si própria na forma do tempo, e, portanto, do devir (CV/CP, O Estado Grego).

Contudo, é preciso ter claro que para Nietzsche a tirania de Platão não é da mesma ordem que a tirania de Sócrates e muito menos dos filósofos pré-socráticos. A rigor, temos até agora uma imagem platônica, nos seus traços mais fortes, composta segundo a herança socrática: a moral e a dialética; salvo, talvez, a tendência à abstração, considerando-se que Nietzsche a tenha pensado como o *próprio do ethos platônico*. A tirania platônica não poderia ser senão outra “herança” filosófica recebida de Sócrates. Porém, a *potência* desta tirania a que Nietzsche se refere, não se repetiria em Platão tal como fora na representação dos mais antigos filósofos. Em *Humano, demasiado humano*, como vimos anteriormente, Platão aparece à sombra de Sócrates, o que significa dizer que, no sentido psicológico da visão nietzschiana, Platão é inferior a Sócrates como *gênio*.

Este, por sua vez, também não estava à altura de filósofos como Parmênides, Heráclito, Pitágoras, Empédocles, Anaximandro, etc. O que os poderia diferenciar “na altura”? Estes filósofos, mais antigos, diz Nietzsche,

tinham uma robusta crença em si e em sua “verdade” e com ela derrubavam todos os seus vizinhos e predecessores: cada um deles era um combativo e violento *tirano*. Talvez a felicidade de acreditar na posse da verdade nunca foi maior no mundo, mas também nunca foi maior a dureza, a arrogância, o caráter tirânico e maldoso de uma tal crença (MAI/HHI, § 261).

Aqui a chave para a compreensão dos filósofos pré-socráticos está no termo “felicidade”. O que marca a potência desses filósofos tiranos é a “alegria” com que filosofam. Em *A filosofia na época trágica dos gregos* vemos que esta felicidade não deriva propriamente do fazer filosófico, mas significa, ao contrário, a condição “para” filosofar, como se a filosofia, ela mesma, derivasse da felicidade. Os *tiranos* possuíam, segundo Nietzsche, uma motivação que lhes tornava o fazer filosófico especialmente forte, e maduro, pois souberam filosofar “na altura própria, e ensinam mais claramente do que qualquer outro povo a altura em que se deve começar a filosofar. Não só na desgraça, como pensam aqueles que derivam a filosofia do descontentamento” (PHG/FT, § I). Não o fazem porque desejam legislar para o estado, ainda que “Parmênides ditava leis, assim como também Pitágoras e Empédocles” (MAI/HHI, § 261), nem para criar Estados, ainda que Anaximandro tenha fundado uma cidade. Filosofavam por puro prazer, pois, “naquele tempo o

conhecimento tinha um esplendor ainda maior; era jovem ainda e ainda sabia pouco de todas as dificuldades e perigos de suas sendas” (MAI/HHI, § 261).

A tirania, como conceito nietzschiano aplicado aos filósofos pré-platônicos da época trágica, pode ser entendida como uma potência, uma *energia virtuosa* “que lhes permite encontrar a sua forma própria e dar a esta o seu desenvolvimento pleno” (PHG/FT, § I). Concorre para esta condição de “desenvolvimento pleno” o importante fator do contexto histórico que lhes possibilitavam ignorar “todas as convenções, porque naquela altura não havia nenhuma classe de filósofos e de sábios. Todos eles são, numa solidão extraordinária, os únicos homens que então viviam votados ao conhecimento” (PHG/FT, § I). Platão, contudo, não pertenceria a essa estirpe de filósofos autônomos e “tão felizes”. Sua genialidade não era “produto” gerado por uma cultura totalmente artística. Traços desta genialidade, da qual, segundo Nietzsche, restam “uma impressão vaga, uma cópia difusa” (PHG/FT, § I), refletem somente até Sócrates: “ninguém ficará chocado por eu falar dos filósofos pré-platônicos como se formassem uma sociedade coerente, e por pensar em dedicar só a eles este critério” (PHG/FT, § I).

Com Platão, diz Nietzsche, “começa uma coisa completamente nova; ou, como com igual razão se pode dizer, em comparação com aquela República de gênios que vai de Tales a Sócrates, falta aos filósofos, desde Platão, algo de essencial” (PHG/FT, § I).⁷⁸ Os *gênios* produzidos pela Grécia artística, segundo Nietzsche, vão de Tales a Sócrates: Platão, como tal, é produto de uma cultura em decadência e como filósofo, sofre interiormente. Em relação aos *tiranos do espírito*, Platão pertenceria a uma esfera de *pequenos tiranos*. Em *Introdução ao estudo dos Diálogos Platônicos*, a definição de um Platão tirano do espírito, é a de um ativista político que deseja mudar o mundo. Se confrontado com os escritos de *Humano, demasiado humano*, revelam uma profunda análise psicológica, pois, diferentemente dos filósofos pré-socráticos, que esbanjavam felicidade, aqui a imagem de Platão é a de um ativista político com pretensões de poder, que expressa no seu íntimo

⁷⁸ “República de gênios”: alusão a Schopenhauer, “que chamou, em oposição à República dos sábios, uma República de gênios” (PHG/FT, § I, 1978). Podemos também considerar que o conceito nietzschiano de *tirano do espírito* é semelhante ou desenvolvido a partir do conceito de *gênio* em Schopenhauer, e aplicado na relação entre os filósofos pré-socráticos e a filosofia pós-platônica semelhantemente à forma como Schopenhauer aplica o conceito de *gênio* em relação ao homem comum. Considerando-se que o conceito de *gênio* é um dos pontos centrais da filosofia de Schopenhauer, e, portanto, bastante extenso, sugerimos, neste espaço, apenas a relação entre os dois conceitos acima referidos, reconhecendo a importância desta relação para futuros trabalhos.

infelicidade e tristeza em relação ao mundo e, portanto, deseja mudá-lo, transformá-lo, dando-lhe outros fundamentos.

Sedeyn (cf., EP, 2005:11 ss) observa que Nietzsche examina o estatuto da escrita de Platão e o que diz é extremamente relevante, tanto por sua própria opinião, quanto pelo problema em si. O Platão escritor seria apenas uma imagem remota e enfraquecida do Platão que transmite seu conhecimento na Academia; a escrita dos diálogos visaria apenas suscitar reminiscências de conversações anteriores, posto que já não se tratava do jovem ou do filósofo amadurecido, mas sim do mestre ancião, como uma espécie de eminência parda que passava seus dias a meditar e orientar seus discípulos para o combate político. Haveria aqui, segundo Nietzsche, uma significativa relação entre a *pequena tirania* platônica com um estado de ânimo infeliz? Para Nietzsche, o que Platão fazia na Academia era, na prática, formar filósofos para comandarem o Estado, pois, como veremos adiante, no Estado idealizado por Platão caberia aos filósofos o governo das instituições. Contudo, um Estado comandado por filósofos platônicos deveria ser *um freio sobre a cabeça dos homens*. Aos governantes filósofos competiria reforçar o ideal e julgar os *pensamentos*: “a ciência deve reinar: aquele que sabe, quem está mais próximo dos Deuses, deve ser legislador e fundador de Estados” (EP. Retrato do filósofo perfeito, § 11).⁷⁹

Desde este ponto de *Introdução ao estudo dos Diálogos Platônicos*, a síntese nietzschiana desloca-se para a questão estética. Esta se inicia por uma crítica a interpretação que dá Schopenhauer à teoria platônica da origem das Idéias. Discordando da interpretação schopenhaueriana, segundo a qual a origem da teoria das idéias seria uma apreensão estética da realidade, Nietzsche, ainda discípulo de Schopenhauer, observa que este teria tido uma falsa compreensão de tal teoria, a qual partia de uma intuição estética sem levar em conta o estatuto da dialética e a relação das Idéias com os conceitos:

⁷⁹ Note-se que este não é um comentário que se refere a uma simples prática teórica de um mestre das idéias. Para Nietzsche, há um Platão *político* arquitetando complexa estratégia de ascensão ao poder. Chega inclusive a apontar a estratégia de Platão: “Os *meios* que emprega são: ligação com os Pitagóricos, investigações práticas em Siracusa, fundação da Academia, atividade de escritor e combate incansável contra seu tempo” (EP. Retrato do filósofo perfeito, § 11).

Desesperança para com o saber, depois, convicção da possibilidade do saber, a dialética concebida como o caminho do saber – tal é a gênese histórica da teoria das Idéias Recentemente, freqüentemente, se supôs outra gênese, a partir de uma intuição estética; a expressão ‘Idéia platônica’ obteve direito de cidadania em *estética*: o que entende Schopenhauer em *Parerga* II, 78?: “O grau no qual as coisas são concebidas apenas no particular, é cada vez mais, a escala mais correta para medir a hierarquia das inteligências. O animal conhece apenas o particular e como tal, permanece prisioneiro da apreensão do indivíduo. Mas qualquer homem traz o indivíduo à unidade do conceito, e é precisamente nisto que consiste o uso da sua razão, e estes conceitos tornam-se ainda mais gerais que a sua grande inteligência. Quando esta apreensão do *universal* penetra também o conhecimento intuitivo e não somente os conceitos, mas também o que é apreendido por intuição, é apreendido imediatamente como universal, então emerge o conhecimento das Idéias platônicas”. Por conseguinte, apreensão intuitiva do universal – Gênese das Idéias platônicas. É isto historicamente verdadeiro? (EP. Uma falsa compreensão da origem da teoria das Idéias, § 12).

Segundo Nietzsche, o erro fundamental da interpretação de Schopenhauer teria sido, neste ponto, considerar que Platão chegou ao conhecimento das Idéias por uma origem estética. Pois o que faz Schopenhauer é derivar a gênese das Idéias de uma apreensão intuitiva do universal. Esta seria uma falsa derivação. “Ao contrário, o dominante em Platão é a oposição entre ciência e arte” (GIACOLA, 2005:29). Vejamos, primeiramente, como Nietzsche expõe os elementos que simbolizam esta diferença entre ciência e arte, a partir de seus temas correlativos. O mundo da mudança, leis e relações, diz ele, são os temas das investigações da ciência. “As suas ferramentas são os conceitos, o seu método as causas. Em contrapartida a arte, a obra do gênio, toma em consideração apenas o essencial do mundo, o fundo dos fenômenos, retoma Idéias eternas já apreendidas pela contemplação. A primeira maneira de ver é a de Aristóteles, a segunda seria a de Platão?” (EP. A oposição da ciência e da arte, § 13).

Nietzsche pergunta se Platão chegara às Idéias a partir da contemplação do mundo visível. Tal concepção caracterizaria uma visão de artista, pois, como vimos, fora pela contemplação daquilo que havia de deplorável pesando sobre a existência física do homem que se havia chegado até a criação artística como a um artifício capaz de suavizar a vida. De tal modo, esta é a interpretação de Schopenhauer. Ocorre que o jovem Nietzsche será categórico em afirmar, opondo-se ao mestre, que não seria esta a *visão* platônica. A visão do artista torna possível abstrair o universal do particular.

A rigor, a questão sugere certa ambigüidade. Nietzsche pergunta se o modo de ver platônico redonda no próprio *modus essendi* do platonismo, o qual deveria subverter a si próprio em benefício do conhecimento verdadeiro, ou, simplesmente, questiona se Platão teria sido alguma vez essencialmente diferente de Aristóteles, e que toda outra interpretação que dele se fizesse, como por exemplo, de um Platão artista fosse mera elucubração. Tendemos aqui a fazer uma ressalva. Talvez não se trate, para Nietzsche, de colocar Platão em paridade com a visão aristotélica, como não se trata de uma afirmação que sugira um Platão de visão artística, mas sim de um exclusivo representante da visão dialética. Se assim for, poderíamos derivar a resposta da própria pergunta, fazendo crer que Nietzsche já a tivesse respondido: não, Platão não seria este filósofo de visão artística, mas de visão dialética. Poderia ter alcançado a gênese das Idéias pela visão do artista, mas o fez pela visão dialética.

Assim, por mais simples e redundante que pareça, a visão dialética implicaria uma referência simbólica que poderia justificar aquelas interpretações que apontam em Platão uma veemente hostilidade contra a arte e contra os artistas. Levando-se em conta este paradigma da visão dialética, ainda que por hipótese, é interessante observarmos o quanto a leitura de Nietzsche oferece possibilidades de interpretação. Entre essas, destacamos uma que elege a antítese da visão dialética. Esta não encontraria na visão científica de Aristóteles sua antítese por excelência. A leitura de *Introdução ao estudo dos Diálogos Platônicos*, oferece uma possibilidade de imaginar que o conceito de *gênio*, segundo Nietzsche, estaria muito próximo de representar esta antítese à visão dialética de Platão. Como fundamenta Nietzsche este conceito de *gênio*? Diz ele:

O gênio é a faculdade de agir de acordo com a intuição pura, de se perder na intuição. O gênio não vê nas coisas o que certamente se deu, mas o que se esforçou em ser, sem que tenha havido. Compreende a natureza (...) e exprime o que faz apenas balbuciar; (...) É apenas assim que o Grego podia encontrar o tipo original da forma humana e pô-lo como regra da escultura. E é apenas graças à uma tal antecipação que nos é possível reconhecer a beleza onde houve" (EP. A oposição da ciência e da arte, § 13).

Desse modo, Nietzsche faz notar que não seria impossível nem à visão dialética, nem à visão do artista chegar à contemplação das Idéias. Por outro lado, são antagônicas no que diz respeito ao *modus* pelo qual poderiam chegar a este

resultado. Visão dialética, neste caso, anteciparia o que é ideal sobre a natureza. A visão artística mostraria o “ideal” que está oculto “na” natureza.

A natureza é sombria. ... O que olha cuidadosamente um quadro verá uma massa de cores, azul, vermelho, amarelo, verde, que nunca havia percebido tais quais na natureza; e é são mesmo modo os contornos dos músculos e os ossos, que o escultor nos dá a ver. Estas cores e estes contornos, o artista não os inventa de modo algum; estão presentes na natureza, mas o artista os torna visíveis e os sublinha devagar. O nosso olho é indiferente às cores e aos contornos; não pensamos quando vemos um rosto, que a pele aparece diferentemente sobre os ossos, sobre a cartilagem e sobre a carne, e sobre as partes gordas: o artista nos faz senti-lo imediatamente. (EP. A oposição da ciência e da arte, § 13).

Mas, segundo Nietzsche, Platão não chegou ao universal pela contemplação do particular, como entendera Schopenhauer. Para chegar à gênese das Idéias pela via estética seria necessário que Platão tivesse partido do mundo *sensível*.

É talvez possível que alguém chegue, a partir da consideração do mundo visível, à hipótese das Idéias: mas Platão não seguiu por esta via (...) A teoria das Idéias não tem a sua *origem* na consideração do mundo visível. Conseqüentemente, não tem uma origem *estética*, porque a contemplação estética supõe que o *objeto* do *olhar* possa ser visível ao sentido. Platão não chegou à teoria das Idéias a partir do visível, mas apenas a partir de conceitos *não sensíveis* como exatamente o Belo, o Mesmo, o Bem (EP. Platão partiu da idéia estética? § 14).

Note-se que, na obra *Fédon*, Sócrates diz a Cebes que, sobre cada uma dessas realidades que têm em si e com respeito a si mesmas uma única forma “só podem ser apreendidas pelo raciocínio, por serem todas elas invisíveis e estarem fora do alcance da visão” (*Fédon* 79a). O que significa, pois, apreendê-las pelo raciocínio? Naturalmente, Sócrates não se refere, neste caso, às coisas que pertencem ao mundo sensível – mutável, ilusório, etc. Refere-se à apreensão de “realidades” invisíveis e inteligíveis, semelhantes à realidade da alma: “a alma é mais conforme à espécie invisível do que o corpo” (*Fédon*, 79b). Isto é, a alma tem afinidade com essas “realidades” perfeitas e “invisíveis” e, assim, “quando ela examina sozinha alguma coisa, volta-se para o que é puro, sempiterno, e que sempre se comporta do mesmo modo” (*Fédon* 79d).

Esta experiência da alma, como órgão da reflexão, “se chama pensamento”

(*Fédon* 79e). Contudo, há também que se considerar o problema dos sentidos em Platão. Este apenas permite conhecer cópias imperfeitas das formas, levando-nos a formular opiniões (*dóxa*) contraditórias e superficiais sobre a realidade: “cheio de ilusões é o conhecimento adquirido por meio dos olhos, (...) enganador o dos ouvidos e dos mais sentidos” (*Fédon* 83a).

E não poderemos declarar-nos também de acordo a respeito de mais outro ponto, que o conhecimento alcançado em certas condições tem o nome de reminiscência? Refiro-me ao seguinte: quando alguém vê ou ouve alguma coisa, ou a percebe de outra maneira, e não apenas adquire o conhecimento dessa coisa como lhe ocorre a idéia de outra que não é objeto do mesmo conhecimento, porém de outro, não teremos o direito de dizer que essa pessoa se recordou do que lhe veio ao pensamento? (*Fédon* 73c-d).

Trata-se do nível mais inferior do conhecimento. O conhecimento das Idéias, contudo, não pode ser alcançado através dos sentidos. Mas, sim, pela reflexão da alma, que conhecendo as Idéias antes da vida terrena, se assim se pode dizer, pode, na vida terrena, através da reflexão, da investigação racional, reconduzi-las ao conhecimento.

Considera, então, se tudo não se passa deste modo. Afirmamos que há alguma coisa a que damos o nome de igual; não imagino a hipótese de que um pedaço de pau ser igual a outro, nem uma pedra a outra pedra, nem nada semelhante; refiro-me ao que se acha acima de tudo isso; a igualdade em si. Diremos que existe ou que não existe?
Existe, por Zeus, exclamou Símiás; à maravilha.
E que também saberemos o que seja?
Sem dúvida, respondeu.
E onde formos buscar esse conhecimento? (...) É preciso, portanto, que tenhamos conhecido a igualdade antes do tempo em que, vendo pela primeira vez objetos iguais, observamos que todos eles se esforçavam por alcançá-la porém lhe eram inferiores. (*Fédon* 74a-75a).

Nietzsche, ao que tudo indica, reporta este modelo ao próprio desenvolvimento da teoria platônica das Idéias. Se, neste caso, trata-se de uma convicção pessoal de Sócrates, em Platão trata-se da própria estrutura teórica. Isto pode ser entendido, a partir da vivência socrática, como fundamentação epistemológica em Platão. Compreende-se com isso que Nietzsche se refere ao fato de que a intuição platônica não é exatamente a intuição imediata dos objetos, como se poderia sugerir a interpretação schopenhaueriana do platonismo, mas a

construção discursiva dos conceitos. Isto implica um corte com os dados dos sentidos. O conhecimento, nesse caso, implica sempre uma ascensão dialética, mediante a qual ascendemos na hierarquia das Idéias, chegando àquelas que englobam todas as outras, como a idéia do Bem seguida de três Idéias que a caracterizam: Beleza, Proporção e Verdade. Estas Idéias proporcionam ao mundo ordem, medida e unidade. Em síntese, a compreensão destas Idéias só é acessível ao plano da razão. A concepção estética, na visão de Nietzsche, não poderia se limitar apenas a este aspecto ortodoxamente apolíneo.

Para Nietzsche, a via platônica para as Idéias foi, sem dúvida, a dialética. Não obstante, tem-se de comum o fato de que Platão teria sido hostil para com a arte, e esta comum consideração abre o caminho para uma segunda rodada de objeções. Para o jovem Nietzsche, além de opor ciência à arte, Platão sequer compreendera a estética. Ou, por mais absurdo que pareça, para o jovem Nietzsche, Platão não compreendera a arte de maneira estética. Porém, o mais surpreendente é que Nietzsche faz a seguinte ressalva: “É essencial não deformar totalmente o seu retrato: trata-se de uma natureza especificamente artística” (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15), o que nos remete novamente a esta questão inicial que procura resolver o aparente problema da ambigüidade do Platão nietzschiano.

Ocorre que o problema fora por nós, desde a origem, mal formulado. Não se trata de perguntar por uma interpretação ambígua de Platão, mas de como Nietzsche fundamenta a ambigüidade *em* Platão, ou, melhor dizendo, de como Nietzsche fundamenta a ambigüidade *de* Platão, pois nos surpreende agora o fato de que Platão teria sido, segundo Nietzsche, uma personagem ambígua. Vejamos como chegar a este fundamento. A primeira observação diz respeito ao fato de que o jovem Nietzsche considera Platão como alguém que *não* possui uma *opinião de primeira grandeza sobre a arte*, e, conseqüentemente, reside aí também uma ambigüidade, ou um certo *vacilo* de Platão com relação à arte, alternando-se ora em hostilidade, ora em reconhecimento valoroso. Vejamos como Nietzsche compreende e desenvolve uma segunda rodada de objeções.

A primeira questão aberta por Nietzsche coloca sob suspeita alguns pressupostos popularmente muito ligados a Platão, tais como o fato de se referir a ele como a um artista voltado para a filosofia; como um filósofo a inspirar-se junto às

artes plásticas; um adepto da intuição, de abordagem mística do coração das coisas, etc. Contudo, dessas referências que ocupam os lugares-comuns das opiniões populares sobre Platão, a que o jovem Nietzsche coloca em maior evidência é justamente a que o distingue de Aristóteles como se distingue o poeta do cientista. É verdade, pergunta Nietzsche, fazendo eco a essas questões mais populares, que Platão “segue antes a maneira de conhecer que engendra as obras das belas artes em geral, e que Aristóteles foi, em contrapartida, o pai das ciências, que instaurou e cujos domínios delimitou, indicando cada uma a sua via: Aristóteles realizava-se tanto quanto possível no campo da experiência; Platão, precisamente nas coisas importantes, não podia encontrar uma abordagem científica, mas apenas uma abordagem *mítica*”? (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Para o jovem Nietzsche, a despeito de toda influência que as artes poderiam exercer sobre Platão e de que até mesmo possuísse uma natureza artística, tudo isto seria secundário ou até mesmo mero adereço diante de sua inclinação mais própria. A tendência artística de Platão, segundo Nietzsche, deveria ser vista como um mero impulso dominado por uma *tendência* mais poderosa, ou por uma força vital capaz de sempre subjugar a tendência artística. Esta tendência maior a mover o homem Platão seria a *moral*. Logo, Platão não poderia ser um artista na acepção mais forte do termo, mas um sujeito moral com inclinações artísticas, e, portanto, devido ao contexto de uma civilização artística, Platão seria ambíguo por não dar liberdade plena ao lado artístico e, no contexto de uma civilização marcada pela racionalidade, também seria ambíguo por sugerir imediatamente este aspecto artístico a subjazer ao elemento filosófico.

Este é um aspecto da questão. O outro se encontra em *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. No terceiro prefácio, *O estado grego*, Nietzsche observa que

Platão olhou atrás e os pilares de Hermes, terrivelmente devastados na vida do estado em sua época, e percebeu ainda algo de divino em seu interior. Acreditou que era possível extrair esta imagem divina, e que o lado exterior, furioso e barbaramente desfigurado, não pertencia à essência do estado: todo o ardor e a elevação de sua paixão política se lançam sobre esta crença, sobre este desejo – ele se consome nessa brasa. Que ele não tenha colocado o gênio em seu conceito geral no cume de seu estado perfeito, mas apenas o gênio da sabedoria e do saber, que ele tenha

excluído por completo do seu estado os artistas geniais, isso foi uma consequência intransigente do julgamento socrático sobre a arte, que Platão tinha feito seu, uma batalha consigo mesmo. Essa lacuna mais exterior e quase acidental não deve nos impedir de reconhecer, do conjunto da concepção do estado platônico, o hieróglifo imenso de um ensinamento secreto da conexão entre estado e gênio, que permanecerá sendo eternamente o que se deve interpretar em sua profundidade: o que pretendemos ter adivinhado de tal escrito secreto ficou dito neste prefácio (CV/CP, O Estado Grego).

Talvez em nenhuma outra passagem do jovem Nietzsche, nem mesmo na *Tragédia*, se possa ver, de forma tão poética e ao mesmo tempo tão clara, como este descreve um Platão oscilante entre a arte e a razão socrática: um Platão queimando-se por dentro aos apelos de sua própria ascendência artística, mas já os vendo atrás de si. Por fim, deixa-se vencer aos apelos mais fortes e íntimos do saber e da sabedoria, os quais haverá de entronizar no reino ideal de suas convicções.⁸⁰

Para esta *vitória interior* vem ao socorro de Platão o auxílio definitivo da dialética. Se houve um momento de ardor pela presença mítica na esfera dos impulsos platônicos, a dialética, segundo Nietzsche, em determinado momento histórico passa a “dominar todas as outras ciências e as artes: o dialético é o que sabe dar conta do seu saber sob a forma de perguntas e respostas (por conseguinte, não da maneira mística)” (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15). Nasce então o fazer filosófico de Platão de acordo com a seguinte conformação:

1. Trazer a multiplicidade da experiência para um só conceito genérico. 2. Dividir este último nas suas espécies, descer metodicamente toda a escala das subdivisões deste conceito único até chegar ao particular. Como exercício preliminar à dialética, Platão aconselha determinar hipoteticamente o domínio do conceito: todas as consequências que decorrem de uma hipótese, mas também aquelas que decorrem da hipótese contrária, devem ser indicadas para ver se estão de acordo com tudo o que

⁸⁰ Esta ambigüidade que associamos a Platão pode ser compreendida também pelo paradigma nietzschiano do *desespero sombrio*: antes de conhecer a Sócrates, Platão, segundo Nietzsche, havia se colocado sob a base de Crátilo. Isto, diz Giacoia, “torna imensamente produtiva, para Nietzsche, a contraposição entre as experiências do Platão socrático e do Platão discípulo do heraclítico Crátilo. De acordo com a interpretação de Nietzsche, ‘Platão parte de um desesperado ceticismo em relação a todo conhecimento em geral, não como que apenas no concernente às coisas sensíveis, porém em geral (antes de conhecer Sócrates): ele não acredita mais na possibilidade do conhecimento (...) se há conhecimento, então apenas pelos sentidos. Como *primeiro* efeito da filosofia sobre Platão, temos que admitir um *desespero sombrio*. Com isso, ficava destruída toda vida moral, não havia mais nenhum fio de prumo, todos os conceitos estão em fluxo, o indivíduo está sem sustentação e não conhece qualquer medida, qualquer fronteira’”. (GIACOIA, 2005:27-28).

além disso é reconhecido como verdade examinar por hipótese (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Esta é, segundo Nietzsche, a obra da Academia por excelência, e note-se que esta gerou “a lógica aristotélica, que não teria visto o dia sem a insistência de Platão sobre a dialética e sem a sua prática da dialética (...) [tal obra] não se atribui com a hipótese de uma naturalidade contemplativa estética” (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15). Em segundo lugar, a estranha insensibilidade de Platão para com a arte é, para Nietzsche, característica de quem se opõe à hipótese da naturalidade contemplativa estética, e esta não deve ser entendida como a *característica* de Platão. Se pensarmos nesta interpretação, segundo a qual haveria para Nietzsche um Platão ambíguo, oscilando entre convicções artísticas e anseio por ciência, e que, para vencer tal ambigüidade, dera prioridade para suas convicções mais fortes, concluiremos que Platão *decidira-se* pela ciência, isto é, que elegera um modelo para seguir, mas um modelo não empírico, não sujeito às *intuições* imediatas. Concluiremos que Platão entronizara as Formas em seu reino filosófico e que, moldado por tais Formas, esforçara-se por construir um sistema filosófico. Um sistema filosófico fundamentado em tais pressupostos, nas *Formas* ou nas *Idéias*, não poderia se harmonizar com uma economia artística ou religiosa através da qual se criavam deuses ou poemas divinos por mãos humanas para aliviar agruras humanas. Os fundamentos do pensamento platônico não poderiam ser alcançados por intuições, pois, se acaso o fossem, Platão não teria demarcado os limites da Antigüidade artística da Grécia.

Por este aspecto se compreende porque a arte, segundo Nietzsche, teria sido condenada por Platão: por ter o *prazer* como finalidade, e, como fundamento, a ilusória intuição das esferas divinas. O que poderia valer para Platão a economia dos deuses olímpicos e a arte da representação dos heróis homéricos se este já havia superado em si a tentação de inventá-los falsamente a partir de cópias imperfeitas? Não veria Platão sobre a arte uma indigência ainda maior do que aquela que Nietzsche associa ao trabalho? Não seria mais coerente eleger a via abstrata dos conceitos para atingir o conhecimento das Formas imperecíveis, ainda que à custa de um árido fazer humano, ao invés de priorizar os efêmeros prazeres da arte? Evidentemente, esta *nova* atitude que é o platonismo não intui sobre novos deuses,

mas, certamente, elege e entroniza um novo Deus, diferentemente dos deuses olímpicos, feitos por mãos humanas. Todavia, para se ter um *novo* Deus entronizado não seria necessário haver também uma *nova* assembléia de devotos que o compreendessem sob tais atributos? Não deveria ser, portanto, pelo estatuto estético, mas pelo estatuto moral, ou pela ausência dele, que se deveria julgar, pela *boa nova do platonismo*, a favor ou contra a arte?

A arte para Platão, segundo Nietzsche, teria de ser condenada por ter como finalidade o prazer; deveria ser condenada por ter como finalidade adular as inclinações das massas. Assim, justifica Nietzsche parte da crítica de Platão em relação à arte: “O seu conteúdo é, na maior parte do tempo, imoral e errado; habituase o ouvinte insensivelmente às opiniões e às ações imorais. A imitação é em geral já moralmente duvidosa. A piedade, a desolação, o deboche, a alegria que se toma à desgraça de outro, a cólera etc., etc., são muitas das paixões nefastas que a arte reforça” (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Contudo, esta é apenas parte da uma motivação maior, e nem sequer a parte mais importante. Ora, temos em vista que, para Nietzsche, Platão não possuía uma opinião de primeira grandeza sobre a arte. Isso implica dizer que, na sua concepção, faltava a Platão alguma espécie de *receptor*, algum sentimento que se pudesse *alinhar* com a essência própria da arte. Para Nietzsche, Platão deveria ser *frio* e, por este aspecto, se justificaria a notável hostilidade para com Homero:

A utilização de todos os domínios da norma *moral* mostra já que Platão não tem uma opinião de primeira mão sobre a arte, e mais ainda sobre as artes plásticas que nunca ou muito acessoriamente apenas são mencionadas. A alegria verdadeira procedente disto que é efetivamente dado, certamente, nas profusões do coração sobre a apreensão do mundo, é, totalmente estranha a Platão (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Nietzsche não deixa de admitir que há sensibilidade artística em Platão e até mesmo uma natureza de artista, embora fosse uma natureza *não* predominante. Por outro lado, seu retrato é de um Platão quase que desconhecedor da arte. Como poderíamos tratar deste aparente paradoxo? Poderia um artista ser ignorante do sentido estético daquilo que produz? Esta, evidentemente, seria também uma

questão mal formulada, levando-se em conta que Nietzsche considera que as referências artísticas em Platão não seriam deliberadas e que nem mesmo passariam de pequenos acessórios, como o uso dos mitos, por exemplo.

Talvez fosse mais apropriado se perguntássemos por que um filósofo como Platão, dotado de uma natureza artística, não produzira arte, propriamente? Poderíamos pensar o aparente paradoxo nos seguintes termos: Platão, embora de natureza artística, não soubera compreender a inutilidade da arte, talvez por não ter nenhuma determinação à inutilidade, dedicando-se, portanto, apenas às coisas úteis. Todavia, parece-nos que este pode ser o princípio que desejou impor à arte, na medida em que fosse possível torná-la útil para uma *nova* assembléia de *novos* devotos. Seria este o outro aspecto da condenação da arte por Platão, por não lhe ser adequada como meio político-pedagógico através do qual pudesse impor seu pensamento, sua moral e, por que não dizer, sua convicção espiritual em um Deus estranho ao mundo Olímpico? Ainda assim estaríamos autorizados, segundo Nietzsche, baseando-nos em um Platão conhecedor do que poderia ser útil ao seu projeto, através da arte, reconhecer um Platão *artista*? Para Nietzsche, “o maior encanto em Platão reside para nós no modo como homens de uma outra época são descritos em sua obra, quando percebemos a linguagem da mais elevada sociedade de então e os seus costumes etc., etc.” (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15). Isso, no entanto, não vai além de

uma tendência acessória da sua natureza, e não uma tendência principal. E indubitavelmente, esta tendência é dominada por outra, a tendência moral (...) A gênese da teoria das Idéias não pode ser compreendida sem esta tendência moral, mas é completamente compreensível sem esta tendência adicional para a arte (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Assim, define Nietzsche não só o espaço que a arte ocupa em Platão como também a preponderância da moral em seus escritos filosóficos. Por outro lado, não são apenas esses elementos que se coadunam como força vital em uma luta, diga-se interna, contra a arte. Se Nietzsche nos oferece, sobre Platão, a imagem de um filósofo que tem seguramente uma certa natureza artística, mas sufocada pelos interesses de uma moral e de uma autêntica busca pela verdade, com

predominância epistemológica e utilitarista, ainda falta-lhe pintar com as cores do religioso e do teórico matemático. É o que vem em terceiro lugar. Diz Nietzsche:

a aversão das naturezas artísticas contemplativas contra a *Matemática* é bem conhecida, porque esta última leva precisamente sobre as formas mais gerais do fenômeno, o espaço e o tempo, ao contrário da atitude que se interessa apenas pelo conteúdo do fenômeno. Por outro lado, a diligência lógica das matemáticas rejeitará tais homens porque esta faz obstáculo ao conhecimento verdadeiro e dá poucas satisfações como simples encadeamento de conclusões: exige, sobretudo um esforço de memória, para ter presentes ao espírito todas as propostas anteriores. A experiência confirma que os grandes gênios da arte não eram dotados para as matemáticas (...) Isto se opõe à importância da matemática para Platão para quem esta vem a ser o preâmbulo necessário para se chegar à teoria das Idéias. O objeto da ciência matemática está a meio caminho entre a Idéia e o fenômeno sensível; assim a matemática é um intermediário entre a representação sensível comum e a ciência pura (EP. Outras objeções contra a hipótese de uma gênese estética, §15).

Por estes aspectos gerais, pudemos visualizar um quadro no qual a estética nietzschiana pode eleger seu representante antipódico mais notório. Pintado com as cores do jovem Nietzsche, Platão não pode ser referência para nenhuma construção filosófica de gênese estética como pensara Schopenhauer em relação à origem das Idéias. Além disso, a metafísica de artista, com referência direta à tragédia e com seus modelos basilares em Apolo e Dioniso, haveria de ser, para Platão, um alvo de veemente reprovação se estes fossem contemporâneos. Contudo, neste diálogo virtual com a Antigüidade grega e com Platão, o que nos parece ser de maior relevância diz respeito às duas concepções apolíneas do Estado. Para Nietzsche, ao fim das contas, a vida só se justifica esteticamente e a arte não tem outra utilidade senão ser apenas arte, o que implica dizer que, nesta concepção, a arte não serviria nem deveria servir a nenhum propósito senão o de propiciar, pelo impulso dionisíaco do esquecimento do ser, um certo alívio diante da indigência do trabalho.

Na visão metafísica do artista, este seria o próprio movimento do espírito do mundo, pelo qual a tragédia grega, como expressão artística, foi a mais completa forma de transmissão. Já para Platão, a arte poderia ser de algum proveito, se subjugada pelo discernimento moral em prol de uma determinada finalidade pedagógica. Mas como o fazer se a gênese da arte é o anseio, não por objetivos, finalidades, pedagogias, mas por prazer, ilusão, esquecimento diante do absurdo

apolíneo da vida em sociedade? Assim, Nietzsche o acusa de ignorar os princípios essenciais da arte e, portanto, se conclui que devesse ter isso em mente quando dissesse que não havia em Platão um conhecimento artístico de primeira mão.

Naturalmente isto nos impõe a necessidade de perguntar o quanto pode haver de respaldo na acusação nietzschiana dentro da contemporaneidade. Certamente não nos caberia aqui uma investigação mais ampla e detalhada sobre o tema senão aquela que nos permite abordar um ou outro aspecto de estudos recentes sobre como o fizeram Goldschmidt (*Questions Platoniciennes*, 1970), Havelock (*Prefácio a Platão*, 1996) ou Nehamas (*The Art of Living*, 1998).

Goldschmidt, por exemplo, trata especificamente deste tema em um capítulo intitulado *Le problème de la tragédie d'après Platon*, no célebre *Questions platoniciennes*. Nesses escritos, propõe-se a comentar algumas idéias de Platão sobre a tragédia “e mostrar como são ligadas a uma filosofia cujo mínimo detalhe compromete todo o conjunto” (GOLDSCHMIDT, 1970:101). O que soa, naturalmente, como um alerta a possíveis distorções quando se interpreta a crítica platônica às artes e, principalmente, quando se confronta Platão com Homero, que, como sugere Goldschmidt, costuma despertar certa ternura, dando a entender que é sempre mais fácil Homero nos despertar compaixão em relação às críticas de Platão do que tomarmos uma posição em favor deste. Pois parte Goldschmidt daquilo que, na *República*, constitui-se como crítica da poesia que, para além da tragédia, encara igualmente a comédia e a epopéia.

No livro II da *República* a temática do *mito* reporta-se ao gênero épico de Homero e Hesíodo. A tragédia e a comédia tornam-se alvo da consideração platônica a partir do livro III. Mas, em muitas passagens da *República*, as críticas de Sócrates não fazem distinção entre os gêneros poéticos ou os estilos utilizados na comunicação da poesia. O teor da crítica permanece o mesmo sem que haja uma distinção clara entre os autores das poesias épicas, trágicas ou cômicas, os atores do teatro ou ainda qualquer narrador de mito: todos são criticados do mesmo modo por serem imitadores, sejam poetas ou falem em nome deles. Desta crítica geral, será suficiente analisar certos pontos. O primeiro diz respeito ao fato de que, para Platão, estes três tipos poéticos são artes miméticas: “portanto não ireis contá-lo aos poetas trágicos e a todos os outros que praticam a mimese” (*República* 595b). Da forma como esta questão é tratada por Nietzsche, observamos que o acento mais

forte, ou aquilo que de mais impactantemente ressoa do termo em questão, é o fato de sugerir que o resultado mimético é sempre alguma coisa três vezes distante da verdade e, portanto, absolutamente reprovável. Mas, não seria propriamente a imitação aquilo de absolutamente reprovável por Platão e sim a qualidade da imitação, isto é: o problema não estaria na imitação em si, mas na má imitação. Em *Timeu* 28a-b, Sócrates faz essa ressalva observando a Crítias que o próprio demiurgo produz imitações das quais se poderia fazer distinção entre boas e más imitações de acordo com os modelos dos quais se serve.

Tudo o que nasce, nasce necessariamente pela ação de uma causa, pois é impossível que, seja o que seja, possa nascer sem causa. Assim, pois, todas as vezes que o demiurgo, com os olhos fixos naquilo que é idêntico a si, serve-se de um modelo de tal classe, todas as vezes que ele se esforça por realizar em sua obra a forma e as propriedades daquilo, tudo o que produz desta maneira é necessariamente belo e bom. Pelo contrário, se seus olhos se fixaram no que é nascido, se utilizou um modelo sujeito ao nascimento, tal realização não seria bela e boa (*Timeu* 28a-b).

Por esta passagem, fica claro que a condenação da imitação é primeiramente um juízo sobre o modelo daquilo que se imita. No caso, o modelo sem nobreza é irremediavelmente condenável. Na *República*, tal juízo se aplica, de modo idêntico, quando se trata da “mentira” contada pelos poetas. “Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades” (*República* 377a). Portanto, nem todas as mentiras poéticas devem ser abolidas, mas sim aquelas que provêm de um modelo sem nobreza. Como interpreta Platão, este modelo sem nobreza é tal como se depreende do que diz Sócrates aos seus interlocutores, na seguinte passagem.

— Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as mães e as mães a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se. [...] que se deve censurar antes e acima de tudo, que é sobretudo a mentira sem nobreza. [...] É o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar (*República* II 377c-e).

O problema aqui é que as mentiras contadas sem nobreza pela poesia tradicional se referem a seres que deveriam, por definição, ser os mais elevados possíveis e, nesse sentido, parece que, para Platão, essa poesia não estaria sendo capaz de cumprir a única coisa que a tiraria de sua completa falsidade, isto é, a simples semelhança com o objeto imitado. O mesmo se dá com relação ao discurso. Em *Fedro*, por exemplo, o motivo da condenação não é, em si, a existência do discurso, mas a maneira incorreta de escrevê-lo. “(...) não é de forma alguma desprezível o fato de alguém escrever discursos! (...) Além disso, em que consiste escrever bem e escrever mal?” (*Fedro* 258d). Assim, a imitação poética, diz Goldschmidt,

pode ser má por duas razões: pode reproduzir mal excelentes modelos e pode se propor em modelos maus. Um é o caso da epopéia e da tragédia, o outro da comédia. Aristóteles retomará esta distinção, menos a repreensão que implica, dizendo que a tragédia e a epopéia querem representar homens superiores, a comédia, homens inferiores aos que de fato são na realidade (GOLDSCHMIDT, 1970:103).

De todo modo, tragédia, comédia e epopéia, são imitações humanas. Todavia, há que se pensar que, destas imitações, o que chama a atenção, do ponto de vista da crítica platônica, pode ser o fato de que os personagens representados deixam de serem mortais e, conseqüentemente, passam a responder por uma imortalidade ainda mais distante da verdade, posto ser *produto* proveniente *daquilo* que não pode ter a experiência efetiva da imortalidade. Quando a narrativa passa a contar a história de um ser humano não sujeito à morte, entra-se, necessariamente, no campo da mitologia, que, neste caso, revela-se como linguagem em estruturas antropomórficas. Ocorre, contudo, que a linguagem antropomórfica revela um ideal divino segundo a condição humana; segundo alguma coisa da qual apenas se supõe. Assim, as três artes imitativas trazem justamente estes aspectos, que são, com respeito ao mito e ao antropomorfismo, a fantasia e a suposição.

Dois pontos de vista, diferentes, mas igualmente legítimos, diz Goldschmidt, podem ser então adotados. Por um lado, se se concebe a Divindade na sua essência pura, nenhuma imagem pode ser dada e qualquer ensaio de representação será vão. Na *República*, Sócrates observa que tal como Deus é realmente, assim se

deve representá-lo, “quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica” (*República* II 379a). Os atributos da Divindade a serem observados seriam: primeiramente, que Deus que é essencialmente bom: “— Ora Deus não é essencialmente bom, e não é assim que se deve falar dele?” (*República* II 379b). O outro atributo seria a simplicidade de Deus.

Supões que Deus é um feiticeiro, e capaz de traiçoeiramente aparecer de cada vez com sua forma, ora assumindo figuras muito variadas, estando ele mesmo presente, e mudando o seu aspecto, ora iludindo-nos e simulando uma aparição dessa espécie? Ou que é um Ser simples e o menos capaz de todos de sair da sua própria forma? (...) Ora Deus e quanto lhe diz respeito é em tudo o melhor (...) E desse modo, certamente Deus é quem poderá ter menos formas (*República* II 380d; 381b).

E, finalmente, Deus é verdadeiro, pois, “não há motivo para um deus mentir”. (*República* II 382e). Ao que parece, Platão pretendia que esta concepção rigorosa fosse projetada no plano religioso das cerimônias públicas, pois, em determinada passagem de *Leis*, deixa-nos ele a impressão de que o uso do modelo poético das tragédias e dos ditirambos; em tais ocasiões, acabava por transformar em espetáculo ou histeria coletiva, atos que deveriam ser de dor ou pesar. Tal é o que se depreende do seguinte comentário:

Ateniense. — Pois bem: isto é o que ocorre, em nossas regiões, em quase todas as cidades, por assim dizer. Em efeito, quando um magistrado acaba de oferecer um sacrifício público, o que aparece na seqüência, não é um coro, senão um tropel de coros, e estes não se colocam distantes dos altares mas tão próximos que derramam sobre as oferendas inconveniências de toda ordem; com seus ritmos e suas harmonias dolorosas causam extrema tensão as almas de seus ouvintes” (*Leis* 801a-b).

A questão central desta crítica está na relação entre os modelos poéticos das tragédias e dos ditirambos com os Hinos em honra aos deuses e heróis. Nesses cantos, os elementos imitativos e mesmo narrativos devem ser extremamente reduzidos para que não suscitem, definitivamente, sentimentos semelhantes àqueles que são despertados pelos hinos homéricos, pelos ditirambos ou pelas tragédias. Contudo, o mito e o antropomorfismo do mito não deve ser, para Platão, algo ímpio

ou enganoso. Sua própria obra é alimentada de narrativas míticas, pois compreenderia o filósofo que o discurso mítico é necessário quando, no exercício dialético, o discurso conceitual não é suficiente ou não convêm mais,

quer porque o sujeito, freqüentemente o interlocutor de Sócrates é obstruído na sua compreensão, quer sobretudo porque o objeto não se deixa facilmente por em conceitos. O discurso mítico se revela ser o único então a poder falar de certas coisas sobre a qual nossa inteligência tem, por assim dizer, pouca compreensão, como as grandes e essenciais perguntas da metafísica (a alma antes e depois de sua estada no corpo, a divindade ou o Bem...), resumidamente, o que está ao mesmo tempo abaixo e para além do discurso possível da filosofia (DROZ, 1992:11).⁸¹

Tal é a sua tolerância no que diz respeito aos mitos e às fábulas infantis que as trata justamente como mentiras que contém alguma verdade. “Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para os ginásios” (*República* II 377a).

Contudo, diz Goldschmidt (cf. GOLDSCHMIDT, 1970:104 ss), o emprego destes mitos, nos quais Deus é representado como quem age de acordo com o

⁸¹ Na obra *Les mythes platoniciens*, a autora apresenta e discute uma multiplicidade das funções do mito na economia dos *diálogos* platônicos, entre as quais, a que citamos acima. Os cinco principais tópicos, resumidamente, seriam: “1. O mito apresenta-se à maneira de uma *narrativa fictícia*: imagina uma situação, conta uma história, que, como toda história, compreende uma ação e personagens (...) A forma narrativa do mito, fantasista, ou dramática, aproxima da fábula, da parábola, da alegoria, mas se distingue da simples imagem, da metáfora, do paradigma ou da analogia (...). 2. O mito rompe com a demonstração dialética; ele interrompe o discurso conceitual e se propõe, mais ou menos explicitamente, como um outro tipo de discurso: não mais abstrato mas figurado, não mais dedutivo mas narrativo, não mais controvertido mas sugestivo. Recorre à imaginação antes que ao raciocínio, às vezes à sensibilidade estética ou ao sentimento religioso. Mas, ao mesmo tempo em que interrompe o discurso argumentado, ele o *substitui* (...) 3. O mito não é como um método para procurar a verdade, é um meio para expor o provável (...) simples ‘auxiliares’ a serviço da reflexão ou da compreensão, o mito, intervém onde a dialética se revela inoperante, não pode pretender à verdade: ele propõe, como efetivamente mostrou Victor Brochard, uma hipótese plausível ainda que não verificável, ele *sugere o provável*. Este provável, portanto, não deve ser subestimado (...) tendo em conta os limites da nossa razão, podemos melhor dizer, pode ser também objeto de uma forte adesão interna, intensa de uma certeza íntima. (...) 4. Se o mito não tem pretensão à verdade, certamente tem pretensão ao sentido. Ele não deve ser lido ou ouvido por ele mesmo: tem um sentido escondido, é portador de mensagem, pede, por conseguinte, para ser excedido, traduzido, interpretado, decifrado; (...) 5. O mito contém implicitamente uma dupla intenção pedagógica: primeiro, certamente, porque ilumina o interlocutor em dificuldade e descansa o espírito cansado, ou faz-se o apoio de uma discussão que se enterra [obstruída; que não tem para onde seguir]. Neste sentido, ajuda tanto à reflexão quanto à compreensão, mesmo se é apenas um intermediário (...) ou propedêutico. Mas, altamente educador, aspira também ‘a tornar melhor’, mais ‘corajosos’ (...) é um estimulante moral, às vezes mesmo um fermento espiritual”. (DROZ, 1992:11-14).

modo humano, é pleno de dificuldades. Platão entenderia como necessário desfigurar o menos possível a verdade (religiosa, filosófica, moral) pela narração, fabulação e estilo que o figuram e, neste caso, os hinos homéricos e as tragédias representam uma ameaça direta à preservação da verdade, posto que mentem ao tratarem da divindade. “Que ninguém venha contar mentiras sobre Proteu e Tétis, nem ponha em cena, nas tragédias ou noutros poemas, Hera metamorfoseada em sacerdotisa, a mendigar *para os filhos vivificantes do argivo rio Ínaco*. E que não nos digam tantas outras mentiras deste gênero” (*República* II 381d). Mas desfigurar as verdades filosóficas, religiosas e morais o menos possível, sem impor uma “deformação” à tragédia, à comédia e à epopéia, deve soar, neste caso, algo parecido a uma censura inofensiva ao processo criativo, o que seria, certamente, ambíguo.

Há que se considerar, portanto, que existe uma crítica de censor em Platão que não deve ser maquiada com eufemismo. Goldschmidt (GOLDSCHMIDT, 1970:105) observa que na obra de Platão tal censura não se estende de modo homogêneo. Nas *Leis*, por exemplo, a narrativa do mito é aconselhada como prática aos anciãos que não mais possuem o vigor necessário para cantar. “E também convém que (...) por sua vez, os homens entre trinta e sessenta anos cantem e os que houverem passado desta idade, já incapazes de agüentar as fadigas do canto, fiquem como narradores de mitos inspirados do alto acerca destes mesmos temas morais” (*Leis* II 644d). Platão transpõe aqui, diz Goldschmidt, “a opinião comum, de acordo com a qual é às pessoas idosas que pertence o direito de contar fábulas. E vê-se, sobretudo, que, nas *Leis*, ser intransigente em relação aos trágicos, contudo, não rejeita de maneira absoluta as mentiras mitológicas nem, por conseguinte, a representação dos Deuses e dos heróis de acordo com o modo humano” (GOLDSCHMIDT, 1970:105).

O ponto mais relevante desta primeira polêmica é o fato de que os modelos fantasiosos das fábulas e das tragédias, que na *República* devem ser banidos da Cidade, nas *Leis* os anciãos não só podem, como têm o direito à função de narrar fábulas. Acrescente-se a isso que o simples fato de representar de maneira necessariamente mais ou menos antropomórfica os seres imortais, diz Goldschmidt, “não podia, em si, parecer chocar a uma filosofia que, apesar da sua aversão em revelar a Realidade suprema (*República* VI 506; *Timeu* 28c3-5), nunca chegou à

proibição de se talhar a imagem que coloca a assimilação a Deus numa vida de homem, efetuada na justiça e na piedade anexas à inteligência” (GOLDSCHMIDT, 1970:105).

Nesta questão específica, devemos recordar que, em *Leis*, Ateniense, a personagem central do *diálogo*, traz à tona uma concepção estética sobre as divindades de Apolo, as Musas e Dioniso, que corroboram a posição de Goldschmidt. Platão coloca a arte do coro sob os auspícios das divindades, separando-as em categorias. Na primeira categoria, as Musas inspiram e regem o coro das crianças. Os jovens e adultos, que estão na segunda categoria, são regidos por Apolo e na terceira, refere-se aos anciãos regidos por Dioniso. Sua concepção estética aparece da seguinte forma: o coro das crianças, consagrado às Musas, “cantará com toda seriedade e ante a cidade inteira todas essas máximas” (*Leis* II 664d). Estas máximas referem-se às coisas belas e fantasiosas, que projetam através das fábulas infantis o mundo da verdade e da pureza, onde habitam as divindades. Portanto, percebe-se que Platão considera eficiente e até mesmo necessário que se aplique a arte do coro, com todos os elementos míticos que lhe são pertinentes, como modelo ético para a formação das almas, ou “anexos à inteligência”.

Isto se torna mais evidente na seguinte passagem de *Leis*, quando Ateniense observa que

todos os coros, em número de três, devem dirigir seus encantamentos às almas das crianças quando são, todavia, jovens e ternas, expressando todas as coisas belas que temos já exposto ou que ainda vamos expor, porém, insistindo, sobretudo naquilo que neste ponto é essencial: afirmaremos que, aos olhos dos deuses, a vida mais agradável é também a melhor e, com isso enunciaremos a maior verdade e ao mesmo tempo convenceremos disso aos que queremos convencer melhor do que com qualquer outra forma de expressão (*Leis* II 664d).

Depois disso temos a estética do coro apolíneo. Este, que pertence aos “jovens até trinta anos, invocará a Apolo como testemunha da verdade destes princípios e deverá rogar que derrame sobre os jovens seu favor e sua força de persuasão” (*Leis* II 664e). E, finalmente, um terceiro coro que se reporta a Dioniso. Este pertence aos velhos e se justifica, esteticamente, como um estímulo artístico

àqueles a quem repugna a idéia de cantar. “Para todo aquele, creio eu, que começa a avançar em idade, a idéia de cantar causa uma certa repugnância ou encontra nisto menos prazer (...) Como, pois, poderíamos estimular-lhes a ter afeição ao canto?” (*Leis* II 666a-b). Aqui ocorre algo bastante curioso. Platão procura, através do *Ateniense*, por um estímulo para aqueles a quem repugna a arte do canto como um “trabalho”; como um fazer artístico. Ocorre, todavia, que Platão nos apresenta uma concepção de cidade grega na qual todos devessem se envolver com a arte do canto e isso, naturalmente, deveria abarcar o teatro e, mais especificamente, as disputas que ali se travavam: “acerca da necessidade de que todos, adultos e crianças, pessoas livres e escravos, homens e mulheres, em uma palavra, toda a cidade, cante e se encante sem cessar a si mesma com esses princípios que temos exposto agora” (*Leis* II 664e).

Isto nos permite considerar a produção artística grega não apenas como uma disposição natural que se exercia livre ou espontaneamente, para iludir o espírito ou tornar a vida mais suportável, como Nietzsche nos faz imaginar, mas também como uma obrigação civil, como um trabalho, uma exigência inerente à cultura ou até mesmo como um dever legal. Contudo, em *Leis*, Platão se mostra sensível para com a perspectiva de que uma certa parcela da comunidade pudesse antagonizar-se com estas diretrizes culturais. Mais ainda, parece-nos que Platão procura evitar que se imponha a obrigação do trabalho, ainda que artístico, sobre aqueles que avançaram em idade, coisa que, de *per si*, seria humilhante. Ora, idosos que se vissem obrigados a tal *fazer* “se envergonhariam disso tanto mais quanto mais avançada fosse sua idade (...) E se tivesse que cantar, de pé no teatro, diante de pessoas de todas as classes, não se envergonharia disso ainda mais? (...) Não seria um cantar com o cúmulo da displicência e a humilhação e não o farão senão com inapetência?” (*Leis* II 666a).

Para o *Ateniense*, portanto, é preciso pensar numa integração entre a exigência artística da cidade e a categoria dos anciões a partir de um estímulo. Este provém do próprio significado estético de Dioniso. Ora, diferentemente de Apolo e das Musas, que representam, através do coro, modelos naturais para a formação da alma na infância e juventude, Dioniso não significaria propriamente um modelo para a alma, posto que devemos supor que um ancião não careça de formação pedagógica tanto quanto às outras faixas etárias. Logo, não sendo o paradigma para

a educação, o Dioniso platônico não teria outro significado mais forte do que ser, ele mesmo, o estímulo apropriado para a velhice. Como tal, Dioniso significaria a vivência íntima da arte, as vivências interiores, espirituais, da existência enquanto experiência estética, como se fosse um bálsamo ou um narcótico cujos prazeres se dão no íntimo do sujeito. E tudo isso, é bem verdade, concedido por Platão.

Há por traz de tanta generosidade, sem dúvida, um motivo muito coerente com a moral platônica, e muito prático também: a cidade necessita da experiência dos idosos; a beleza de seu canto não está no grau performático que podem alcançar, mas no conteúdo do que narram. Observemos o que diz Ateniese a Clínicas: “vamos deixar de lado os que possuem os cantos mais belos e mais proveitosos? CLÍNICAS. — Não podemos renunciar a eles se temos de ser lógicos com nossas afirmações atuais. ATENIESE. — Então, qual será o método adequado?” (*Leis* II 666a).

Para caracterizar a dimensão da vivência dionisíaca na idade avançada, como prazer pessoal e utilidade para a educação da cidade, e para justificar que lhe consagra a tal estímulo, Platão, através do *Ateniese*, justifica primeiramente porque necessita da pedagogia infantil e adulta para tornar a experiência dionisíaca da arte ainda mais compreensível. Retomemos, portanto, esta questão. Como seria possível estimular nos anciãos a afeição pelo canto? Vejamos como Platão responde a este caso.

Não começaríamos por prescrever legalmente que os jovens menores de dezoito anos se abstivessem totalmente do vinho, ensinando-lhes que não há de se atar fogo ao fogo, nem na alma nem no corpo, antes que hajam começado a trabalhar e que assim devem guardar-se das tendências passionais próprias da juventude? Depois disto, disporíamos que até os trinta anos se tomaria vinho com moderação, de modo que os jovens se abstivessem totalmente dos excessos da bebida e da embriaguez; depois, já no caminho dos quarenta, quando se desfruta das comidas em comum, se poderá chamar aos deuses e convidar, de maneira especial a Dioniso e este vinho que ele tem dado aos homens, que por sua vez é o mistério e a recreação própria da idade, para atender e remediar a secura da velhice, de maneira que reviva nossa juventude, e esquecendo seu mau-humor e seu pesar, a alma endurecida se abrande, igual que o ferro posto ao fogo, e se faça assim mais maleável. Pois, sob estas condições, não consentirá, primeiramente, cada um deles, com mais entusiasmo e menos vergonha, a contar e, segundo temos dito com frequência, a encantar, não diante de um auditório numeroso, não na intimidade e não diante de pessoas estranhas, mas diante de seus próprios amigos? (*Leis* II 666b).

Esta passagem nos permite aproximar as duas concepções dionisíacas, a de Nietzsche e a de Platão de um denominador comum. Em ambas, Dioniso oferece o sentido inebriante da existência. Contudo, não devemos, apenas por este aspecto, pensar que para Platão, a vida se justifique apenas esteticamente. Porém, não estamos proibidos de considerar que a velhice, por si só, pode reivindicar, segundo o que se depreende das *Leis*, o direito moral da experiência dionisíaca.

Por outro lado, o que parece ameno em *Leis* é fortemente reprimido na *República*. Não se pode, portanto, tomar a tais concessões ou repreensões sobre a arte, segundo *Leis* ou *República*, como o pensamento e a disposição geral da estética platônica. Assim, ao tratarmos da crítica de Platão às artes, devemos buscar um motivo que responde, de maneira específica, pelo seu significado e pelo contexto em que se insere. Contudo, não raro, tal busca acaba por se limitar a este não menos raro arcabouço de indicações de que a crítica literária de Platão, sobretudo na *República*, é dominada por preocupações de ordem moral e política, o que a rigor vem a ser, também, o pensamento do jovem Nietzsche. Para Goldschmidt (GOLDSCHMIDT, 1970:106), a questão é mais complexa e exige uma interpretação que não se limite apenas a estas referências, pois, em contrário, a constatação corre o risco de ser inexata e de atribuir inexatamente a Platão a paternidade daquilo que se poderia chamar de “literatura controlada”.

Se dividirmos o problema da poesia na *República* em dois enfoques, projetando, de um lado, a questão da crítica das estruturas artísticas nas suas mais variadas formas de expressão, como criação de fantasmas (*República* X 601b-c), e de outro a arte como influência pedagógica nociva à inteligência (*República* X 595b), verificaremos que a crítica de Platão não recai sobre o primeiro enfoque mas sim sobre o segundo, pois, para Platão, a arte, como influência pedagógica, seria, “na melhor das hipóteses (...) frívola e, na pior, perigosa tanto para a ciência quanto para a moral; os maiores poetas gregos, de Homero a Eurípides, devem ser excluídos do sistema educacional da Grécia” (HAVELOCK, 1996:20). Embora o texto de Goldschmidt concorde com o de Havelock sobre esta referência a uma idealização de um sistema educacional por parte de Platão é ainda mais específico do que Havelock em relação a *quem* se deve aplicar tal sistema. No segundo livro da *República*, diz ele “trata-se bem unicamente de saber se os poemas homéricos podem ser inscritos com utilidade no programa de educação dos *guardiões* da

Cidade” (GOLDSCHMIDT, 1970:105).⁸² A estes, as recitações poéticas deveriam ser inexoravelmente proibidas. Em relação aos jovens, a prescrição parece não ser demasiadamente inflexível, posto ser apenas desaconselhada, posto que Platão considera a possibilidade uma situação em que seja forçosa tal prescrição, sem, no entanto, especificar em qual:

E os atos de Cronos e o que sofreu por parte do filho, ainda que supuséssemos ser verdade, não deviam contar-se assim descuidadamente a gente nova, ainda privada de raciocínio, mas antes passar-se em silêncio; mas, se fosse forçoso referi-lo, escutá-lo-iam em segredo, o menor número possível de pessoas, depois de terem sacrificado, não um porco mas uma vítima enorme e impossível de encontrar, a fim de que fosse dado ouvi-lo a muito poucos (*República* II 378a).⁸³

O fundamento desta prescrição está no fato de que os jovens, tanto na *República* quanto em *Leis*, são ainda desprovidos de razão e suficiente discernimento, incapazes de compreender os *mitos*.

É que quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que o não é. Mas a doutrina que aprendeu em tal idade costuma ser indelével e inalterável. Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude (*República* 378d-e).

Goldschmidt, como que seguindo o modelo de Nietzsche, coloca ao fundo destas prescrições, como motivação decisiva para Platão, a razão de Estado, posto que, quando trata Platão de dar um fundamento sólido à crítica homérica, consulta-se, não a oportunidade, mas a verdade (Cf. GOLDSCHMIDT, 1970:106). Desta forma, vemos que a idealização do Estado político se confunde com o sentido ontológico de verdade. Assim, na relação entre a poesia e a verdade, diz Havelock, “a poesia é uma espécie de veneno intelectual e inimiga da verdade” (HAVELOCK,

⁸² (Grifo nosso). A classe dos guardiões surge na *República* como a classe dirigente do Estado.

⁸³ Em *Teogonia* 154-181/453-506, conta-se que Uranos fora destronado por Cronos. Este devorou seus próprios filhos, menos Zeus, pois Reia o enganou, fazendo com que comesse uma pedra em seu lugar. Crescido, Zeus fez Cronos vomitar os outros filhos e tomou-lhe o poder. A menção ao porco refere-se ao fato de que este era o animal sacrificado nos Mistérios de Elêusis.

1996:20), como também se poderia dizer, inimiga do Estado.

Essas interpretações estão muito próximas daquilo que já fora antevisto segundo as leituras nietzschianas, de que Platão fundara de fato a concepção de um modelo social completamente contrária aos fundamentos de um Estado artístico. A diferença aqui é que podemos pensar em um Estado platônico que emerge fundamentalmente do *governo interior* do sujeito. A seguinte passagem da *República* mostra um aspecto desta relação entre Estado e *governo interior*, no qual o que está em questão é a conquista interior de retidão e excelência como valores maiores do que honra e riqueza, fazendo crer que o paradigma do Estado ideal de Platão encontrava-se primeiramente no domínio interno do indivíduo:

Repetiremos que não devemos preocupar-nos com esta poesia, como detentora da verdade, e como coisa séria, mas o ouvinte deve estar prevenido, receando pelo seu governo interior, e acreditar nas nossas afirmações acerca da poesia (...) É um grande combate, meu caro Gláucon, é grande, e mais do que parece, o que consiste em nos tornarmos bons ou maus. De modo que não devemos deixar-nos arrebatar por honrarias, riquezas, nem poder algum, nem mesmo pela poesia, descurando a justiça e as outras virtudes (*República* X 608a-b).

Por esta correlação, poderíamos entender naturalmente o sentido tão necessário de se pensar em um sistema educacional fundamentado na *verdade*. Esses três aspectos seriam indecomponíveis: 1) o Estado como reflexo do *governo interior*; 2) a verdade como paradigma para o sistema educacional e, 3) e o sistema educacional como paradigma do *governo interior*.

Se for possível pensar nesta interpretação como uma *perspectiva* ao menos plausível, a preocupação em relação à poesia, devido à sua grande importância no contexto do mundo grego, passa a ser uma preocupação voltada quase que inteiramente ao sentido espiritual que através dela se reflete no sujeito, no seu *governo interior* propriamente dito, e não simplesmente como um problema estético, o que significa que, mais uma vez, não nos afastaríamos da visão nietzschiana do platonismo. Platão, mirando a experiência poética como tal, não deveria visar, diz Havelock, o “que caracterizaríamos como estética. Para ele, trata-se de uma espécie de veneno psíquico. Deve-se sempre ter o antídoto à mão” (HAVELOCK, 1996:21). Já Goldschmidt observa: “é em nome da verdade que Platão rejeita qualquer teoria

‘da arte pela arte’” (GOLDSCHMIDT, 1970:106). E acrescenta: “não é que Platão ignore o ponto de vista da estética pura. Mas ele a define de modo a também mostrar sua ilegitimidade. O prazer é um critério suficiente apenas quando o objeto que se trata de apreciar ‘não comporta nem utilidade, nem verdade, nem semelhança’” (GOLDSCHMIDT, 1970:106). Segundo Nietzsche, este objeto não poderia ser a poesia, pelos vários motivos anteriormente observados.

Ocorre que a pretensão não assegura a boa qualidade levada ao termo e, neste caso, o que sobrevém, enquanto produto artístico, pode, naturalmente, ser visto como mera maquiagem, como também pode não ser visto, no sentido de passar despercebido. Isto que se pode usar como maquiagem visa encobrir as falhas que a obra de arte tenha, porventura, em termos de forma e conteúdo. Desaperceber-se destes artifícios seria o risco fundamental que a arte impõe ao espectador e isto representaria um problema crucial para Platão. Diz Havelock:

Desse modo, o poeta, diz ele [Platão], consegue colorir seus enunciados mediante o uso de palavras e frases e embelezá-los pela exploração dos recursos do verso, do ritmo e da harmonia. Estes são como cosméticos aplicados à superfície, que ocultam a pobreza do enunciado subjacente. Assim como os desenhistas empregam a ilusão ótica para nos enganar, os efeitos acústicos empregados pelo poeta confundem nossa inteligência. Isto é, Platão ataca exatamente a forma e a essência do discurso poético, suas imagens, seu ritmo, sua qualidade como linguagem poética (HAVELOCK 1996:21).

Estas considerações, de certa forma, também reafirmam a preocupação com a capacidade de discernimento do ouvinte, como se fossem os menos capazes em discernir o alvo mais privilegiado pelas exortações em relação aos perigos de se deixar envolver pelos prazeres vãos. Ou seja, aqueles que não possuem capacidade em separar do corpo essencial de um discurso aquilo que é retórica. Aqui, o sentido do prazer estético lembra, de certo modo, um mecanismo de *alienação* sem nenhuma outra aplicabilidade que não o gozo sensual ou milhares de outros sentimentos que, a rigor, e ao fim das contas, não servem à *verdade*. Ora, já não mais se discute aqui se Platão compreendia ou não que era próprio da essência da arte cumprir, de certo modo, um propósito de ser *cosmética*, e sim o fato de que Platão procura identificar o que haveria de útil na arte não para *deleitar*, mas para

contribuir com o conhecimento. Ocorre que já não se considera aqui a existência de uma Antigüidade artística, mas um novo mundo a ser engendrado, segundo o qual a humanidade pudesse substituir aquele sentimento de que a existência não tivesse nenhum sentido. Em tal configuração a existência da arte já não se justificaria como alívio e consolo para uma existência absurda. Nesta nova configuração de humanidade “o prazer puro, por conseguinte, é recusado de antemão” (GOLDSCHMIDT, 1970:106). Todas as emoções desencadeadas pelo puro prazer, em suma, podem agora nos ser perigosas. Diz Havelock, sobre esta parte, que o poeta, como símbolo daquele antigo mundo, mediante suas representações,

pode liberar em nós uma reserva correspondente de reação empática e evocar uma grande variedade de emoções. Todas elas perigosas, nenhuma admissível. Em suma, o alvo de Platão no poeta são precisamente aquelas qualidades que aplaudimos nele: sua versatilidade, sua universalidade, seu domínio do espectro das emoções humanas, sua eloquência e sinceridade assim com sua capacidade de dizer coisas que somente ele pode dizer e revelar em nós mesmos aquilo que somente ele pode revelar. Todavia, para Platão, tudo isso é uma espécie de enfermidade, e temos de indagar por quê (HAVELOCK, 1996:22).

Quanto a esta questão final, longe de resolvê-la imediatamente, o próprio autor faz adiante a seguinte ressalva:

Existe um mistério aqui, um enigma histórico. Não é possível solucioná-lo fingindo que não existe, isto é, fingindo que Platão não quer dizer o que diz. É óbvio que a poesia à qual está se referendo não é aquela que identificamos hoje como tal. Ou, mais propriamente, que a sua poesia e a nossa podem ter muito em comum, mas o que deve ter mudado é o contexto no qual elas são praticadas. De alguma forma, Platão está falando de uma condição cultural global que não mais existe. Quais são as pistas para esse mistério que alterou nossos valores comuns a tal ponto que a poesia é agora considerada como uma das fontes mais inspiradoras e fecundas do cultivo do intelecto e dos sentimentos? ... Antes de procurar uma resposta para esses problemas, será necessário ampliá-lo (HAVELOCK, 1996:25-26).

Se voltarmos àquela consideração a respeito do *governo interior*, agora em relação aos *produtos* da arte poética, vemos que, da forma como esta se caracterizava na Antigüidade, representaria agora uma coleção de produtos

inadequados à alma. Ocorre aqui um fato relevante que deve ser considerado. Se Platão optara por um novo modelo de entendimento dos valores, segundo os preceitos conceituais da imutabilidade, da verdade, da justiça etc., esses modelos não poderiam ser compreendidos sem uma prévia opção por eles, pois se trataria de uma mudança de registro na alma e esta não poderia ser admitida ou aceita sem um radical abandono dos antigos valores. Assim, teria Platão um cuidado especial para com aquilo que poderia ser impresso na alma como modelo, quando não submetidos a um autocontrole eficiente.

— Logo, se apanhar alguém a mentir na cidade *daqueles que são artífices, ou adivinho, ou médico que cura os males, ou construtor de lanças*, Castigá-lo-á, a título de que introduz costumes capazes de derrubar e deitar a perder uma cidade, tal com se fosse um navio (...) Então a temperança não será necessária aos nossos jovens? (...) — Para a grande massa, os pontos cardeais da temperança não são obedecer aos chefes, e ser senhor de si relativamente aos prazeres da bebida, de Afrodite e da comida? (*República* III 389d-e).⁸⁴

De tal forma, a idéia de que a imitação poética poderia continuar deixando na alma do ouvinte como modelo, para o qual este não faltará de conformar as suas palavras e os seus atos, diz Goldschmidt, “faz apenas traduzir em linguagem platônica a constatação dos efeitos profundos exercidos pela poesia e pela música sobre as almas, corrente na Grécia. E que este efeito, igualmente de ordem moral, é que parece implicar novamente a teoria aristotélica da ‘purgação’ de certas paixões” (GOLDSCHMIDT, 1970:107).⁸⁵ Conseqüentemente, não se pode conceber que os gregos simplesmente abraçaram o platonismo de uma hora para a outra.

No entanto, se por um lado este aspecto catártico, sobretudo da tragédia, nos dá a dimensão do poder que a expressão poética carregava, desde a mais remota Antigüidade, de impressionar os indivíduos e de *aliviá-los*, por outro, “a influência da epopéia e da tragédia sobre a moral e, mais precisamente, sobre a educação, deveu impor-se a Platão pela intenção declarada, se não dos poetas, pelo menos dos seus comentaristas” (GOLDSCHMIDT, 1970:107). Em outras

⁸⁴ Cf. também: *República* III, 388 d, 395 c; X 606 b-c; *Leis* I 636 d.

⁸⁵ Diz Aristóteles em *Poética*, cap. VI: “Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções”.

palavras, Platão havia encontrado, senão uma avenida, ao menos uma insinuação de caminho já aberto aos seus propósitos, pelos seus próprios *desafetos*. “Observou-se com razão que Platão ‘luta, como educador racional e científico contra um *educador*⁸⁶ sentimental e anticientífico’” (GOLDSCHMIDT, 1970:107).⁸⁷

Se Platão serviu-se deste caminho ou não, o fato é que o reconhece e, até mesmo por reconhecê-lo, adquire ainda mais fundamentos para recriminar o anticientificismo da educação poética. O educador anticientífico, na expressão de Diès (*Introd. à la Rép.:CIX*), seria, para Platão, Homero. Goldschmidt é ainda mais incisivo sobre este aspecto. Para ele, Platão acusa Homero, não de não ser Aquiles, nem mesmo de não ser homem de Estado, nem chefe militar, mas de não ter sido nem legislador nem chefe de Escola. Não por preferir a escrita à ação, mas por ter escrito sem realmente contribuir para a educação da Cidade ou dos indivíduos, porque suas imitações poéticas, distantes da verdade, “não fora forte a ponto de suscitar, por sua vez, imitações válidas por parte dos ouvintes. É necessário, por conseguinte, guardar-se de ver em Platão um Nietzsche *avant la lettre*, e encontrar em Aquiles, o oposto de Homero, a prefiguração de César Borgia” (GOLDSCHMIDT, 1970:110). Sobre este aspecto da observação de Goldschmidt, há na *República* uma extensa crítica de Sócrates a Homero que se faz imprescindível à leitura. A começar por 599d-e:

Mas acerca daqueles assuntos mais elevados e mais belos, sobre os quais Homero se abalançou a falar, guerras, comando dos exércitos, administração das cidades e educação do homem, é de certo modo justo dirigirmo-nos a ele para o interrogar: “Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as atividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu a Lacedemônia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que Estado te aponta como um bom legislador que veio em seu auxílio? A Itália e a Sicília indicam Carondas, e nós, Sólon. E a ti, quem?” Teria alguém para indicar (...) — Mas há alguma guerra de que se tenha lembrança, no tempo de Homero, chefiada por ele, que o tivesse por conselheiro e que fosse levada a bom termo? (*República* X 599d-e).

⁸⁶ Grifo nosso.

⁸⁷ Diès, *apud Goldschmidt*, 1970:107.

Segue-se a mesma crítica em 600a-b:

— Mas então há muitas idéias e invenções que lhe sejam atribuídas em relação às artes e outras atividades, coisas que são características de um homem habilidoso, no gênero das que se contam de Tales de Mileto e de Anacársis da Cítia? (...) — Mas, se não o foi na vida pública, ao menos na particular não constará que Homero, durante a sua vida, tenha dirigido a educação de algumas pessoas, que o estimassem pela sua companhia e que transmitissem à posteridade o estilo de vida homérico, como o próprio Pitágoras, que foi extraordinariamente apreciado por esse motivo, e até os que vieram depois dele ainda hoje chamam Pitagórico a esse regime de vida, e por ele se salientam nomeio dos outros homens? (*República* X 600a-b).

Finalmente, em 600c-d:

Mas supões, ó Gláucon, que, se Homero fosse, na realidade, capaz de educar os homens e de os fazer melhores, como pessoa que podia não ser imitador, mas bom conhecedor dessas matérias, não criaria numerosos discípulos que o honrassem e estimassem, ao passo que Protágoras de Abdera e Pródico de Ceos e tantos outros podem, em conversas particulares, convencê-los de que não serão capazes de administrar a sua casa nem a sua cidade, se não se submeterem à educação deles, e são estimados com tal veemência, devido a esta arte, que só lhes falta que os discípulos andem com eles aos ombros? E os que viveram no tempo de Homero, se realmente ele era capaz de ajudar os homens a serem virtuosos, e de Hesíodo, haviam de os deixar andar de um lado para o outro a recitar, e não se apegariam mais a eles do que ao dinheiro, e não os forçariam a ficar com eles nos seus lares, ou, se não os convencessem, não se teriam transformado em pedagogos, para os seguirem onde quer que fossem, até que se saciassem do seu aprendizado? (*República* X 600c-d).

Para Goldschmidt, a condenação que aqui pesa sobre Homero não se reporta exclusivamente ao fato de este, como poeta, imitar mais do que agir. A boa imitação, diz ele, poderia constituir uma ação legítima: “o modelo, através do poema, atingiria a alma do ouvinte, onde se estabeleceria, para suscitar, à ocasião, atos conformes” (GOLDSCHMIDT, 1970:111). Mas, para ser boa, a imitação deveria reproduzir um modelo verdadeiro, qual seria, essencialmente, o ideal da virtude humana. Em outras palavras, trata-se de uma repreensão a Homero no sentido de que este, para ter uma utilidade dentro do sistema educacional, enquanto poeta, deveria ter priorizado finalidades educacionais sobre as estéticas, e,

conseqüentemente haveria de ter usado de sua genialidade para ser, talvez, o primeiro a romper com um modelo de Estado artístico. Isto implica enxergar, sob a crítica que faz Platão à arte dos poetas, essencialmente na *República*, o reconhecimento de um sistema de educação fundamentado na arte e, uma vez levada em conta a importância dos poetas na estrutura educacional, diz Havelock, “as repetidas críticas à poesia ajustam-se ao quadro” (HAVELOCK, 1996:28).

Logo, não se pode deixar de ter presente o recorte do filósofo neste aspecto da questão. Não exatamente do filósofo Platão, mas do significado da figura do filósofo no contexto em que esta discussão sobre a arte poética e, conseqüentemente, sobre a figura do poeta, se dá na *República*. Vejamos como este novo item é contextualizado por Havelock. Diz ele:

no livro II, tendo sido apresentado o problema, um problema que diz respeito à construção da justiça na alma do indivíduo, utiliza-se o recurso de descrever em primeiro lugar uma sociedade política sob uma ampla perspectiva, que, então, deverá corresponder ao indivíduo, no plano restrito. A evolução dessa sociedade é seguida até o ponto em que uma “classe de guardiães” surge como a classe dirigente do estado. Em seguida a discussão subitamente passa à sua educação e, conseqüentemente, é-nos apresentado um programa de reforma da educação elementar e secundária do sistema grego vigente. Concluída esta parte, a discussão retorna rapidamente para a política, a fim de descrever, com muitos detalhes, a composição do estado em três classes e suas virtudes. Vem então a psicologia da alma individual, uma teoria obviamente planejada para conformar-se aos objetivos educacionais de Platão. Seguem-se depois algumas outras teorias políticas, sociais e econômicas – a igualdade dos sexos, a inserção da família na vida comunitária e o papel da guerra limitada – até que se introduz o paradoxo de que o único receptor confiável e adequado do poder político é o filósofo. Isso é novo (HAVELOCK, 1996:28-29).

O que poderia ser recriminado como falta de ambição política, característica do próprio espírito grego da *disputa*, é visto por Platão como uma condição moral do filósofo que o favorece aos cargos públicos.

Se, porém, os mendigos e os esfomeados de bens pessoais entram nos negócios públicos, pensando que é daí que devem arrebatar o seu benefício, não é possível que seja bem administrado. Efetivamente, gera-se a disputa pelo poder, e uma guerra dessas, doméstica e interna, deita-os a perder, a eles e ao resto da cidade (...) Ora, tu sabes de qualquer outro gênero de vida que despreze o poder político, sem ser o do verdadeiro

filósofo? (...) a verdade é que convém que vão para o poder aqueles que não estão enamorados dele; caso contrário, os rivais entrarão em combate (*República* VII 521a-b).

Segue-se daí a definição mais geral do caráter do filósofo: este está em oposição “explícita ao do freqüentador de teatro, ao público das representações teatrais e outras coisas semelhantes. Uma vez mais, implicitamente, os poetas surgem como o inimigo” (HAVELOCK, 1996:29). Há, contudo, um fato curioso em relação a esta contextualização do filósofo que nos permite até mesmo pensar que tal importância, ou melhor, que esta *imagem* respeitosa que o filósofo adquire, sobretudo se comparada à imagem do poeta, tenha sido uma *construção* platônica, capaz de ver qualidades e virtudes onde a visão popular encontrava defeitos.

Ora, na mesma medida em que os poetas são discriminados segundo a incompatibilidade com o sistema educacional idealizado por Platão, também os filósofos, em relação ao Estado artístico e ao gosto popular, não sendo afeitos ao espírito da *disputa*, certamente não gozavam de grande prestígio. Na obra *Fédon* há uma passagem que permite a compreensão do que representavam os filósofos no imaginário popular. Símias, ao ouvir de Sócrates que aqueles que verdadeiramente se dedicam à filosofia não desejam outra coisa do que morrer (*Fédon* 64a-b), exclama:

Por Zeus, Sócrates, fizeste-me rir, em que pese à minha falta de disposição para isso. O que penso é que, se os homens te ouvissem discorrer dessa maneira, achariam certo o que se diz dos filósofos – e nesse ponto contariam com a aprovação de nossa gente – que em verdade eles vivem como moribundos, sabendo perfeitamente que outra coisa, além de morrer, não merecem (*Fédon* 64a-b).

Platão, contudo, teria invertido este *ethos*, moldando os filósofos a partir de uma nova formação que, primeiramente, preservasse o espírito da competição e da disputa e fosse adequada aos seus propósitos educacionais e que, em segundo lugar, promovesse-lhe uma notoriedade, presumivelmente restrita, até então, a alguns círculos relativamente *fechados*. Platão desejou legitimar a nobreza dos filósofos a partir de um sistema de austera educação, para que *afloressem* no âmbito

político, posto que lhes cria serem os únicos receptores confiáveis e adequados ao poder. Diz Havelock que,

após um quadro da condição contemporânea ambígua do filósofo nas sociedades existentes, segundo a qual ele é ora um tolo ora um criminoso, defrontamo-nos com o problema da sua educação adequada e nos é dado a conhecer o segredo da fonte do verdadeiro conhecimento, sobre o qual se constrói sua integridade intelectual. Então, no Livro VII, o mais importante da *República*, segue-se um currículo pormenorizado no qual ele deve ser treinado para sua tarefa. Ele vai da matemática à dialética e deve ser acessível ao grupo etário entre vinte e trinta e cinco anos, mas obtido somente por meio de competição, a qual, nos sucessivos estágios, elimina os menos talentosos. Terminada esta parte, a discussão que atravessa o Livro VIII retorna à teoria política. A degeneração das sociedades e dos indivíduos apresenta-se em quatro estágios sucessivos, no Livro IX, antes que Platão retome a sua questão original. A oposição da moral absoluta à moralidade corrente foi agora definida; ela constitui a condição do verdadeiro filósofo. Será igualmente a condição mais feliz para os homens? Após ter respondido que sim, Platão, no Livro X, volta-se para uma questão ainda em aberto. Ele havia definido o novo currículo da Academia, mas não explicado a ausência absoluta, aí, da poesia. A exclusão torna-se agora lógica e inevitável, pois sua natureza é inteiramente incompatível com a epistemologia que subjaz ao novo programa. Os poetas, portanto, denunciados brevemente no Livro V como os inimigos dos filósofos, são agora, no Livro X, completamente desmoralizados e expulsos da disciplina que deve reinar no estágio filosófico da instrução" (HAVELOCK, 1996:29).

Se há, de fato, legitimidade nestas suposições, pode-se também pensar na Academia em termos de referência nuclear e efetiva em relação à idéia de uma revolução cultural. Poderia se pensar na Academia em termos de uma ação prática no sentido de solidificar as bases da formação de um modelo inédito de filósofo, destinado ao poder. Isso nos permitiria dizer que, em relação ao pensamento do jovem Nietzsche, embora se possa contestar a afirmação de que Platão não possuía um conhecimento de *primeira mão* em relação à arte, sua determinação pedagógica era, sem dúvida, preponderante.

Além do mais, se poderia dizer que a Academia tornara-se, para Platão, uma ação prática que faltara em Homero, para criar modelos ao *governo interior* segundo as exigências da ciência. A experiência poética, diz Havelock, "constitui a função de uma faculdade que é a antítese da ciência; é um estado de opinião que aceita uma errância e uma contradição constantes no relato físico, um estado alheio ao número e ao cálculo" (HAVELOCK, 1996:254). Platão não poderia ter a poesia como modelo pedagógico. Esta, voltada para a estética e para o prazer dos ouvintes, "os

amadores de audições e de espetáculo que se encantam com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos” (*República* V 476b). A poesia não seria capaz de educar o espírito do filósofo para que este se tornasse apto a discernir e amar a natureza do belo em si.

Se, por um lado, podemos dizer que não possuímos uma idéia real do impacto provocado pela revolução educacional de Platão, temos, por outro, incontáveis relatos da importância dos poetas na Grécia antiga. Além do mais, considerando-se esta interpretação de que os filósofos não gozavam, nem de longe, do prestígio que tinham os poetas junto às massas, antes que Platão lhes desse o modelo que tipificava o academicismo, nos sobrevém, ao menos em importância, este aspecto gigantesco da batalha platônica, pois, como diz Havelock, a poesia, no sistema educacional vigente na Grécia, desfrutava “de um monopólio total” (HAVELOCK, 1996:30). Platão investe contra este monopólio. Propõe reformas no campo do estilo poético, por considerá-lo perigoso em muitos aspectos e, portanto, acaba por excluir a poesia do currículo da formação do filósofo, onde, diz Havelock, se constitui “o lugar onde o gosto e a prática modernos julgam ser possível, nos estudos humanísticos, explorar todas as possibilidades da experiência poética” (HAVELOCK, 1996:30).

Por tudo isso, pergunta Havelock, “por que Platão sente-se tão envolvido numa guerra ferrenha com relação à experiência poética como tal?” (HAVELOCK, 1996:30). Se esta pergunta fosse feita pelo jovem Nietzsche, teríamos, além de todas as possíveis respostas até aqui elencadas, ainda uma outra, certamente bem mais surpreendente: por inveja de Homero. Antes que pareça uma resposta absurda, é preciso reconhecer que Nietzsche pensara mesmo nesses termos e usara para sua argumentação justamente o exemplo de como funcionava o antigo sistema educacional da Grécia segundo a ética da disputa e do rancor. Em *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, observa que

O grego é invejoso e percebe essa qualidade, não como uma falha, mas como a atuação de uma divindade benéfica: – que abismo existe entre esse julgamento ético e o nosso! Porque invejoso, ele sente, também no seu excesso de honra, riqueza, brilho e felicidade, repousar sobre si o olho invejoso de um deus, temendo tal inveja; nesse caso, recorda-se dela no passado de tudo que é inumano, teme por sua sorte e, oferecendo o melhor, inclina-se diante da inveja divina. Essa noção não o torna estranho a seus deuses: cujo significado, pelo contrário, fica de tal modo circunscrito,

que o homem nunca pode ousar a disputa com eles, o homem cuja alma se exalta, ciumenta, contra a de um outro ser-vivo (CV/CP, A disputa de Homero).⁸⁸

Nietzsche não deixa de considerar que Platão pertence à cultura helênica. Como tal, deve emanar dele a chama da ambição. Sobretudo dele, Platão, pois devemos considerar que Nietzsche observa essa “boa ambição” principalmente a partir dos gregos mais célebres. Assim, diz categoricamente que “quanto maior e mais sublime um homem grego, maior a claridade com que emana dele a chama da ambição, consumindo todos os que seguem pelo mesmo caminho” (CV/CP, A Disputa de Homero). Seria, talvez, excessivo considerar que o ataque de Platão a Homero se devesse por conta dos influxos da boa Eris, mas é possível que também se devesse a um *pathos* que, a rigor, nada tem de absurdo, posto ser amplamente comprovado que leva este homem grego da Antigüidade a mover-se pelo impulso da disputa. E recordamos que há aqui uma disputa em torno da eficiência ou não de um sistema educacional vigente. Levando-se isso em conta, acrescentaríamos a

⁸⁸ Antes de afirmar que o grego é invejoso, Nietzsche fala sobre a história da inveja segundo um “antigo exemplar de *Os trabalhos e os dias*” em que Hesíodo narrava a história das duas Éris. Diz Nietzsche: “Quando, em sua peregrinação pela Grécia, o viajante Pausânias visitou o Helicon, mostraram-lhe um antiqüíssimo exemplar do primeiro poema didático dos gregos, ‘Os trabalhos e os Dias’, inscrito em uma Estela de pedra e severamente castigado, pelo tempo e pelo clima. Ainda assim, ele reconheceu que, ao contrário dos exemplares usuais, o poema não possuía em seu início a invocação a Zeus, mas começava imediatamente com o esclarecimento ‘há sobre a Terra duas deusas Eris’. Esse era um dos mais notáveis pensamentos helênicos, digno de ser gravado no portal de entrada da ética helênica, assim como aquilo que vem em seguida. ‘Uma Eris deve ser tão louvada, quanto a outra deve ser censurada, pois diferem totalmente no ânimo entre essas duas deusas. Pois uma delas conduz à guerra má e ao combate, a cruel! Nenhum mortal preza sofrê-la, pelo contrário, sob o jugo da necessidade prestam-se as honras ao fardo pesado dessa Eris, segundo os desígnios dos imortais. Ela nasceu como mais velha, da noite negra; a outra, porém, foi posta por Zeus, o regente altivo, nas raízes da Terra e entre os homens, como um bem. Ela conduz até mesmo o homem sem capacidades para o trabalho; e um que carece de posses observa o outro, que é rico, e então se apressa em semear e plantar do mesmo modo que ele, e a ordenar bem a casa; o vizinho rivaliza com o vizinho que se esforça para o seu bem-estar. Boa é essa Eris para os homens. Também o oleiro guarda rancor do oleiro, e o carpinteiro do carpinteiro, o mendigo inveja o mendigo e o cantor inveja o cantor’. Para nossos estudiosos, os dois últimos versos, que tratam de *odium figulinum* (ódio figadal), parecem inconcebíveis nesse ponto. Segundo seu parecer, os predicativos “rancor” e “inveja” só convêm para o modo de ser da má Eris; motivo pelo qual eles não têm o menor pudor de apontar os versos como algo que foi parar acidentalmente naquele local. Mas nesse caso uma outra ética que não a helênica deve tê-los inspirado, sem que notassem: pois Aristóteles não percebe nenhuma contradição na referência de tais versos à boa Eris. E não só Aristóteles, mas a Antigüidade grega em geral pensa de modo diferente do nosso rancor e inveja, julgando como Hesíodo, que apontou uma Eris como má, a saber, aquela que conduz os homens à luta aniquiladora e hostil entre si, e depois enaltece uma outra como boa, aquela que como ciúme, rancor, inveja, estimula os homens para a ação, mas não para a luta aniquiladora, e sim para a ação da disputa”. (CV/CP, A Disputa de Homero).

Goldschmidt que Platão não apenas condena Homero por não ter estabelecido os fundamentos de um sistema educacional, mas por não tê-lo conquistado por disputa. Ora, se há um reconhecimento por Platão de um sistema educacional *poético* baseado em Homero, este, contudo, se desenvolveu livremente, sem a interferência direta de seu inspirador maior no modelo pedagógico a ser aplicado. Por outro lado, poderíamos ainda supor que, além das reprimendas justificáveis pela lógica, Platão ainda teria esta motivação *invejosa*. Vejamos como Nietzsche conforma este aspecto à crítica de Platão a Homero:

Não entendemos, em seu vigor, esse ataque ao herói nacional da poesia – também aquele posterior, em Platão – se não pensarmos que em sua raiz está uma imensa cobiça de ocupar o lugar do poeta abatido e de herdar a sua fama. Cada grande heleno passa adiante a tocha da disputa; em cada grande virtude, incendeia-se uma nova grandeza. Quando o jovem Temístocles não conseguia dormir, pensando nos lauréis de Miltíades, então seu impulso precoce já se destacava na longa contenda com Aristides, para tornar-se aquela genialidade única, notável e puramente instintiva de sua prática política, descrita por Tucídides. São muito características a pergunta feita a um ilustre oponente de Péricles, e sua resposta, ao ser indagado quem dos dois seria o melhor lutador da cidade: “Mesmo se eu o derrubasse, ele negaria que caiu, alcançaria seu intento e persuadiria aqueles que o viram cair.” (CV/CP, A Disputa de Homero).

Na concepção do Nietzsche filólogo, a inveja do homem grego é engendrada pelo próprio gênio da raça, como se fosse uma instituição originada desde aquele *Estado arquetípico* do qual falávamos. Sob este aspecto, não se poderia haver igualmente enraizado na cultura helênica um sentimento de igualdade. Para ele, o fundamento eterno da cidade-estado representava-se por este aspecto de disputa e, por outro lado, sua maior ameaça provinha justamente da ausência deste sentimento.⁸⁹ A pedagogia helênica da disputa “detesta o domínio de um só e teme

⁸⁹ Diz Nietzsche: “Com o intuito de ver aquele sentimento bem distintamente, em suas expressões ingênuas, o sentimento da necessidade de disputa quando se deve preservar a saúde da cidade-estado, pensemos no sentido original do ostracismo: expresso por exemplo quando os efésios vão banir Hermodoro. ‘Entre nós ninguém deve ser o melhor; se alguém for, todavia, então que seja em outra parte e na companhia de outros’. Porque ninguém deve ser o melhor? Porque com isso a disputa teria de se esgotar e o fundamento eterno da vida da cidade helênica estaria a perigo. Mais tarde, o ostracismo ganha um outro posicionamento com relação à disputa: é empregado quando se evidencia o perigo de que um dos grandes políticos e líderes de facção em disputa sintam-se inclinado, no calor da luta, para o golpe de estado e para o uso de meios nocivos e destrutivos. O sentido original dessa instituição singular não é, porém, o de válvula de escape, mas de um meio de estímulo: eliminam-se aqueles que sobressaem, para que o jogo da disputa desperte novamente: um

seus perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio – um segundo gênio” (CV/CP, A Disputa de Homero).

Segundo Nietzsche, a pedagogia da ambição caracterizou, de forma decisiva, o *Estado artístico* dos poetas e dos deuses olímpicos, visando o benefício da cidade-estado. No entanto, esse sistema pedagógico, baseado no individualismo e na disputa, não deve ser analisado segundo as concepções morais que o termo *disputa* implica para a modernidade. Os educadores atuais, diz ele, “não conhecem nenhum medo maior do que o do desencadeamento da assim chamada ambição. Aqui, teme-se o egoísmo como o ‘mal em si’ (...) Para os antigos, entretanto, o objetivo da educação ‘agônica’ era o bem do todo, da sociedade citadina” (CV/CP, A Disputa de Homero). E acrescenta:

Não se tratava de nenhuma ambição do desmedido e do incalculável, como a maioria das ambições modernas: ao correr, jogar ou cantar nas competições, o jovem pensava no bem de sua cidade natal; era a fama desta que ele queria redobrar na sua própria; consagrava aos deuses de sua cidade-estado as coroas que o juiz punha honrosamente em sua cabeça. Desde a infância, cada grego percebia em si o desejo ardente de, na competição entre cidades, ser um instrumento para a consagração da sua cidade: isso acendia o seu egoísmo, mas, ao mesmo tempo, o refreava e limitava (CV/CP, A disputa de Homero).

Para Nietzsche, deste conceito de individualismo decorre também um sentido de liberdade, “porque seus objetivos eram mais próximos e mais alcançáveis. O homem moderno, ao contrário, tem a infinidade cruzando o seu caminho em toda parte, como o veloz Aquiles na parábola do eleata Zenão: a infinidade o obstrui, ele nunca alcança a tartaruga” (CV/CP, A Disputa de Homero). Temos, portanto, um cenário no qual Nietzsche encontra motivos para considerar que os *Diálogos* de Platão ainda conservam ou pertencem a uma pedagogia *homérica*, se assim poderíamos usá-la como paradoxo de um Estado artístico que se movia pelo influxo da disputa.

pensamento que é inimigo da “exclusividade” do gênio, em sentido moderno, mas supondo que, em um ordenamento natural das coisas, há sempre vários gênios que se estimulam mutuamente para a ação, assim como se mantêm mutuamente nos limites da medida”. (CV/CP, A Disputa de Homero).

Por exemplo, nos *diálogos* de Platão, aquilo que possui um destacado sentido artístico é, na maior parte das vezes, o resultado de uma rivalidade com a arte dos oradores, dos sofistas, dos dramaturgos de seu tempo, descoberta para que ele pudesse dizer por fim: “Vejam, também posso fazer o que os meus maiores adversários podem; sim, posso fazê-lo melhor do que eles. Nenhum Protágoras criou mitos tão belos quanto os meus, nenhum dramaturgo, um todo tão rico e cativante quanto o *Banquete*, nenhum orador compôs discursos como aqueles que eu apresento no *Górgias*” (CV/CP, A disputa de Homero).

Entretanto, se Platão representa, através dos *Diálogos*, esses aspectos que o ligam a uma era historicamente artística, através da qual se evidenciam os influxos da boa Eris, por outro lado, novamente se repete aquela atitude na qual acabaria sempre por predominar um novo comportamento filosófico sobre a propensão artística. Assim, diz Nietzsche: “e agora rejeito tudo isso junto, e condeno toda a arte imitativa! Apenas a disputa fez de mim um poeta, um sofista, um orador! Que problema se abre para nós, quando perguntamos pela relação da disputa na concepção da obra de arte!” (CV/CP, A Disputa de Homero). Aqui se abre, portanto, uma nova rodada interpretativa sobre os motivos mais íntimos que levam Platão a banir os poetas de seu *Estado filosófico*. Ora, se Platão conservara-se fiel à cultura da qual herdara, esta, segundo vimos, encontrava-se apenas no sentido da disputa.

Contudo, a disputa platônica é de ordem diferente das batalhas sangrentas das epopéias; não se dão como crimes políticos ou de família. São ações verbais e podem ser travadas solitariamente. Se comparadas ao esplendor da ação homérica, refletem, de certa forma, uma espécie de decadência do homem grego. É assim, por exemplo, que Nietzsche compara o comodismo de um vitorioso sem qualquer adversário ou opositor com o início de seu declínio.⁹⁰

⁹⁰ Nietzsche faz uma comparação entre o apogeu e o declínio a partir do final trágico de Miltíades, mostrando o quanto os gregos compreendiam a necessidade de se manterem na disputa, ainda mesmo depois da vitória, posto que um homem sem adversários atrairia até mesmo a ira dos deuses. Diz Nietzsche: “Não há nenhum outro exemplo mais esclarecedor do que os últimos infortúnios de Miltíades. Posto em um pico solitário, graças ao seu êxito incomparável na batalha de Maratona, e elevado muito acima de todos os combatentes, ele sentiu despertar em si um desejo baixo e vingativo contra um cidadão de Paros, com o qual havia tido, muito antes, uma rixa. Para satisfazer o desejo, aproveita-se da sua reputação, da propriedade pública, da honra da cidade, e acaba desonrando-se a si mesmo. Pressentindo que iria fracassar, rebaixa-se a maquinacões indignas. Secretamente, estabelece uma união sacrílega com o sacerdote de Deméter e invade, durante a noite, o templo sagrado de onde todos os homens eram excluídos. Quando, pulando o muro, aproxima-se mais e mais do santuário, ocorre-lhe de súbito o terror medonho de um grande pânico: quase desfalecido e sem sentidos, vê-se repellido e atirado de volta por sobre o muro, precipitando-se lá embaixo, entrevado e gravemente ferido. O cerco tem de ser erguido, o tribunal popular o aguarda, e uma morte ignominiosa selou uma carreira heróica, de modo a obscurecê-la por toda a posteridade. Após

Ora, quando o modelo de disputa platônico se imprime na alma do homem grego, já não se pode falar de uma Grécia homérica e, assim como no exemplo de Miltíades, abdicando da antiga pedagogia da disputa, a própria cultura entrara em declínio.

Também as mais nobres cidades gregas declinam, quando alcançam o templo de Nike, a vitória e a fortuna. Atenas, que tinha aniquilado a independência de seus aliados e castigado com rigor as rebeliões dos subjugados; Esparta, que fez valer de modo ainda mais duro e cruel a sua dominação sobre a Hélade, depois da batalha de Aegospotamos: as duas cidades também seguiram o exemplo de Miltíades, acarretando seu declínio por um ato de *hybris*, para provar que, sem inveja, ciúme e ambição de disputa, tanto a cidade grega como o homem grego degeneraram. Ele se torna mau e cruel, vingativo e sacrílego, resumindo, torna-se “pré-homérico” – e então precisa apenas de um grande pânico para leva-lo à queda e a ser esmagado. Esparta e Atenas se entregam à Pérsia, como Temístocles e Alcibíades fizeram; elas atraíam o que é helênico, depois que abriram mão do mais nobre pensamento formador helênico, a disputa” (CV/CP, A Disputa de Homero).

A disputa de Platão poderia, portanto, simbolizar este declínio devido ao fator excludente da ação movida pelo ciúme⁹¹ e pela ambição de disputa. Basta que vejamos os objetivos, as metas e a finalidade da dialética. Aqui o método platônico da disputa substitui o valor moral da ação da batalha em valores intelectuais e isto, para Nietzsche, simboliza a o declínio da antiga civilização artística da Grécia.

Curiosamente, este declínio está, segundo Nietzsche, relacionado com uma era de otimismo, pois a disputa platônica abre-se justamente para um mundo de conquistas científicas através do qual se passam a gerar expectativas otimistas em relação à vida, até então inéditas. A supor pela novidade do academicismo que Platão leva àquele mundo e, por extensão, ao mundo ocidental como um todo, se pode imaginar que *ciência* passou, ainda que por um processo lento, a ser determinante como marca cultural de uma nova Grécia. Este, portanto, seria o papel

a batalha de Maratona, a inveja divina se incendeia ao avistar o homem sem qualquer adversário ou opositor, nas alturas mais isoladas da fama. Ele tem apenas os deuses a seu lado, agora – e por isso ele os tem contra si. Eles, porém, o seduzem para um ato de *hybris*, sob o qual ele sucumbe”. (CV/CP, A Disputa de Homero).

⁹¹ Note-se que o termo *ciúme* é um *pathos* decorrente do conceito de *disputa* entre filósofos: “já quando as diferentes seitas defendiam suas verdades nas ruas, as almas de todos esses pretendentes da verdade [filósofos] estavam totalmente encharcadas de ciúme e espuma, o elemento tirânico raivava agora como veneno em seu próprio corpo” (MAI/HHI, § 261).

mais relevante de um recorte platônico dentro das concepções *trágicas* do jovem Nietzsche. E sob tal aspecto, entendemos a dimensão daquela proposição nietzschiana segundo a qual teria Platão separado arte e ciência, pois, simbolicamente, Platão separara um *mundo* artístico de um *mundo* científico.⁹² Em outras palavras, Platão encerra uma era de pessimismo na qual, segundo Nietzsche, o homem grego havia encontrado os limites de seu apogeu, e inaugura um novo mundo, com novas determinações *espirituais* propensas ao estigma apolíneo da cultura, marcando uma separação definitiva entre as *antigas* divindades de Apolo e Dioniso.⁹³ Teria Platão, ao inaugurar um novo mundo, dado origem a um novo

⁹² Colli, em outra perspectiva, marca esta relação de decadência entre o mundo anterior a Platão e o que se segue depois de Platão, com o paradoxo da filosofia. Diz ele que “Platão chama ‘filosofia’, amor da sabedoria, à própria indagação, à própria atividade educativa ligada a uma expressão escrita, à forma literária do diálogo. E Platão olha com veneração para o passado, para um mundo em que existiram verdadeiramente os sábios. Por outro lado, a filosofia ulterior, a nossa filosofia, é apenas uma continuação, um desenvolvimento da forma literária introduzida por Platão; todavia, esta última surge como um fenômeno de decadência, porquanto ‘amor da sabedoria’ é inferior à ‘sabedoria’. Amor de sabedoria não significava, de fato, para Platão, aspiração a algo de jamais conseguido, mas sim a tendência para recuperar o que já fora realizado e vivido”. (COLLI, 1998:14). A partir deste exemplo, Colli reafirma a separação entre dois mundos partindo da concepção de que a filosofia que se pratica depois de Platão não representa uma continuidade da *sabedoria* dos tempos mais antigos. “Não há pois um desenvolvimento contínuo, homogêneo, entre sabedoria e filosofia. O que faz emergir esta última é uma reforma expressiva, é a intervenção de uma nova forma literária, de um filtro através do qual é condicionado o conhecimento de tudo o que antes acontecera”. (COLLI, 1998:14). Segundo Colli, esta *primeira origem* da *filosofia* pode ser comparada com o antigo estado artístico de que falávamos (ou aos filósofos artistas), posto que remonta necessariamente a ele, mas, no sentido que lhe dá Nietzsche, apenas como hipótese. Diz Colli: “é bastante incerta a extensão temporal da época da sabedoria: engloba-se nela a chamada era pré-socrática, ou seja os séculos VI e V a.C., mas a origem mais longínqua escapa-nos. É necessário remontar à mais remota tradição da poesia e da religião grega, mas a interpretação dos dados não pode deixar de ser filosófica. Há que configurar, embora só de modo hipotético, uma interpretação do tipo da sugerida por Nietzsche para explicar o nascimento da tragédia”. (COLLI, 1998:14).

⁹³ Deste modo se entende quando, em *O nascimento da Tragédia*, Nietzsche associa o pessimismo com o apogeu da cultura helênica e o otimismo com a decadência da cultura e com a ascensão de Platão. Diz Nietzsche: “Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência. Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados – como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus ‘modernos’? Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja aprender o que é ‘temer’? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? E o descomunal fenômeno do dionisiaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? – E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico – como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a ‘serenojovialidade grega’ do helenismo posterior, tão-somente, um arrebol do crepúsculo?” (NT, 1992:14).

Apolo? É possível responder a esta questão através de *O nascimento da tragédia* e outros escritos nietzschianos que circulam na sua órbita?

Como vimos, há aqui duas hipóteses mais fortes, por assim dizer, que pretendem justificar a indisposição de Platão para com a pedagogia artística. Uma, a ambição política de Platão, e outra, seu impulso *ciumento* à disputa. Contudo, seja por qual desses aspectos a máquina da reforma platônica do antigo *ethos* grego tenha se colocado em marcha, o fato concreto, segundo o que se depreende da concepção nietzschiana do platonismo, é que Platão, ao fim das contas, criou um modelo cultural baseado na formação acadêmica do filósofo, que mudou radicalmente a concepção de homem e de cultura ocidentais. Não obstante, é ainda preciso entender esta revolução a partir de suas bases euripidiana e socrática, lá, onde se dialoga diretamente com a tragédia grega.

CAPÍTULO III

O FIM DA TRAGÉDIA SOB O IMPÉRIO DO MUNDO LÓGICO

A interpretação nietzschiana de Platão, dirigida tanto ao homem Platão quanto à sua filosofia, nos encaminha agora para uma análise mais detida sobre a relação conflituosa que se estabelece entre a dualidade metafísica do platonismo e a metafísica de artista de Nietzsche. Devemos, primeiramente, perguntar o que são essas duas instâncias do pensamento filosófico, como e por que se antagonizam. Não obstante, esta questão se desdobra em outra: por que a filosofia platônica necessitou combater e aniquilar a arte e o conhecimento trágico? Ou, por que teria sido a arte trágica inimiga do platonismo? A resposta a estas questões exige uma incursão ao sentido ético do platonismo.

Note-se, primeiramente, que o traço dominante no caráter platônico, como observa Giacoia, “consiste em seu instinto ou impulso ético” (GIACÓIA, 2005:13). Se considerarmos que este impulso ético significa, na economia de *O nascimento da tragédia*, o antípoda do impulso artístico, teremos, a partir da via platônica, a consideração de que o impulso ético é nada menos do que o impulso à ciência, o impulso ao saber, o impulso à verdade. Neste caso, a verdade toma um aspecto de salvação e, por tal sentido, adquire, em Platão, mais importância do que a arte.

Contudo, o propósito do jovem Nietzsche tem sido afirmar o contrário, que a arte é mais importante do que a ciência. Note-se que acompanhamos com Nietzsche, no primeiro capítulo, que a arte é uma metáfora que recria o mundo, porquanto, seja natural do próprio homem atingir o mundo, apenas no sentido simbólico, metaforicamente, representativamente, posto lhe ser impossível atingi-lo em si mesmo e, no segundo capítulo, a partir de uma incursão pela origem da arte, desde os primórdios da cultura grega, vimos que, tanto a arte quanto a religião, tinham origem no mesmo instinto de afirmação da vida. Logo, para desenvolvermos estas questões que agora se nos propõe o pensamento nietzschiano, deveremos trazer novamente à memória o sentido estético da tragédia nietzschiana, agora em

oposição à ciência. Ou melhor, o sentido da metafísica de artista que, em última instância, será o antipódico modelo filosófico que rivaliza com o platonismo, ou que o nega, justamente por ser, primordialmente, negado por este. Para termos ainda mais uma vez presente o sentido da metafísica de artista que fundamenta o texto nietzschiano da tragédia, cabe, portanto, considerarmos agora e primeiramente a concepção nietzschiana de impulso afirmativo da vida – manifesto desde o alvorecer da cultura grega.

Ora, se considerarmos que os gregos manifestaram esse impulso de afirmação da vida para torná-la suportável, ou, mais propriamente, para afirmá-la em detrimento de toda trágica condição humana, devemos ter presente que seus deuses olímpicos e a arte apolínea inscrevem-se numa linha artística e não propriamente moral. A espetacular representação dos deuses olímpicos não se propunha a orientar a crença na salvação do espírito nem ser regra de conduta moral que levasse à salvação do espírito num plano extra físico. Às divindades gregas, cabia serem vistas a partir de uma perspectiva estética e não moral e salvífica. Cabia aos gregos verem suas divindades a partir de uma perspectiva estética em que apenas representassem, diante das misérias e incongruências da vida, o prazer e o conforto da bela aparência. Para que pudessem viver, foi necessário mascarar os terrores e atrocidades da existência com os deuses da alegria e da beleza, resplandecentes filhos do sonho.

Tomando tal interpretação como paradigma, vemos que no centro desta criação está, num primeiro momento, a figura de Apolo. O momento é exclusivamente este, o da formação da cultura artística, isto é, o momento da epopéia. Esta é, *par excellence*, o velamento apolíneo sobre a dor humana. É a poesia que transfigura a dor e o sofrimento em belas imagens: “aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza” (GT/NT, 1992:102).

Temos, portanto, os subsídios para pensar o mundo grego da epopéia como o reflexo de um impulso artístico da cultura. É o mundo da poesia que ilude e transmuta as sentenças pessimistas por parte daqueles que estão apartados da condição humana, tal como o sátiro Sileno que desencoraja o existente humano à vida. Entretanto, Apolo e seus consortes divinos não estão no plano transcendental ao homem grego. Isto é, não estão no além-mundo, acenando com a felicidade

depois da vida, “nem ditam um comportamento religioso baseado na ascese, na espiritualidade, no dever; são a expressão de uma religião da vida, inteiramente imanente, religião da beleza como floração – e não da falta –, que diviniza o que existe” (MACHADO, 1999:18).⁹⁴

Assim, o processo artístico e religioso, originalmente grego, tem uma origem segundo a qual dor e sofrimento são transfigurados em belas imagens. Arte, neste momento, é criar a aparência da beleza através da potência instintiva de afirmação da vida.⁹⁵ Nietzsche, como vimos no primeiro capítulo, ao falar de Apolo, está, certamente, se referindo ao instinto estético da natureza que se manifesta no humano, principalmente através dos sonhos. Contudo, Apolo não é o único instinto estético manifesto no humano. De fora da Grécia, surge a simbologia de outro instinto estético, o de Dioniso, que se manifesta contra o mesmo princípio de abatimento da condição humana que fez o grego criar a medida apolínea da beleza. Diante da condição humana, este instinto, porém, se revela como potência tirânica, bárbara, cruel e embriagada. Em contraste com a reação estético-apolínea que, diante da miséria da vida, se transfigura em belas imagens, o instinto dionisíaco é a manifestação estética da revolta, da volúpia, da desmesura e da loucura embriagante. Neste sentido, pode ser considerado absolutamente hostil ao apolinismo, não só pelo fator acima mencionado, como principalmente pelo fato de pertencer a uma cultura bárbara. Dioniso, um terrível instinto de desmesura, é estrangeiro na Grécia apolínea da medida. Em síntese, este antagonismo entre os instintos estéticos de Apolo e Dioniso refletem diferentes reações humanas diante da terrível condição de finitude a que estão submetidos os homens. Refletem, portanto, no interior do homem, a dicotomia entre aparência – forma, representação apolínea – e “realidade” – caos.

O homem grego, contudo, soube reconhecer, segundo Nietzsche, que havia uma maneira e uma necessidade de tornar estes dois impulsos, estes dois instintos

⁹⁴ Esclarece Machado que, neste contexto, divinizar “significa fundamentalmente tornar belo, embelezar. A arte apolínea é a arte da beleza: se os deuses olímpicos não são necessariamente bons ou verdadeiros – como o deus das religiões morais depois analisadas por Nietzsche –, eles são belos. Para o grego, beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação, mas também significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade. Contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza [...] a beleza é uma aparência” (MACHADO, 1999:18-19).

⁹⁵ A arte da aparência como necessária não apenas à manutenção, mas à intensificação da vida.

capazes de uma inter-relação artística no interior do sujeito, posto que esta mesma relação era assimilável no mundo, pela existência do vir-a-ser. Tal fato decorre da observância de uma regra: o estado puro do dionisismo era-lhes impossível.⁹⁶ A vivência do dionisismo requeria um anteparo apolíneo. Isto é, a vivência de Dioniso só se faria possível dentro da esfera apolínea da beleza, o que implicou o fato de que, desde esta simbiose, a sabedoria da arte grega torna possível a vivência, a partir do humano, dos dois instintos naturais e estéticos, dos dois impulsos, o da arte e o da desmesura, o apolíneo e o dionisíaco.

O impulso estético agora não é mais, ou tão somente, o apolíneo, que dá as costas para a terrível realidade do viver humano, cobrindo-o com mantos de beleza, e também não o dionisíaco puro, extremamente bárbaro, mas o dionisíaco domado pela beleza apolínea e o apolíneo refletindo, esteticamente, na potência do impulso dionisíaco.⁹⁷ Ora, a impossibilidade da vivência do puro Dioniso estava no fato de que suas predicções deveriam ser absolutas. Como se poderia viver uma embriaguez absoluta ou uma quebra do princípio de individuação absoluta? O recurso apolíneo é permitir um jogo com Dioniso, isto é, um jogo com a embriaguez;

⁹⁶ Cf. GT/NT, §§ 1 e 2. No primeiro capítulo, considerávamos que a observação nietzschiana requeria uma interpretação do estado puro da vivência dionisíaca como geradora de um profundo desconforto, devido ao fato de que a volta do estado de embriaguez representava uma retomada de consciência que advinha do estado caótico da desmesura e da perda da identidade, corroborando todo pessimismo da sentença de Sileno. Machado observa que “o êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, do Estado, da civilização, da história. [...] Mas há ainda um segundo perigo decorrente do primeiro: o pesar, o desgosto pela existência, o sentimento de que tudo é absurdo, impossível, que aparece com a volta ao estado de consciência. O conhecimento, ou mais precisamente, porque não se trata rigorosamente de conhecimento, a emoção, a experiência dionisíaca tendo significado um acesso à verdade da natureza, uma verdade que mostra que a natureza é desmesurada ou que verdade é desmesura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza justamente para mascarar a verdade. A visão da essência eterna e imutável das coisas faz com que ele desista de agir e construir uma civilização. A civilização, que é um mundo aparente, fenomenal, é revelada como impostura pela natureza, pelo núcleo eterno das coisas, pela verdade dionisíaca [...] Neste sentido, a experiência dionisíaca é uma ‘embriaguez do sofrimento’ que destrói o ‘belo sonho’”. (MACHADO, 1999:22).

⁹⁷ Observa Machado que se Apolo “salva o mundo helênico atraindo a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência é porque transforma um fenômeno natural em fenômeno estético. E se essa transformação do dionisíaco puro, bárbaro, oriental em arte salva a civilização grega é porque integra a experiência dionisíaca ao mundo helênico aliviando-a de sua força destruidora, de seu ‘elemento irracional’, espiritualizando-a a ilusão apolínea, característica da arte, liberta da opressão e do peso excessivo do dionisíaco, permitindo à emoção se descarregar em um domínio apolíneo” (MACHADO, 1999:23). Embora nos pareça ser esta uma interpretação correta, cabe-nos, contudo, uma ressalva: segundo o que se depreende de *O nascimento da tragédia*, tanto o apolíneo quanto o dionisíaco são, desde sempre, impulsos estéticos. Mesmo associando Dioniso com a Natureza, deve-se considerar a esta também como fenômeno e, portanto, fenômeno estético, posto que em contrário, haveríamos de supor que Nietzsche estivesse considerando, na relação entre arte e natureza, indícios de uma vida natural e outra não natural.

uma embriaguez não absoluta que, em última instância, seria uma embriaguez com um fundo de consciência. Daí o sentido de um jogar com a embriaguez: uma embriaguez representada. Esta descoberta grega da conciliação entre dois impulsos antagônicos vem a ser, portanto, justamente o *ethos* da arte trágica, a essência da tragédia, o modelo do êxtase artístico.

Esta união – melhor dizendo, esta reconciliação entre Apolo e Dioniso – é, para Nietzsche, o momento mais importante da arte grega.⁹⁸ Primeiro, porque a transfiguração de um Dioniso orgiástico e bárbaro em um Dioniso artístico possibilita uma experiência de embriaguez sem perda de lucidez.⁹⁹ A arte trágica, diz Machado, “controla o que há de desmesurado no instinto dionisíaco como se Apolo ensinasse a medida a Dioniso, ou como se servisse a poção mágica, a bebida trágica, em sonho” (MACHADO, 1999:24). Em segundo lugar, porque representa a união entre aparência e essência.

Sendo capaz de articular os dois instintos, as duas pulsões artísticas da natureza, na medida em que transpõe em imagens os estados dionisíacos, a tragédia não se limita, como a poesia épica, ao nível da aparência, mas possibilita uma experiência trágica da essência do mundo (MACHADO, 1999:25).

E, finalmente, porque esta reconciliação faz nascer no humano uma alegria metafísica através da qual o limite da individualidade pode ser rompido.

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento (GT/NT, 1992: 101-102).¹⁰⁰

Desta exposição nietzschiana podemos novamente reforçar a compreensão da idéia de *metafísica de artista* nela imbricada. A arte trágica proporciona uma

⁹⁸ Cf. *Fragmentos. Póstumos*. Setembro de 1870 – janeiro de 1871, 5 [94].

⁹⁹ Cf. NIETZSCHE, *Crepúsculo dos ídolos* e *A visão dionisíaca do mundo*.

¹⁰⁰ Enquanto o sentido do impulso apolíneo da arte é negar, através da bela aparência, o sofrimento da vida, sentido do impulso dionisíaco é afirmar a eternidade da vontade diante da finitude.

consolação, uma certeza “de que existe um prazer superior a que se acede pela ruína e pelo aniquilamento do herói, da individualidade, da consciência; pela destruição dos valores apolíneos” (MACHADO, 1999:26). Contudo, perguntamos se não há aqui uma contradição, pois vimos que primeiramente nasce a arte grega do impulso estético, isto é, dos valores apolíneos e, agora, dizemos com Nietzsche que a tragédia proporciona uma alegria metafísica na destruição dos valores apolíneos. Ocorre que esta “destruição”, na economia da tragédia, é ela mesma uma representação. Machado observa que seria equivocado pensar a alegria metafísica como aniquilamento de Apolo:

Isso, porém, seria um equívoco, na medida em que a negação dos valores apolíneos só pode ser realizada em forma de representação, de imagem, de ilusão, isto é, apolineamente. Se o dionisíaco puro é aniquilador da vida, se só a arte torna possível uma experiência dionisíaca, não pode haver dionisíaco sem apolíneo. A visão trágica do mundo, tal como Nietzsche a interpreta nesse momento, é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência: o único modo de superar a radical oposição metafísica de valores (MACHADO, 1999:26).

Agora, chegamos a ponto de afirmar que a experiência metafísica de artista é possibilitada apenas quando está em curso esta conjugação do apolíneo com o dionisíaco – que vem a ser, fundamentalmente, a arte trágica. Não obstante, dada a experiência metafísica de artista, pode-se, em termos teóricos, afirmar que a atividade metafísica do homem é a própria arte. Esta é a afirmação teórica de *O nascimento da tragédia*. Metafísica de artista é a “concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo no fundo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, malgrado a mudança dos fenômenos” (MACHADO, 1999:29).

A metafísica de artista é negadora da metafísica dualista do platonismo e da ciência platônica. Metafísica de artista é, a rigor, uma estrutura filosófica através da qual o jovem Nietzsche combate a dualidade metafísica de mundos, separados entre verdade e ilusão, e a ciência da verdade que dela decorre. Assim, chegamos ao momento de contrapor o instinto estético de Nietzsche com a razão científica de Platão sobre o pano de fundo da arte trágica. Nietzsche acusa que o desaparecimento da arte trágica se deve à subjugação do instinto estético pelo

instinto ético da razão científica, pois o marco do desaparecimento da arte trágica está erigido sobre uma moral e uma visão de mundo não artística que se vai formando desde Eurípides e Sócrates até encontrar pleno acabamento no pensamento de Platão.

O ponto de partida desta análise é, portanto, a compreensão do significado daquilo que, para o jovem Nietzsche, objetiva-se como *socratismo estético*. Vemos, em *O nascimento da tragédia*, que o *socratismo estético* se faz observar, antes mesmo de Platão, na resistência histórica à arte trágica que se encontra em Eurípides. Segundo o Jovem Nietzsche, Eurípides retifica a linguagem poética, os caracteres da antiga tragédia, a estrutura dramática e a música coral pelo princípio socrático: “só o sabedor é virtuoso”. Assim, sua obra leva para o teatro grego o fundamento de uma nova estética: “tudo deve ser inteligível para ser belo”. A esta mudança de registro Nietzsche chama de *socratismo estético*, que infunde na tragédia o método racionalista que exclui o efeito da tensão épica e o sentido mítico da ação. Tal mudança não orienta mais para que o ouvinte simplesmente mergulhe no sofrer e no agir dos protagonistas, mas que passe a calcular o significado das personagens, buscando a razão e os pressupostos dos conflitos e dos pendoros da trama.

Este princípio, segundo Nietzsche, é o apanágio do *socratismo estético* que promove a derrocada da antiga arte trágica. A partir da poesia de Eurípides, portanto, os dois pólos da contradição trágica se situam no íntimo do humano. Entretanto, a imagem do humano vai se desvinculando das antigas relações religiosas. Conseqüentemente, entram em cena no palco trágico, a verossimilhança racional da ação e o consolo de poder recorrer à razão para resolver os enigmas do mundo.

Embora os dramas de Eurípides sejam ainda construídos sobre o mito tradicional, suas personagens superam a superstição arcaica com humanismo liberto da influência dos deuses. Seus personagens agora colocam a racionalidade diante dos mistérios da existência. Se, por um lado, isto supõe a exigência da reflexão ociosa como necessidade cultural, por outro, a novidade estético-conceitual que Eurípides propunha à cena trágica era a de fazer com que quadros, nos quais apareciam tramas e personagens intelectualizados, passassem a dominar o sentido do *espetáculo*. Esses quadros, que num primeiro momento eram estranhos e

avessos ao gosto popular, exigiam uma formação propedêutica de espectadores capazes de compreendê-los. Neste sentido, sua dramaturgia se ligava ao aspecto simbólico da formação do filósofo socrático, que, na *República* de Platão, estaria voltada para as exigências e os interesses da administração pública. No caso do palco euripidiano, a *Paidéia* socrática estaria a serviço da formação de uma platéia intelectualizada.

Tendo *O nascimento da tragédia* como base teórica da crítica à estética socrática, chegamos à concepção especulativa de que esta ligação hipotética entre afinidades socrática e euripidiana resultaram, por um lado, na contaminação inartística do sentido trágico original e, por outro, na consolidação da arte cênica como dispositivo de persuasão moral. Sócrates, por sua vez, seria a própria personificação de tais propósitos, exercendo, sobre a figura do poeta tragediógrafo, o influxo valorativo do drama psicológico de suas personagens. Assim, perguntamos como, partindo da visão de Nietzsche, se pode dizer que tal processo contribui para a decadência da arte trágica. A resposta inicial diz respeito ao fato de ter Eurípides afetado o equilíbrio da relação apolíneo-dionisíaco, sobretudo por ter descaracterizado o impulso dionisíaco da música. Logo, há que se considerar uma resistência euripidiana a Dioniso. Esta, admite Nietzsche, é vencida com o tempo. Embora tenha resistido a Dioniso na maior parte de sua produção artística, nas *Bacantes* rende-se Eurípides ao adversário poderoso.¹⁰¹

O velho Sófocles se pronunciou no *Édipo em Colona* (tal como Eurípides nas *Bacantes*) sobre o que, na tragédia, liberta do mundo: Eurípides, como uma espécie de retratação, na medida em que ele mesmo se deixou esquartejar como Penteu, o sensato racionalista, opositor do culto a Dioniso. (TF, 2006:50).¹⁰²

¹⁰¹ Nietzsche considera que, tal como Sófocles havia colocado na simbologia de Dioniso no *Édipo em Colona*, a libertação do sofrimento do herói, fizera Eurípides, em *Bacantes*, uma retratação ao dionisíaco. (Cf. NIETZSCHE. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2006).

¹⁰² Ernani Chaves, em nota a esta passagem, observa o seguinte em relação ao termo retratação: “Em alemão *Palinodie*: palinódia, do grego *palinoidia*, que tanto pode ser um poema que desdiz aquilo que se disse em outro, como também tem o sentido de ‘retratação’, como nos indica o *Novo Dicionário Aurélio*. Em outras palavras: Eurípides, nas *Bacantes*, teria se retratado diante de Dioniso! Pode-se entender melhor, portanto, o lugar paradoxal de Eurípides na análise do jovem Nietzsche, que culmina no *Nascimento da tragédia*: ao mesmo tempo em que ele mata a tragédia, isto é, o dionisíaco, oferece nas *Bacantes*, o modelo do dionisíaco”. CHAVES, Ernani. In: *Introdução à tragédia de Sófocles*, 2006:50; nota 30.

Contudo, “quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado” (GT/NT, 1992:79). Isto significa que a produção antidionisiaca de Eurípides havia sido suficientemente sedutora para afugentar Dioniso “do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides” (GT/NT, 1992:79).

Para chegarmos a este aspecto antidionisiaco da filosofia platônica, partindo de Eurípides, é necessário compreendermos o significado do termo *demoníaco* ora empregado por Nietzsche. O poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides e que assim o tornava também uma máscara teria sido ninguém menos do que Sócrates. “Se Eurípides é o marco que assinala a morte da arte trágica é porque com ele, pela primeira vez, o poeta se subordina ao pensador racional, ao pensador consciente” (MACHADO, 1999:29-30). Ora, servindo Eurípides de máscara para Sócrates, sua dramaturgia virá incorporar uma característica até então inédita sob o ponto de vista estético: a racionalidade crítica e o conceito. Note-se, no entanto, que o conceito, em si mesmo, não é inartístico. Se considerarmos que os conceitos são metáforas que recriam o mundo, estes, do ponto de vista metafórico, representativo, simbólico, podem ser tomados como princípios artísticos. Contudo, quando o conceito pretende ser a própria coincidência com os fenômenos, então surge no horizonte conceitual uma diretriz antiartística, fundamentada numa pretensão moral de verdade, e é exatamente este o aspecto antiestético identificado por Nietzsche no socratismo estético de Eurípides. Para Nietzsche, é este o momento crucial que impõe o início da derrocada da arte trágica.¹⁰³

Para explicarmos esta afirmação, não é demasiado lembrar que a produção artística, especificamente a tragédia, não tinha como critério, antes de Eurípides, apoiar-se na consciência, na razão, na lógica e na perfeita coincidência entre os conceitos e os fenômenos, mas sim na conjugação dos instintos estéticos apolíneo e dionisiaco. Esta conjugação, agora, revela que o impulso à ciência é ético. Sob este ponto de vista, a arte pode ser justificada a partir da lógica. Logo, sob o influxo da racionalidade, isto é, da lógica socrática refletida em Eurípides, a tragédia passa a reivindicar, a partir do tragediógrafo, uma perspectiva de clareza do saber, de adequação com uma realidade preexistente, fixa e verdadeira, para que o conhecimento apareça como *salvífico*. Isto implicará a descaracterização estrutural

¹⁰³ Cf. GT/NT, 1992: 79.

da conjugação apolíneo-dionisíaca que era a base da sempre presente recriação do mundo e da vida. Mas, note-se, é Eurípides quem promove esta descaracterização. É Eurípides quem desclassifica a tradição poética que o antecede, sobretudo Ésquilo e Sófocles, como poetas do irracional. Em Ésquilo e Sófocles o problema do conhecimento, se é que se pode assim dizer, se resolve na esfera da justiça olímpica das divindades. “Enquanto Ésquilo encontra o sublime na sublimidade da administração da justiça olímpica, Sófocles a vê – de uma maneira maravilhosa – na sublimidade do impenetrável dessa justiça” (DW/VD, 2005:28). Logo, com o advento do socratismo estético que se projeta no âmbito da tragédia euripídiana, a economia trágica que o antecede é agora considerada irracional.¹⁰⁴

Mas devemos insistir um pouco mais sobre esta questão. Por que é considerada irracional a arte trágica que antecede Eurípides? Ora, a conjugação apolíneo-dionisíaca não surge no horizonte grego como um exercício no qual Apolo faz projetar um Dioniso teórico nem Dioniso faz Apolo ser a expressão de uma teorização da medida das coisas. Na conjugação desses dois impulsos está apenas a possibilidade de justificar a vida pela experiência do uno primordial através da beleza. Nada pretende ser a exata adequação entre o que se afirma e o que se efetiva enquanto fenômeno, mas tudo pretende ser recriação, metáfora, representação do mundo e da vida. Nada parte do princípio de que isto ou aquilo deva ser racionalizado. Tudo se resume numa vivência psíquico-fisiológica da arte, que ilude, que alegra, que instiga, que excita, que emociona e que permite ao humano quebrar as cadeias de sua individualidade, isto é, permite que o espectador vivencie sua condição metafísica através da relação entre o finito e o infinito. Arte, neste sentido, significaria tanto aquilo que se materializa como obra de arte quanto a maneira de viver. Contudo, a perspectiva socrática de Eurípides, a perspectiva da sobriedade socrática em Eurípides, ao condenar os poetas de influxo dionisíaco – sob a etiqueta dos poetas embriagados ou inconscientes –, assinala uma ruptura na maneira de considerar a arte. Ou seja, propõe-se agora, a partir de Eurípides, uma nova ordem – contraditória –, que obrigue a conjugação apolíneo-dionisíaca a ser também, ou fundamentalmente, uma experiência consciente, lógica, de

¹⁰⁴ “Por não ter consciência do que faz e não apresentar claramente o seu saber, o poeta trágico será desvalorizado, desclassificado pelo saber racional” (MACHADO, 1999:30).

conhecimento. Por causa desta nova ordem contraditória, “a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (GT/NT, 1992:79).

Em decorrência do influxo crítico na criação artística, surge um novo elemento na observação nietzschiana: o fato de que a derrocada da tragédia não se havia dado exclusivamente pela exclusão de Dioniso, mas a partir de um processo de descaracterização apolínea. Esta se dá na medida em que a beleza deve ser subordinada à razão. A beleza, que era inicialmente o anteparo de Dioniso, ou as condições de possibilidade da expressão dionisiaca, é agora submetida, ela própria, aos limites da lógica. É perfeitamente possível admitir que esta transformação apolínea se tornaria estranha ao movimento irracional de Dioniso. Melhor dizendo, pela substituição da divindade apolínea pela personalidade socrática na correlação das forças criativas, subverte-se o elemento essencial da arte, que é a potência dionisiaca.

O plano dramático de Eurípides é, segundo Nietzsche, projetado a partir do princípio socrático de que, para poder ser belo, tudo deve ser da ordem do entendimento. Em torno de Eurípides, diz Nietzsche, “há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do *socratismo*. ‘Tudo precisa ser consciente para ser belo’” (DW/VD, 2005:80-81). Deste modo, é impossível a Eurípides atingir o mundo apolíneo da aparência e também impossível fixar-se no elemento dionisiaco.

E agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisiaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais — em vez das introvisões apolíneas — e *afetos* ardentes — em lugar dos êxtases dionisiacos — e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte (GT/NT, 1992:80-81).

Note-se que a nova posição assumida por Eurípides, subverte, não apenas o sentido de Apolo na antiga simbiose, como também o sentido dionisiaco, mantendo tão somente caracterizações equivalentes ao plano simbólico, nascido da disposição subjetiva do autor-pensador. Ou seja, a introvisão apolínea é agora substituída pela

racionalidade: pensamentos que não mais contemplam o mundo que se desenvolve nos sonhos, mas que os compõe em contornos próprios, ou pensamentos paradoxais. Do mesmo modo, o êxtase dionisíaco é substituído pelas paixões do próprio ator. Com isso, devemos imaginar que este paradigma transformador não apenas subverte a linguagem artística da tragédia como, fundamentalmente, a transforma em crítica.

Ao fazer da tragédia uma crítica da Arte, Eurípides prolonga “a crítica socrática aos homens de sua época que por não terem consciência de seu ofício, o exercem apenas por instinto” (MACHADO, 1999:31). Logo, é o instinto que, através de Eurípides, está sendo colocado em questão. Ora, todos os elementos do teatro euripidiano, tais como a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática e a música coral, são medidos pelo cânone socrático da inteligibilidade. Além de inteligível, a arte trágica deve ter agora uma expressão do ser moral.¹⁰⁵ Antes, porém, de abordarmos esta questão, vejamos como se constrói a dinâmica do socratismo estético em Eurípides.

Primeiramente, a imagem euripidiana merece, da parte de Nietzsche, um esclarecimento genealógico, segundo o qual já se antevia a decadência do drama musical nas tragédias de Ésquilo e Sófocles.¹⁰⁶ “O que o desviou de um caminho que fora percorrido por homens como Ésquilo e Sófocles, e sobre o qual brilhava o sol do favor popular? Uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical” (DW/VD, 2005:77). Por esta observação, inicia-se o seguinte argumento. Nietzsche, num primeiro momento, coloca Eurípides como um atento observador das encenações trágicas, como um profundo e solitário observador do teatro grego.¹⁰⁷ Este observador constata, portanto, que, entre as tragédias,

¹⁰⁵ Cf. JAEGER, 2001:397-536.

¹⁰⁶ Note-se que decadência da tragédia não deve ser entendida como obra exclusiva de Eurípides. Esta já se apresenta nas obras de Ésquilo e Sófocles na condição em que a música perde terreno na economia do espetáculo. O mesmo pode ser entendido a partir do fato de que nas tragédias anteriores às de Ésquilo e Sófocles, havia apenas um protagonista da ação. A partir de Ésquilo, o protagonista passa a dividir a ação com um segundo ator, ou deuteragonista. Posteriormente, Sófocles introduzirá um terceiro ator, o tritagonista. A inclusão do deuteragonista e do tritagonista faz com que o diálogo, e não mais a música, se torne, progressivamente, a parte mais importante do espetáculo, caracterizando sua decadência. (Cf. ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo : Martin Claret, 2003).

¹⁰⁷ Trata-se aqui do olhar de psicólogo de Nietzsche lançado sobre Eurípides, tal como ocorre em relação a Platão: “Eurípides era um pensador solitário, de modo algum do gosto da massa então dominante, na qual ele suscitava cautela como singular rabugento. A sorte não lhe era propícia, tampouco quanto a massa: e visto que para um poeta trágico daquele tempo a massa justamente

sobretudo as de Sófocles e Ésquilo, e o público, abria-se um abismo de percepção.¹⁰⁸

Em *O nascimento da tragédia*, observa Nietzsche que:

A tragédia sofocliano-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo accidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento: um traço em que se comprova essa nobre mestria artística que mascara o *necessariamente* formal e, ao mesmo tempo, o deixa aparecer como accidental. Em todo o caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para ele perdidos (GT/NT, 1992: 82).

Esse abismo seria constatável a partir daquilo que, no entender de Eurípides, o público perdia: a profundidade da criação poética. Isto poderia significar para Eurípides um grave e caro desperdício da fina sutileza da criação artística. “Aquilo, que [seria] para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente” (DW/VD, 2005:77). Por outro lado, não teria lhe faltado a constatação de que as *casualidades* cênicas, que não eram conscientemente exploradas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito.

Por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de um personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira. Essa mesma veracidade divina é utilizada por Eurípides mais uma vez no encerramento de seu drama, a fim de salvaguardar perante o público o futuro de seus heróis: é a tarefa do famoso *deus ex machina* (GT/NT, 1992: 82).¹⁰⁹

fazia a sorte, compreende-se bem por que ele, durante o tempo de sua vida, conquistou tão escassamente a honra de uma vitória com suas tragédias”. (DW/VD, 2005:76-77).

¹⁰⁸ Cf. DW/VD, 2005:77.

¹⁰⁹ *Deus ex machina*: equipamento cênico introduzido por Eurípides.

Logo, considera Nietzsche que Eurípides, ao dar-se conta desta ocasional atenção, teve o desejo ambicioso de tirar proveito, ou explorar aquilo que “acidentalmente” mais chamava a atenção do público. É deste modo, portanto, que encontra Eurípides a funcionalidade para o princípio socrático: em meio à reflexão sobre essa incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser compreensível para que possa ser belo”.¹¹⁰ Eurípides passa a objetivar a *atenção* do público e isso merece um especial tratamento, posto que não era objetivo central das tragédias a compreensão lógica da trama por parte do espectador. Despertar para o exercício lógico era diametralmente oposto ao intuito último de despertá-lo para a vivência do êxtase dionisíaco. Eurípides, portanto, transforma o que é, aparentemente, um elemento de popa em objeto de proa do palco.

Eurípides é acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes; é isso precisamente o que lhe confere uma posição tão memorável na história da cultura grega. Com respeito à sua criação crítico-produtiva, ele deve amiúde ter sentido como se estivesse vivificando para o drama o começo do escrito de Anaxágoras, cujas primeiras palavras rezavam: “No princípio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou ordem” (GT/NT, 1992: 82-83).¹¹¹

A partir desta constatação, segue-se o interesse de Eurípides para com os elementos da dramaturgia que permanecem conscientes no público. A conclusão de Nietzsche a esse respeito é a de que Eurípides passou a considerar como ponto falho das encenações precedentes justamente o desprezo por elementos que exigiam *atenção*. Assim, teria criado um modelo dramatúrgico através do qual poderia explorar aquilo que seria mais susceptível de compreensão, isolando o que necessitasse de reflexão mais profunda para um momento extra-palco, se assim se pode dizer, servindo-se justamente daquilo que lhe parecia ser a *isca natural* da arte cênica, o discurso filosófico em voga, desde Heráclito e Parmênides. Logo, passou a

¹¹⁰ Cf. DW/VD, 2005:77.

¹¹¹ Sófocles e Ésquilo são, em certa medida, se comparados com Eurípides, pertencentes a um modelo de criação irracional, no qual tudo está *juntado*. Eurípides, ao contrário “se encarregou, como também Platão o fizera, de mostrar a contraparte do poeta ‘irracional’” (GT/NT, 1992: 83).

compor personagens que se esgotavam nelas mesmas, diferentemente das personagens de Sófocles e Ésquilo. As personagens euripidianas não encaminhavam o público para uma vivência do êxtase dionisíaco, pois, as compunha a partir de uma estrutura lógica visando torná-las transparentes ao público, ou seja, de ações compreensíveis através do discurso. “Em consequência disso, Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético” (GT/NT, 1992: 83).

O que faz Eurípides sob a influência de Sócrates é negar, desprezar o instinto em nome da criação artística consciente que tem como critério a razão, o discernimento, a clareza do saber. Deste modo, a ascensão de Sócrates sobre Eurípides tem uma consequência nefasta para a arte grega, ainda que não para o espetáculo. Senão, vejamos. Sócrates, diz Nietzsche, “não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística” (GT/NT, 1992: 83). Há que se considerar, portanto, dois problemas na tragédia euripidiana, sob o influxo de Sócrates. O primeiro, de ordem ôntica, diz respeito ao espetáculo em si. Este já não é o espetáculo essencialmente musical das antigas tragédias. Sua estrutura é alterada a partir da importância que adquire o discurso das personagens. O segundo problema, no entanto, é o que origina a transformação do espetáculo: a má compreensão socrática da estrutura ontológica da tragédia, fundamentada nos impulsos apolíneo e dionisíaco. Sócrates, segundo depreende-se do texto nietzschiano, não compreende o *quid* trágico. Esta incompreensão resulta, na obra de Eurípides, numa transformação da metafísica da arte em metafísica conceitual. A obra euripidiana, na medida em que espelha o socratismo estético, deixa de ser, para o espectador, a vivência de uma condição metafísica em que se relacionam o finito e o infinito para priorizar o problema socrático da verdade e, com este problema, priorizar, acima do prazer do espetáculo, o *espírito científico*.

Em *A filosofia na época trágica dos gregos*, Nietzsche, logo no primeiro parágrafo, faz uma observação emblemática sobre os gregos e a filosofia. Diz que os gregos inventaram a *cabeça filosófica típica*, e a posteridade inteira nada mais inventou de essencial a acrescentar. Esta *cabeça filosófica* ainda não deveria ser entendida nem como ciência nem como prudência. Não poderia ser entendida como ciência porque, desde Tales, criou-se o gosto pelo chamado insólito, assombroso, difícil e divino, mas, nas palavras que Nietzsche toma emprestado de Aristóteles,

inútil, pois não se importavam com os bens humanos. “Ao eleger e discriminar assim o insólito, assombroso, difícil, divino, a filosofia marca o limite que a separa da ciência, assim como, ao preferir o inútil, marca o limite que a separa da prudência” (PHG/FT, 1983:33).

Com Sócrates, no entanto, surge o momento histórico de elevar sobre a arte o “espírito científico”. Este virá carregado de uma metafísica dualista destinada a encontrar seu apogeu no platonismo: uma metafísica racional criadora do espírito científico. O que é, portanto, esta metafísica racional? É aquela inabalável fé, diz Nietzsche, “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*” (GT/NT, 1992: 93). A questão central é, deste ponto em diante, compreender o significado e as conseqüências da relação entre ciência e arte. Ora, observamos que a ciência nascida deste influxo socrático sobre a arte, estabelece uma “dicotomia de valores que situa a verdade como valor supremo e desclassifica inteiramente a aparência” (MACHADO, 1999:32-33).

Está implícito na “verdade como valor” um desejo de conhecimento que caracteriza e dá sentido ao platonismo. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, nomeia este desejo de conhecimento como “instinto à ciência”.¹¹² Contudo, tal instinto deve ser entendido como instinto de crença e não de conhecimento. Assim, deve ser entendido o diagnóstico nietzschiano de que é Sócrates o protótipo do otimista teórico que:

Na já assinalada fé na escrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo. Penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões (GT/NT, 1992: 94-95).

Naturalmente, esta é uma observação crítica. Assim, deve ser considerada a partir de duas teorias que se completam. A primeira diz respeito ao fato de que o

¹¹² Cf. GT/NT, 1992: 93.

socratismo, isto é, a tipologia de Sócrates, eleva a busca pelo conhecimento, a busca pela verdade, à categoria de razão fundante, isto é, ao *status* de ser a atividade mais própria, nobre e incondicional do ser humano. A segunda diz respeito ao fato de que separar aparência, enquanto erro, e essência, enquanto verdade, implica, justamente, a separação entre dois mundos, o sensível e o inteligível, e isto vem a ser, junto com o desejo ilimitado de conhecimento, o arcabouço de um sintoma de decadência. A primeira é refutada por Nietzsche dentro do próprio sentido da metafísica de artista: o conhecimento não está no mesmo nível dos impulsos artísticos.¹¹³

A segunda, de tratamento complementar, exige o seguinte raciocínio: o problema da crítica nietzschiana ao socratismo estético não repousa sobre o impulso ao conhecimento, mas sim, no instinto de crença no conhecimento, que por sua vez, resulta em *vontade de verdade*.¹¹⁴ É em virtude da subjugação dos impulsos

¹¹³ Note-se que esta proposição tem um caráter decisivo no pensamento de Nietzsche. Em *A gaia ciência*, dirá o filósofo alemão que: “*Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!* – diz Espinosa, simples e sublime, como é seu modo. Entretanto: o que é esse *intelligere*, no último fundamento, senão a forma em que justamente os três primeiros se fazem sentir a nós de uma só vez? Uma resultante dos impulsos, diferentes e contrários entre si, do querer-rir, lamentar, execrar? Antes que seja possível um conhecer, é preciso que cada um desses impulsos tenha apresentado seu ponto de vista unilateral sobre a coisa ou acontecimento; posteriormente surgia o combate dessas unilateralidades e dele às vezes um meio-termo, um apaziguamento, um dar-razão a todos os três lados, uma espécie de justiça e contrato: pois graças à justiça do contrato podem todos esses impulsos afirmar-se na existência e ter razão todos juntos. Nós, que só temos consciência das últimas cenas de reconciliação e cálculos finais desse longo processo, pensamos portanto que *intelligere* seja algo conciliador, justo, bom, algo essencialmente oposto aos impulsos; enquanto é somente *uma certa proporção dos impulsos entre si*. Através dos mais longos tempos considerou-se o pensar consciente como o pensar em geral: só agora desponta para nós a verdade, de que a maior parte de nossa atuação espiritual nos transcorre inconsciente, não sentida: penso, porém, que esses impulsos, que aqui combatem uns com os outros, saberão muito bem fazer-se sentir *uns aos outros* e se fazer mal -: aquela violenta exaustão súbita, que põe à prova todos os pensadores, pode ter nisso sua origem (é uma exaustão no campo de batalha). Sim, talvez haja em nossa interioridade combatente muito *heroísmo* escondido, mas certamente nada de divino, nada repousando eternamente em si, como pensava Espinosa. O pensar *consciente*, e em especial o do filósofo, é o menos forte e, por isso, é também relativamente o mais brando e tranqüilo dos modos de pensar – e, assim, precisamente o filósofo é o mais fácil de ser induzido em erro sobre a natureza do conhecer”. (FW/GC, IV, § 333).

¹¹⁴ Neste caso, a arte é sobrepujada pela moral. Esta reflexão, iniciada nos textos da juventude, torna-se, no nosso entender, um dos caracteres mais emblemáticos da maturidade nietzschiana. A seguinte passagem de *A gaia ciência* é, talvez, o texto que melhor ilustra a relação entre a moral socrática e a vontade de verdade. Observa Nietzsche que: “Na ciência as convicções não têm nenhum direito de cidadania, assim se diz com bom fundamento: somente quando elas se resolvem a rebaixar-se à modéstia de uma hipótese, de um ponto de vista provisório de ensaio, de uma ficção regulativa, pode ser-lhes concedida a entrada e até mesmo um certo valor dentro do reino do conhecimento – sempre com a restrição de permanecerem sob vigilância policial, sob a polícia da desconfiança. – Mas isso, visto com mais precisão, não quer dizer: somente quando a convicção deixa de ser convicção, ela pode ter acesso à ciência? A disciplina do espírito científico não começa com o não mais se permitir convicções?... Assim é, provavelmente: só resta perguntar se, para essa

estéticos pelo impulso de crença no conhecimento é que vê Nietzsche, sinal de cansaço e esgotamento na tipologia socrática, ou, no socratismo estético. Este sinal de decadência pode ser, no limite, entendido como decadência do instinto de viver.¹¹⁵ A raiz deste sinal de decadência pode, de algum modo, ser encontrada no pensamento parmenídico. Um desses modos é considerar que Sócrates e Platão são os herdeiros do pensamento parmenídico que o levam ao mais perfeito acabamento: o de ser uma teoria do conhecimento e ser uma metafísica. É Sócrates, no entanto, quem deixa a Platão a herança não só do conceito como, principalmente, do pretensão universalismo do conceito, e com ela a instituição do valor sobre a base do próprio conhecer. Conhecer, em Platão, será, portanto, conhecer a verdade que está além deste mundo da aparência, e o conhecimento da verdade será o conhecimento do valor supremo: o conhecimento do Bem. Entretanto, a aparência, como impulso apolíneo, não carrega em si mesma valor moral, mas apenas um valor representativo. Se assim fosse, o homem, imbuído de conhecimento, não se permitira sonhar. O homem permite, através do sonho, diz Nietzsche, “que o sonho lhe minta, sem que seu entendimento moral jamais tentasse impedi-lo” (WL/VM, § 1).

O tipo socrático não compreende o impulso criador da arte sob os auspícios de Apolo, posto que procura, por detrás da representação, ou da bela aparência,

disciplina poder começar, já não tem de haver uma convicção, e aliás tão imperiosa e incondicional, que sacrifica a si mesma todas as outras convicções? Vê-se que também a ciência repousa sobre uma crença, não há nenhuma ciência ‘sem pressupostos’. A questão, se é preciso verdade, não só já tem de estar de antemão respondida afirmativamente, mas afirmada em tal grau que nela alcança a expressão esta proposição, esta crença, esta convicção: ‘*Nada é mais* necessário do que a verdade, e em proporção a ela todo o resto só tem um valor de segunda ordem’. – Essa incondicionada vontade de verdade: o que é ela? É a vontade de não se deixar enganar? É a vontade de não enganar? Pois também desta última maneira poderia ser interpretada a vontade de verdade: pressuposto que sob a generalização ‘eu não quero enganar’ esteja incluído também o caso particular ‘eu não quer me enganar’ (...) Conseqüentemente, ‘vontade de verdade’ não quer dizer ‘eu não quero me deixar enganar’ mas sim (...) ‘eu não quero enganar, nem sequer a mim mesmo’: – e com isso estamos no terreno da moral. (...) Um tal propósito poderia, talvez, interpretado brandamente, ser um quixotismo, um pequeno desatino entusiasta; mas poderia também ser algo ainda pior, ou seja, um princípio destrutivo, hostil à vida”. (FW/GC, V, § 344).

¹¹⁵ É pertinente que façamos uma observação em relação ao instinto, que, enquanto termo nietzschiano, não deve ser confundido com determinação *em-si* ou com *coisa-em-si*. Machado, transpondo a doutrina das forças para o primeiro período da obra nietzschiana, observa que o instinto é “força, vontade, atividade; e pode-se aumentar essa lista de sinônimos da terminologia nietzschiana acrescentando potência, energia, intensidade. Entretanto, rigorosamente, o instinto não existe; o que há são instintos múltiplos e heterogêneos. Eles formam um conjunto de forças em que uma força está sempre em relação com outra força, se exerce sempre sobre outra; uma relação que se dá em termos de luta, de imposição, de domínio” (MACHADO, 1999:91).

algo eternamente dado, ou, dito de outro modo, algo *em-si*. Conseqüentemente, não compreende o sentido último de Dioniso ou da música. Logo, não é pelo impulso apolíneo ou pelo impulso dionisíaco que a crença no conhecimento se oferece como valor supremo, e sim, pelo impulso de verdade. Este não poderia ser deflagrado inteiramente por todo o pensamento pré-socrático que, além de não ser antipódico aos elementos trágicos operados pela simbiose apolíneo-dionisíaca, concorreria em seu favor, como o pensamento heraclítico, por exemplo.¹¹⁶ Tanto que, o que de mais filosófico via Nietzsche em Heráclito era o fato de este ter, no geral, negado o ser imóvel e imutável da razão parmenídica, o que, de fato, o mantinha ao lado da tradição trágica.¹¹⁷

Heráclito alcançou com uma observação sobre a proveniência própria de todo vir-a-ser e perecer, que concebeu sob a forma da polaridade, como o desdobramento de uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que lutam pela reunificação. Constantemente uma qualidade entra em discórdia consigo mesma e separa-se em seus contrários; constantemente esses contrários lutam outra vez um em direção ao outro. O povo pensa, por certo, conhecer algo rígido, pronto, permanente; na verdade, há a cada instante luz e escuro, amargo e doce lado a lado e presos um ao outro como dois contendores, dos quais ora um, ora outro, tem a supremacia (PHG/FT, 1983:35-36).

O pensamento filosófico de Heráclito não é aditado pelo instinto de conhecimento. É o argumento que leva a pensar o homem como algo que não ocupa um lugar particularmente privilegiado na natureza, posto que nela o supremo fenômeno seria o próprio jogo da participação entre o ser e o não-ser e, deste modo, Heráclito é intuitivamente artista, pois seu pensamento não reivindica uma crença

¹¹⁶ Machado observa que a filosofia de Nietzsche é “célebre não só por estabelecer uma ruptura entre filósofos pré e pós-socráticos, como também por afirmar a superioridade dos primeiros. O critério que permite esta divisão e possibilita esta valorização é fornecido pela antinomia arte-ciência: Sócrates é o divisor de águas entre dois tipos de filosofia que têm como modelos a arte trágica e a racionalidade científica. A importância dos filósofos pré-socráticos, dos filósofos da Grécia arcaica, e sua superioridade com relação aos socráticos ou platônicos, é que eles filosofaram no ‘mundo esplêndido da arte’, ‘quando a vida atingiu sua realização’, sem desprezar os véus e as ilusões, características fundamentais da arte e da vida” (MACHADO, 1999:41-42).

¹¹⁷ Assim, a partir do *lógos*, podemos novamente confrontar Heráclito com Parmênides. Heráclito, diz Kerferd, “mantinha que seu próprio *lógos*, ou explicação, também era uma explicação correta da estrutura da realidade. Mas essa explicação correta era, para ele, uma explicação de estados de coisas que são contraditórias — o mundo aparente ao qual se refere a linguagem se acha cheio de contradições objetivas” (KERFERD, 2003:125).

no conhecimento ou em alguma verdade absoluta, ou um instinto de conhecimento que sobrepuje o instinto à vida através de uma obstinação em conhecer o *lógos*.¹¹⁸

na medida em que Heráclito contemporiza com uma metafísica de artista, Parmênides ocupa o lugar privilegiado daquele que haverá de conceber, dar paternidade à metafísica racional e dualista. Quando Nietzsche pensa a filosofia desde seus primórdios, reporta-se ao fato de que o pensamento de Parmênides não pode ser bem compreendido senão em relação antipódica com uma filosofia da aparência, como teria sido a filosofia de Heráclito. Sob a égide desta dissonância, retoma o relato histórico desde o ponto em que Parmênides se defronta com a solução que Heráclito dá ao problema metafísico.

Pode se dizer que, historicamente, Parmênides analisa as grandes proposições heraclitianas sobre o ser e constata que estas resultam em contradição ao pensamento racional. Vemos que Nietzsche, ao propor a influência nefanda de Sócrates sobre a natureza da arte trágica, instiga a pensar que se identifique, na luta entre o trágico e o pensamento socrático, as mesmas antinomias que resultaram da relação Parmênides-Heráclito. Tal como Sócrates-Eurípides encontram elementos contraditórios ao pensamento lógico na tragédia, Parmênides, analisando a idéia de devir, de fluir, de mudança, teria encontrado contradição lógica na filosofia de Heráclito.

Nietzsche observa que, no dia em que Parmênides encontrou a doutrina do ser, examinava seus dois contrários cooperantes, cujo desejo e ódio constituem o mundo e o vir-a-ser, o que é e o que não é, as propriedades positivas e negativas. Assim, qualquer olhar que lançasse sobre a realidade o confrontaria com uma contradição lógica, com um ser que se caracterizava por não ser. Podemos imaginar que Parmênides tivesse dito que tal filosofia fosse um absurdo, um pensamento ininteligível, pois como se poderia compreender que o que não fosse seria? “Subitamente”, diz Nietzsche, “deteve-se no conceito da propriedade negativa, do que não é, com desconfiança. Pode então algo que não é, ser uma propriedade? Ou, pode então algo que não é ser?” (PHG/FT, 1983:37). Note-se que, desde Parmênides, o instinto à verdade é, necessariamente, um instinto não artístico, pois parte do pressuposto de que há na aparência um elemento de falsidade. Assim,

¹¹⁸ Para Nietzsche, o homem não deve ser definido pelo conhecimento posto que os instintos são mais fundamentais do que o conhecimento. (Cf. nota 113).

como Sócrates terá por dever corrigir a humanidade, teve Parmênides de opor-se ao que julgava serem as contradições e a ininteligibilidade da filosofia de Heráclito a partir de um princípio de razão, de um princípio racional que não pudesse nunca falhar.

Este princípio, que dá origem à metafísica dualista e racional, que virá encontrar acabamento perfeito em Platão, seria *o ser é; o não-ser não é*. Tudo que fugisse a este princípio seria, segundo o pensamento de Parmênides, despropositado, porque a idéia do devir implicaria necessariamente que aquilo que agora é, já não é, visto que todo momento que tomamos no transcurso do ser é um trânsito para o não-ser, e isto seria incompreensível, ininteligível para Parmênides. Deste modo, diz Nietzsche, “a única forma de conhecimento a que desde logo conferimos uma confiança incondicionada e cuja negação equivale ao desvario, é a tautologia $A = A$. Mas justamente esse conhecimento tautológico lhe clamava implacavelmente: o que não é, não é! O que é, é!” (PHG/FT, 1983:37).

Este princípio de razão que acrescenta Parmênides ao pensamento, uma construção metafísica que nasce de um princípio lógico do pensamento, que formula em termos categóricos e estritos como Princípio de Identidade, lhe serve de base para a construção de uma metafísica dualista que considera o domínio da verdade cognoscível pela razão.¹¹⁹ Segundo Nietzsche, Parmênides se ilumina com a glória de uma descoberta: “ele encontrou um princípio, a chave para o segredo do mundo, à parte de toda ilusão humana: agora, levado pela firme e terrível mão da verdade tautológica sobre o ser, ele desce ao abismo das coisas” (PHG/FT, 1983:37).

Em virtude desse princípio de que só o ser é, e o não-ser corresponde ao nada, pôde Parmênides fazer uma série de afirmações acerca do ser. Pôde afirmar, primeiramente, que não poderia haver dois seres; que o ser é único e, em decorrência da unicidade do ser, aquilo que distinguisse um ser do outro seria no primeiro e não seria no segundo. Mas, se no segundo não seria aquilo que fosse no primeiro, então se chegaria a um absurdo lógico de que o ser do primeiro não seria

¹¹⁹ Este, além do pitagorismo hierático, é um dos elementos que formam a metafísica de Platão, ou, se se queira, a doutrina das Idéias. O outro é a crença de Sócrates, que “considerava o domínio ético cognoscível por conceitos [...] Nos conceitos socráticos – convém notar que é sobretudo das abstrações empregadas em sentido adjetivo (justo, belo, igual), não prioritariamente no sentido substantivo (como o conceito do cavalo) – encontra Platão seu ponto de partida e uma tábua de salvação: esses predicados universais, que correspondem a entidades intelectuais idênticas, não podem estar sujeitos às variações e à insubsistência que afeta os entes sensíveis; por isso, não estão também sujeitos ao erro, à mutação, estando também livres da contradição” (GIACOIA, 2005:17-18).

no segundo. Tomando-se isto de forma absoluta, se chegaria ao absurdo contraditório de afirmar o não-ser do ser. Assim, descobre Parmênides um conjunto de predicados metafísicos e racionais que, quando aplicados ao ser, o revelam como: único, eterno, imutável, ilimitado e imóvel. Esses mesmos predicados não podem ser aplicados ao fazer artístico, a menos que a arte se configure por outros impulsos que não os impulsos da representação.

Não poderia escapar a Parmênides que o espetáculo do mundo, tal como se oferece aos sentidos, é completamente distinto deste ser único, imóvel, ilimitado, imutável e eterno. Seu caminho se defronta com Heráclito em um encontro infeliz para a arte e para a filosofia que não separava mundo inteligível de mundo sensível – onde as coisas são, pelo contrário, movimentos, seres múltiplos que se movem, que mudam, que nascem e perecem. Para Parmênides, que esperava tudo da separação mais rigorosa entre ser e não-ser, havia de ser profundamente odioso, logo agora, o jogo das antinomias de Heráclito:

Uma proposição como: “somos e não somos ao mesmo tempo”, “ser e não-ser é ao mesmo tempo o mesmo e não o mesmo”, uma proposição pela qual se tornava outra vez confuso e inextricável tudo aquilo que ele acabava de esclarecer e desembaraçar, levava-o ao furor: “fora com os homens” — gritou ele — “que parecem ter duas cabeças e no entanto nada sabem! Neles tudo está em fluxo, mesmo seu pensamento! Olham pasmados para as coisas, mas têm de ser tão surdos quanto cegos para misturarem assim os comentários!” O desentendimento da massa, glorificado por antinomias lúdicas e exaltado como o ápice de todo conhecimento, era para ele uma vivência dolorosa e inconcebível (PHG/FT, 1983:38).

A importância de Parmênides neste contexto é a oposição em que sua metafísica se encontra frente ao espetáculo do mundo heraclítico aqui associado com a metafísica de artista e, sobretudo, se reveste de uma importância capital para a desqualificação do sentido artístico. Conseqüentemente, com o sentido da coerência lógica do seu princípio de identidade, atribui-se ao teatro euripídico a seguinte conclusão: este mundo heterogêneo, mundo da multiplicidade dos seres, da variedade, do movimento; este mundo sensível é uma aparência, uma ilusão dos nossos sentidos, uma ilusão da nossa faculdade de perceber. Estaria, portanto, implícito no teatro euripídico, a partir do influxo parmenídico e socrático, que a percepção sensível é ilusória e, conseqüentemente, a conclusão a que se pode

chegar através desta concepção é que haveria uma distinção entre mundo sensível e mundo inteligível da qual não poderia a tragédia se furtar em oferecer ao espectador como fundo teórico a ser observado: isto é, estaria implícita no teatro de Eurípides a determinação de curar a arte através da lógica do raciocínio. Logo, passa a dominar na Grécia – na transição entre a Grécia arcaica e clássica – a crença de que não se pode fundar o conhecimento a partir dos conteúdos advindos da representação. Seria ininteligível para a razão, absurdo para a filosofia, procurar o conhecimento no conteúdo caótico das aparências. Assim, a própria arte deveria ser reorientada, pois toda produção artística não seria mais do que a propagação deste mesmo conteúdo caótico das aparências.

Assim, percebemos que a racionalidade de Parmênides revela a existência de um desejo de verdade através de uma concepção do intelecto. O que Nietzsche propõe, no entanto, é o que concebe a metafísica de artista: o intelecto tem “originariamente por função, produzir disfarce, máscara, ilusão, mentira com o objetivo de compensar uma falta de força” (MACHADO, 1999:37). Ora, podemos pensar que as propriedades do ser parmenidiano foram assentadas como esteios fundamentais da metafísica, porque os seus contrários, a pluralidade, a temporalidade, a mutabilidade, a limitação e o movimento resultam incompreensíveis diante da razão. Esta, quando analisa, tropeça na hipótese inadmissível de que o não-ser é, ou de que o ser não é, e, como isso seria contraditório, todo sensível se tornaria um desconfortável problema de indecisão entre o verdadeiro e o falso. Da mesma forma, as ações humanas transpostas para a arte trágica deveriam encontrar um princípio equivalente ao da razão filosófica de Parmênides. Frente ao mundo sensível, que vemos, que tocamos, mas que não podemos compreender, Parmênides coloca um mundo que não vemos, não tocamos, do qual não temos imaginação alguma, nenhum subsídio artístico, mas que podemos compreender, que está sujeito e submetido à lei lógica da não contradição, à lei lógica da identidade. Para Nietzsche, no entanto, já a tragédia refletia que este *fundo-das-coisas* parmenidiano era um fundo de mentira e “é sobre este fundo de mentira que vai ser formulada a questão da verdade no estado de sociedade” (MACHADO, 1999:37).¹²⁰

¹²⁰ No pensamento de Nietzsche, diz Machado, “as condições de possibilidade do conhecimento são sociais, políticas ou, mais precisamente, morais [...] Para instaurar a paz ou fazer desaparecer o aspecto mais brutal da guerra de todos contra todos, são fixadas leis da verdade a partir das leis da linguagem: são essas leis que instituem pela primeira vez a oposição entre verdade e mentira. A partir do momento em que se estabelece uma designação uniformemente válida e obrigatória para as

Parmênides funda as leis da verdade a partir das leis da lógica, do pensamento lógico, da linguagem. Contudo, se requer, diante da leitura nietzschiana da tragédia, que se suspeite deste caráter parmenidiano da linguagem.

Retornando para o teatro de Eurípides, vemos que este passa a servir-se do recurso técnico do *deus ex machina*, ou seja, do recurso técnico de uma elucidação racional, de um fundo racional que explique o movimento do devir e as ações humanas no devir. Assim, o teatro euripidiano deve propor ao espectador poderes racionais de afirmar aquilo que é, conferindo à linguagem um caráter científico, tanto quanto Parmênides se guia pelo princípio de identidade da metafísica racional. Contudo, esta parece uma determinação pessoal não forte o bastante para eliminar o problema do vir-a-ser na filosofia, tampouco na arte, o que faz de Parmênides também um protótipo de monstruosidade *per defectum*. O ser de Parmênides, diz Nietzsche,

para delimitado, imóvel, completamente em equilíbrio, em cada ponto igualmente perfeito, como uma esfera, mas não em um espaço: pois senão este espaço seria um segundo ente. Mas não pode haver diversos entes, pois para separá-los teria de haver algo que não estaria sendo: uma suposição que suprime a si mesma. Assim há somente a eterna unidade (...). Se agora, porém, Parmênides tornava a voltar o olhar ao mundo do vir-a-ser, cuja existência ele havia antes procurado conceber através de combinações tão engenhosas, zangava-se com seus olhos porque viam o vir-a-ser, com seus ouvidos porque o ouviam. “Não sigais o olho estúpido” — assim diz agora seu imperativo —, “não sigais o ouvido ruidoso ou a língua, mas examinai somente a força do pensamento!” (PHG/FT, 1983:38).

A sombra filosófica de Parmênides incide sobre a arte trágica, portanto, na forma da separação entre corpo e alma, entre mundo sensível e mundo inteligível, entre verdade e ilusão. Isto, sem dúvida, era estranho à economia trágica. Tal se dá enquanto Parmênides decreta o ser como idêntico ao pensamento do ser. Isto é, as propriedades essenciais do ser são, a partir de Parmênides, as mesmas que as propriedades essenciais do pensar. *Ser e pensar são uma e só coisa* (Cf.

coisas, o mentiroso é aquele que utiliza as palavras, as designações pertinentes, para fazer o irreal parecer real. É esta convenção que estabelece a verdade. A verdade não é uma adequação do intelecto à realidade; é o resultado de uma convenção que é imposta com o objetivo de tornar possível a vida social; é uma ficção necessária ao homem em suas relações com os outros homens” (MACHADO, 1999:37-38).

PARMÊNIDES, 1983-frag. 3). Portanto, além do princípio de não contradição, surge agora o princípio de identidade entre ser e pensar. Com isso, dirá Nietzsche,

Parmênides executou a primeira e sumamente importante crítica do aparelho cognitivo: ao apartar abruptamente os sentidos e a aptidão de pensar abstrações, portanto a razão, como se fossem duas faculdades totalmente separadas, ele dilacerou o próprio intelecto e encorajou àquela separação totalmente errônea entre “espírito” e “corpo” que, particularmente desde Platão, pesa como uma maldição sobre a filosofia” (PHG/FT, 1983:38).

As descobertas de Parmênides são, para a construção do pensamento ocidental, no geral, as duas bases em que se assentou, segundo Nietzsche, grande parte do sistema filosófico que acabará por sufocar o sentido trágico da arte, tais como a identificação do ser com o pensar e a aplicação rigorosa das condições do pensar à determinação do ser, visto que estabelece que o pensamento e as condições do pensamento são as únicas diretrizes que nos podem guiar através de nossa procura do ser. Está implícito aqui que todas as percepções dos sentidos nos dão ilusões que são justamente a simulação de que aquilo que não é também é e que mesmo o vir-a-ser também tem um ser. Assim, por este aspecto é já Parmênides, indiretamente, quem subjuga a arte a agarrar-se ao tronco de uma necessidade de verdade, de um instinto de conhecimento, ou, mais exatamente, de um instinto de crença no conhecimento.¹²¹

Toda aquela multiplicidade e colorido do mundo conhecido conforme a experiência. A mudança de suas qualidades, a ordenação de seu acima e abaixo, são implacavelmente postas de lado como mera aparência e ilusão; desse lado não há nada a aprender, portanto todo esforço dedicado a esse mundo de mentira, inteiramente nulo, e que é como uma fraude dos sentidos, é desperdiçado (PHG/FT, 1983:38-39).

¹²¹ “Pelo modo como tematiza a questão do aparecimento do instinto de conhecimento e de verdade podemos facilmente observar – o que é uma característica permanente de sua reflexão – como a análise de Nietzsche nunca se situa em um nível propriamente epistemológico, que teria por objetivo estabelecer critérios de demarcação entre o verdadeiro e o falso conhecimento. Desde o início, a investigação nietzschiana sobre o conhecimento não se limita ao interior da questão do conhecimento, mas o articula com um nível propriamente político ou social com o objetivo de mostrar que a oposição entre verdade e mentira tem uma origem moral” (MACHADO, 1999:38).

Ora, uma das condições fundamentais do pensamento parmenidiano é que concorde consigo mesmo, que o pensamento seja coerente e lógico. Se uma das condições do pensar é esta coerência lógica de Parmênides e se temos aí o ser, então seria impossível que o ser que temos aí fosse realmente contraditório e incoerente. Parmênides teria então que tirar do ser suas incoerências de vulto que não concordam entre si para encontrar a verdade.¹²² E, dentre essas incoerências, estaria a multiplicidade de seres, a mutabilidade daquilo que se configura como espetáculo do mundo, daquilo que muda constantemente pela ação do devir. Como a mudança é ilógica e estranha ao pensamento de Parmênides, a própria mutabilidade do ser seria considerada incoerente. Esta perspectiva é o cerne de sua insurgência contra a aparência, reprovada, moralmente, enquanto ilusão.¹²³ Temos, pois, que, para Parmênides a realidade continua a ser fundamentalmente uma coisa que não admite outra ao seu lado; que, pelo mesmo princípio, não admite o movimento nem a mudança. Parmênides faz da razão uma aplicação exaustiva no sentido de que o conjunto de seu sistema apareça como um simples formalismo metafísico. Com efeito, o princípio racional de que faz uso, o princípio de identidade, é um princípio formal. Para preenchê-lo, necessita do *lógos*; de palavras como *algo*, *isto*, *aquilo*; de frases como *uma coisa não pode ser igual a outra*, ou *não pode ser desigual a si mesma*. Essas palavras mostram que o princípio é uma forma que carece de conteúdo objetivo próprio, pois, se não há outras intuições mais que a própria intuição deste princípio, então este constitui um simples molde dentro do qual não verte realidade, mas sim um sentido moral. Mas a própria vida é aparência. Daí

¹²² Assim Kerferd define o *lógos* parmenidiano: “Um mundo que está cheio de contradições objetivas está cheio de negações e, portanto, de não-mundos. Semelhante concepção não pode ser nem pensada nem falada. Por conseguinte, um mundo assim descrito não pode, absolutamente, ser real. Foi isso que levou Parmênides a separar o mundo das aparências do mundo do ser, ao tratar o primeiro dos dois como nada mais do que uma peça de ficção” (KERFERD, 2003:125).

¹²³ O que distingue a metafísica de artista de Nietzsche, de inspiração trágica, daquilo que vem a ser, desde Parmênides, a metafísica dualista, racional, é o sentido absoluto da verdade que esta cria. Entretanto, é preciso ressaltar que a crítica nietzschiana à moral que se origina desta metafísica racional não é, como observa Machado, estabelecida por uma teoria moral. “A perspectiva que denuncia a oposição verdade-mentira como fundada na moral é, como Nietzsche a denominou, ‘extramoral’ – ou empregando um termo que já aparece neste momento e que posteriormente ganhará toda sua importância – ‘fisiológica’”. É essa perspectiva extramoral que, criticando o instinto de conhecimento e de verdade, afirma a necessidade da ilusão, isto é, ‘de não-verdades tidas como verdades’, salientando que o conhecimento verdadeiro tem o mesmo valor que a mentira, a falsidade, a ilusão, a aparência. Desde o início de sua reflexão Nietzsche luta contra a oposição metafísica de valores, afirmando a positividade do aspecto que foi subestimado: a ilusão é a essência que o homem se criou” (MACHADO, 1999:38-39).

porque se pode, a partir de Nietzsche, acusar a metafísica dualista de Parmênides e todo sentido metafísico do platonismo que advêm de Parmênides, de uma invenção valorativa.¹²⁴ A perspectiva extramoral de Nietzsche implica, portanto, uma apologia da arte. Se, diz Machado, “a crítica da ciência, e sua pretensão de verdade, insurgindo-se contra a desclassificação da aparência, luta pelo renascimento da arte, é porque a arte é o domínio da aparência” (MACHADO, 1999:39). Isto significa dizer que, para o jovem Nietzsche, o mundo é essencialmente estético. No entanto, percebemos que, desde o pensamento de Parmênides, ou, a partir dele, se impõe como alternativa para o mundo estético, o mundo como ideal. O desenvolvimento do pensamento parmenidiano que deságua em Sócrates é já o movimento de uma corrente antiestética que transformará o mundo ocidental em mundo inestético.

Ora, ao alijar o simbolismo apolíneo de seu antípoda musical, e ao relegar o simbolismo dionisíaco a um plano esotérico, estaria Sócrates, através de Eurípides, promovendo, no plano cultural, o corte radical entre o que é aparente e o que é essência pelo paradigma da filosofia parmenidiana. Observa Nietzsche:

Que Sócrates estivesse estreitamente relacionado à tendência de Eurípides, foi algo que não escapou a seus contemporâneos, na Antiguidade; e a expressão mais eloqüente dessa percepção feliz é aquela lenda circulante em Atenas, segundo a qual Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetar. Ambos os nomes eram pronunciados num só hausto pelos partidários dos “bons velhos tempos”, quando se tratava de enumerar os desencaminhadores do povo de então: de sua influência deriva, dizia-se, o fato de que a antiga, maratoniana e quadrada solidez do corpo e da alma seja vítima, cada vez mais, de um duvidoso Iluminismo, em uma progressiva atrofia das virtudes tradicionais (GT/NT, 1992:84).

Se levarmos em conta a importância de Sófocles e Ésquilo no contexto do teatro grego, veremos que o traço mais característico das “virtudes tradicionais” que estes poetas representavam está justamente no modelo trágico da *tensão* entre

¹²⁴ Machado observa que “A análise nietzschiana da ciência tem como temas principais: a oposição entre o universalismo e o perspectivismo do conhecimento, a relação entre os instintos e a consciência, a heterogeneidade entre conhecimento e mundo, a superação da dicotomia essência-aparência, a crítica das noções de sujeito e objeto... O ponto porém que se encontra na base de todas essas reflexões é a crítica da vontade de verdade que atua no conhecimento. A vontade de verdade é a crença, que funda a ciência, de que nada é mais necessário do que o verdadeiro. Necessidade não de que algo seja verdadeiro, mas de que seja tido como verdadeiro. A questão não propriamente a essência da verdade, mas a crença na verdade” (MACHADO, 1999:75).

Apolo e Dioniso. Já a influência socrática no teatro de Eurípides impõe que o estético mergulhe no inestético, resultando daí uma arte que não se origina da tensão entre Apolo e Dioniso, mas da univocidade tensiva da lógica. Contudo, Sócrates reconhece no modelo trágico um saber adquirido por instinto. E justamente este conhecimento é que permite a Sócrates reorientar o sentido estético de Eurípides. No conhecimento instintivo que Sócrates reconhece, reside o ponto central da tendência antiestética que sobrepujará a tragédia. Com ela, diz Nietzsche, “o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que se dirija o seu olhar perscrutador, avista ela a falta de compreensão e o poder da ilusão” (GT/NT, 1992: 85).

O poder da ilusão significará para Sócrates um entrave à formação moral e ao conhecimento. Atacar este poder significará lutar em favor da correção moral. Para Nietzsche, Sócrates almeja justamente isso, corrigir a existência, sendo “precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito” (GT/NT, 1992: 85). Note-se, porém, que a cruzada socrática inicia-se, segundo depreendemos do texto nietzschiano, da separação parmenidiana entre a aparência e a essência. Com isso, estaria negando o ser grego instintivo e, conseqüentemente, deixando para trás toda tradição poética, desde Homero até Ésquilo.

Certamente, Nietzsche não poderia deixar de encontrar aqui uma motivação instintual a embalar seu emblemático Sócrates. Como fizera a respeito de Platão, é agora sobre o caráter de Sócrates que se detém o olhar nietzschiano. Consegue Nietzsche enxergar por trás do Sócrates aparentemente grego uma personalidade não grega. “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador” (GT/NT, 1992: 86). Com isso, quer dizer que em Sócrates só a natureza lógica se desenvolve. Contudo, observa que “aquele impulso lógico que aparece em Sócrates estava inteiramente proibido de voltar-se contra si próprio; nesse fluir desenfreado mostra ele uma força da natureza, como só encontramos, para o nosso horrorizado espanto, nas maiores de todas as forças instintivas” (GT/NT, 1992: 86). Em outras palavras, Sócrates é doente.

As implicações do olhar nietzschiano sobre o caráter socrático têm aqui mais profundos rasgos. Nietzsche está, de certa forma, dizendo que o absurdo caráter lógico de Sócrates é negador da vida. Enquanto antípoda das forças instintivas - e isso significa a força instintiva da vida, de lutar pela vida —, Sócrates é a força descomunal da lógica e por ela leva a si mesmo de encontro com a morte. Neste sentido é que Sócrates difere do caráter grego, criando sobre si uma inédita e atraente aparência de martírio religioso.

O fato de ter sido pronunciada contra ele a sentença de morte, e não apenas a de banimento, parece algo que o próprio Sócrates levou a cabo, com plena lucidez e sem qualquer temor da morte: ele caminhou para a morte com aquela calma com que, na descrição de Platão, deixa o simpósio como o último dos bebedores a fazê-lo, nos primeiros albos da manhã, a fim de começar um novo dia; enquanto atrás dele, nos bancos ou no chão, jazem os seus adormecidos comensais a sonhar com Sócrates, o verdadeiro erótico. *O Sócrates moribundo* tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostrou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada (GT/NT, 1992: 86-87).

Em suma, Sócrates é aquele que se prepara para outra vida. Não a vida do corpo, mas a vida do espírito. Esta é a aplicabilidade mais notória da separação entre vida do corpo e vida da alma. Enquanto separar a ambas é um critério de conhecimento, preparar-se para a vida do espírito é um critério de valor e, “por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações [o teatro, por exemplo], tão pouco filosóficas” (GT/NT, 1992: 87).

Com isso, adentramos novamente na esfera platônica da condenação da arte trágica. Assim, novamente transparece a ambigüidade platônica. Para observá-la pelo viés do socratismo, temos de considerar o que está sugerido no texto nietzschiano. Diz Nietzsche que Platão desejou ser discípulo de Sócrates — e esse não é um fato irrelevante. “O jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates” (GT/NT, 1992: 88). Para ser discípulo de Sócrates — porque o desejava —, Platão tem de

lutar contra seu próprio instinto poético, impondo sobre este a tendência filosófica de Parmênides.¹²⁵

No entanto, o instinto poético platônico e a natureza lógica de Sócrates parecem a Nietzsche, num primeiro momento, forças indestrutíveis em franca disputa no imaginário platônico. Como, pergunta-se, equacionar um embate de forças indestrutíveis, desde que uma não pode vencer a outra? Nietzsche nos oferece uma alternativa singular: “Lá onde, no entanto, predisposições invencíveis lutavam contra as máximas socráticas, a força destas, junto com a pujança daquele portentoso caráter, ainda foi bastante grande para arrastar a própria poesia a novas e até então desconhecidas posições” (GT/NT, 1992:88). Nietzsche está afirmando que, do embate entre o instinto e a lógica, na subjetividade platônica, surge um híbrido de filosofia e poesia.

Um exemplo disso é o acima mencionado Platão: ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas. A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga — a de ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico — não poderia ser sobretudo dirigida contra a nova obra de arte — e assim vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a idéia subjacente àquela pseudo-realidade. Mas com isso o pensador Platão chegou por um desvio até lá onde, como poeta, sempre se sentira em casa, e onde Sófocles e toda a arte mais antiga protestavam solenemente contra semelhante objeção. Se a tragédia havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores, cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido, por mistura, de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isso infringe igualmente a severa lei antiga da unidade da forma lingüística (GT/NT, 1992:88).

¹²⁵ O Platão oscilante entre poesia e filosofia teria percebido os méritos extraordinários de Parmênides e, ao mesmo tempo, seu ponto fraco. Isto seria decisivo em sua propensão filosófica. Entre as falhas de Parmênides que Platão se apta a reorientar está aquilo que teria confundido Parmênides: o que é com a unidade do que é. Ou seja, Parmênides teria confundido a existência de algo com a unidade do que este algo é, ou com a unidade das propriedades daquilo que existe. Teria confundido Parmênides o existir com o que se chama consistir, a existência com a essência, e essa observação, do ponto de vista platônico, é fundamental, pois consiste em confundir as condições formais do pensamento com as condições reais do ser. Mas, de todo modo, é também a partir desses postulados contidos no pensamento de Parmênides que Platão desenvolve vários aspectos de sua filosofia. Talvez um dos mais importantes seja o problema em explicar a relação entre as condições formais do pensamento com as condições reais do ser. Em *Parmênides*, Platão formula a relação entre formas e coisas sensíveis, entre unidade e multiplicidade, fazendo pensar uma alternativa ontológica para a relação conflituosa entre Heráclito e Parmênides.

A partir deste ponto, pode-se reconhecer, na figura estética do platonismo, a instância capacitada, por mérito de Platão, a reorientar a problemática do trágico desenvolvida por Eurípides e Sócrates nos terrenos da ontologia, da epistemologia, da ética e da linguagem. Essa instância é, segundo Nietzsche, o *diálogo* platônico. Nele, confluem aspectos da velha poesia trágica, a representação e o drama. O diálogo platônico foi, diz Nietzsche, “o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos” (GT/NT, 1992:88). Mas, não devemos entender esta salvaguarda como garantia de continuidade da tradição poética. Se, por um lado, confluem na obra platônica os elementos da tradição estética grega, por outro, estes mesmo elementos, segundo Nietzsche, encontram-se agora subjugados pelo poder filosófico, subjugados pelo *lógos* e pelo novo estatuto do *lógos*.

Este poder, entende-se, não emana fundamentalmente de Platão, mas é reflexo de toda tradição filosófica em Platão, desde Heráclito, Parmênides até Sócrates. Se o bote platônico resgata a velha poesia naufragante, esta se encontra agora submissa “ao timoneiro Sócrates” (GT/NT, 1992:99). Isto significa, para Nietzsche, que a poesia terá de conviver com a filosofia dialética “em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla*” (GT/NT, 1992: 89). Ora, se fizermos uma breve retrospectiva do histórico Medieval, veremos que a imagem que Nietzsche transpõe para o recente argumento é a mesma que compõem os críticos quando desacreditam a pureza da filosofia medieval justamente por esta admitir, em última instância, a veracidade dos dogmas cristãos. No caso da poesia, salvaguardada por Platão, a exigência de admissão é que, em última instância, respeite os dogmas da sua filosofia: as verdades pré-existent. Este novo paradigma marca, portanto, o fim da tragédia como expressão de um mundo estético. Doravante, haverá de imperar no mundo ocidental o impulso socrático à verdade e esta, relacionada com a metafísica dualista de Platão, haverá de encontrar, no mundo do além as respostas que a arte trágica jamais ousou pronunciar.

CONCLUSÃO

A síntese mais conclusiva para esse trabalho encontra-se, talvez, na seguinte observação de Vattimo:

A primeira filosofia de Nietzsche é elaborada no período em que ensina em Basileia e denota, nos seus traços característicos, quer a sua formação de filólogo, quer as suas venerações juvenis, sobretudo por Wagner e Schopenhauer; ela contém uma série de temas que perderam importância nas elaborações posteriores. Todavia, pode legitimamente falar-se de uma filosofia do jovem Nietzsche, porque mesmo na falta de sistematicidade (da qual, de resto, Nietzsche fará um estilo peculiar de pensamento) e até no caráter contraditório de certos aspectos ela apresenta um conceito central, original e característico, que pode ser tomado como fio condutor para ler toda a obra de Nietzsche: é a dicotomia apolíneo-dionisíaca que, formulada originariamente em relação ao problema do nascimento da tragédia grega e do seu fim, reúne à sua volta quase todos os aspectos mais significativos do pensamento do jovem Nietzsche: a crítica da cultura do tempo, a “metafísica de artista”, a doutrina da linguagem, a polêmica contra o historicismo – e prepara de maneira consistente os posteriores desenvolvimentos da sua filosofia. (VATTIMO, 1990:13).

Da mesma forma, pode-se dizer que este é o resumo temático de quase tudo que foi aqui desenvolvido: relação entre filologia e filosofia; admirações nietzschianas de Wagner a Schopenhauer; dicotomia apolíneo-dionisíaca; crítica da cultura; metafísica de artista; doutrina da linguagem; polêmica contra o historicismo; polêmica contra o platonismo, etc. Não obstante, a conclusão tem necessariamente que partir de uma impressão geral do que significa pensar a vida a partir de dois impulsos estéticos que ora se antagonizam, ora se complementam na existência humana. Pensar o homem e a vida a partir desses dois impulsos é o convite que faz, no seu alvorecer, a filosofia de Nietzsche. Este convite resulta, num primeiro momento, numa surpreendente imagem deste interior humano de onde emanam os dois impulsos estéticos representados por Apolo e Dioniso: o homem é, em seu íntimo, primeiramente ou anteriormente a qualquer definição, poesia e música; arte e tragédia. Surpreende, principalmente, pela oposição que faz à concepção de que o

homem é antes de tudo, desejo de conhecimento. Deve-se notar que não é na perspectiva de resolver os enigmas da existência, de solucionar os problemas de sua fragilidade com as ferramentas da lógica e da dialética, que se desvela o homem nietzschiano enquanto obra de arte, mas na capacidade plástica e no impulso vertical da música.

Este fundo artístico que emana do homem é a capacidade musical de subjugar o próprio horror da finitude e o impulso capaz de transformar o absurdo em poesia. É nesta perspectiva, portanto, que vemos a grande incompatibilidade entre Nietzsche e Platão. Se, para o filósofo grego, o ideal humano passa necessariamente pela produção do conhecimento ou, dito de outro modo, pela solução dos enigmas da existência, para Nietzsche, não o ideal humano, mas a inexorável condição humana é que determina seu próprio ser – e esta determinação aponta para um único caminho possível. Ser o que é instintivamente: obra de arte e nem ao menos conhecedor da arte.

Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte. (GT/NT, 1992:47).

Assim entendemos ser o núcleo do pensamento trágico do jovem Nietzsche: o homem enquanto obra de arte. É preciso, contudo, ter clareza do que significa ser enquanto obra de arte. Uma das possibilidades de pensar esta questão está na própria potência do instinto trágico: celebrar o caos e ao mesmo tempo ter autoridade e poder sobre o terror e o desespero e suportar o aspecto do inexorável. Neste duplo domínio do ser artístico humano revelam-se os impulsos do apolíneo e do dionisiaco, tal como se reproduzisse no interior do homem o caos e o cosmos, a criação e a destruição, a vida e a morte.

Contudo, o convite para pensar o homem na perspectiva de ser ele mesmo uma obra de arte estende-se para uma reflexão ainda mais surpreendente. Colocados diante da condição instintivamente trágica, nos advém um pensamento

no qual a existência se apresenta contraditória e efêmera. É, portanto, diante desta condição existencial que nos decidimos, ou pelo sentido normativo metafísico que caracteriza o mundo das idéias platônicas, ou pelo consolo metafísico. Porém, há outra forma de se posicionar diante desta condição em que a existência se nos apresenta. Nietzsche a chama de a forma mais nobre da serenjoivialidade helênica (Cf. GT/NT, 1992:107): a serenjoivialidade do homem teórico. Esta serenjoivialidade combate a sabedoria e a arte dionisíaca; dissolve o mito e substitui uma consolação metafísica por uma consonância terrena,. Diz Nietzsche:

Sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, o deus das máquinas e crisóis, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenjoivialmente para a vida: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida” (GT/NT, 1992:108).

Digna, não de ser vivida, mas digna de ser conhecida. Este é o sentido que orienta a disciplina da *república* platônica: um conhecimento sem vivência; uma vida inartística, de progresso, de domínio e separação entre homem e natureza, na qual a criação estigmatiza-se como criação de fantasmas (*República* X 601b-c). Mas, o que faz Platão senão substituir um fantasma por outro? Ver a arte como influência pedagógica nociva à inteligência (*República* X 595b), frívola e perigosa tanto para a ciência quanto para a moral foi, de certa forma, um pensamento tão mascarador da condição humana quanto o mito, a poesia e a música. Com um decréscimo: impôs uma condição salvífica inatingível que só fez deslocar o homem de seu fazer mais próprio: o consolar a si mesmo com o movimento artístico da existência.

Platonicamente, somos os consertadores da existência, ou, mais propriamente, daquilo que se apresenta como sujeito e como mundo. Não obstante, sob os influxos platônicos da razão, somos menos humanos e temos ainda menos mundo. Nietzscheanamente, segundo a trágica visão de sua juventude, somos o próprio impulso do uno primordial, vagando eternamente através de um campo de forças sem lógica, sem princípios e sem finalidade. Esta é, de *per si*, a visão artística do herói trágico. Certamente, é também dolorosa esta condição trágica que se nos

impõe a existência. Contudo, é esta condição que, no limite, determina todas as nossas convicções mais profundas: a crença no conhecimento ou a convicção de que não há, além deste mundo, nenhum fundamento absoluto.

A obra nietzschiana da tragédia não é, contudo, uma demonstração de que essas duas convicções antagônicas perpassam a história, lado a lado, harmoniosamente. É, ao contrário, uma pergunta pelo motivo do desaparecimento da determinação trágica do homem e do *por que* da ascensão desmedida do homem teórico. A surpreendente resposta é que a tragédia, e com ela o homem trágico, morreram por suicídio. O símbolo deste suicídio é Eurípides, porquanto representa o próprio tragediógrafo que “transformou o mito trágico numa sucessão de acontecimentos racionalmente concatenados e compreensíveis, de cunho substancialmente realista” (VATTIMO, 1990:21). Eurípides, contudo, deve ser compreendido não como um tragediógrafo voltado para o povo e sua tradição artística, mas como um talentoso artista que cria para um espectador privilegiado: Sócrates.

A tragédia que mata a tragédia é, no contexto mais profundo da filologia nietzschiana, uma obra produzida para a satisfação de um crítico. É deste pressuposto que se inicia a derrocada do trágico. De uma concessão euripidiana às exigências de uma visão socrático-racional de mundo que se perverte o sentido trágico. Mas devemos observar que não é desta concessão euripidiana ao crítico Sócrates que imediatamente faz morrer a tragédia. Esta concessão é apenas o impulso inicial de sua derrocada. O suicídio, propriamente, se consuma no momento em que o espectador se transforma em crítico socrático. Com isso, as exigências espirituais de Sócrates transformam-se nas exigências espirituais do povo.

De certo modo, pode se caracterizar este momento como o momento histórico do surgimento da filosofia clássica grega. Esta, nascida sobre o transitório elemento trágico, acredita numa “estrutura racional do universo, como Sócrates acredita e ensina, então o trágico já não tem sentido” (VATTIMO, 1990:21). O trágico perde o sentido diante da ordem racional do universo e esta, calcada na metafísica socrático-platônica, impõe, sobre o mundo ocidental, o absolutismo da ciência.

Diante deste poder ilusório da ciência, Nietzsche acena com o sonho de um retorno ao trágico. Contudo, pensar em uma justificação estética da existência é, no contexto do domínio científico, pensar na sua condição limitada pela única

alternativa que lhe oferece, concretamente, a cultura platônica: ser apenas uma alternativa – também teórica – à metafísica. Porém, há que se considerar a afirmação de que existem grandes dificuldades em reconhecer claramente, diz Vattimo, “o que é que Nietzsche imaginava ser, concretamente, o retorno de uma cultura trágica” (VATTIMO, 1990:23). Por outro lado, defende um ponto de vista segundo o qual pode-se dizer o que Nietzsche não considerava sobre este assunto:

Nietzsche não pensa, em suma, que a renovação da cultura trágica possa acontecer através de uma espécie de resgate estético de toda a existência, que comporte eventualmente um fim da arte como domínio separado. A insuficiência de uma solução estética do problema da decadência será, pelo contrário, reconhecida em *Humano, demasiado humano* como estando ligada a uma inatualidade histórico-psicológica da arte para o homem moderno, para o qual a liberdade do espírito e a própria manifestação do impulso dionisiaco, encontra agora o seu lugar de manifestação, mas do que na arte, na ciência. (VATTIMO, 1990:24).

Se esta é a convicção que permanece no fundo da intenção do jovem Nietzsche ou não, pode-se discutir em larga medida. Contudo, é certo que o jovem Nietzsche, sob os influxos de Wagner e Schopenhauer, sobretudo, tenha pensado o homem teórico de seu tempo, o homem da ciência e da necessidade de racionalidade científica, como um impulso *cepticamente* desesperado e, neste fundo desesperador, acreditamos, encontrou Nietzsche uma necessidade humana de arte e de música, tão inerente quando sua necessidade de vida.

Note-se que, talvez, mais do que outro pensador de notabilidade incomparável foi Nietzsche quem carregou em si a tarefa de interpretar a dor e a solidão da existência a partir da necessidade de dizer sim à vida. Esta capacidade – entendemos - revela-se desde seus próprios impulsos estéticos. Por tal motivo, tornou-se o filósofo consciente da necessidade da poesia que torna gaia a ciência e máscara dionisiaca o que se esconde, no trato com os demais, aquilo que é, permanentemente, um estrangeiro, um solitário pensador mergulhado no mais profundo da existência.

Nesta perspectiva, sua própria visão de ciência é um saber artístico, uma capacidade para tornar poético, para expressar com arte, a essência de um pensamento ou de um sentimento, aceitando a correção das leis da métrica e da

rima, mas, sobretudo, abrindo-se para uma filosofia do futuro em que, antes de supor expressar-se por regras gramaticais determinadas pelas concepções vigentes do mundo e do homem, quer ser música jovial, desenfadada e etérea que se vislumbrará desde os inúmeros aforismos de *A gaia ciência*.

Em última instância, Nietzsche propõe a si mesmo ver a ciência com a ótica do artista e a arte com a ótica da vida. A ótica da vida é, portanto, esta necessidade de arte e música. Sobretudo da música, que propõe ser, desde sua primeira obra, a condição pela qual se consegue esquivar da lógica tradicional, quando se propõe penetrar na profundidade do mundo. Portanto, nos deslocamos para o sentido mais importante de sua filosofia trágica: a música como manifestação da conotação infinita. A música como única sonda lançada na profundidade do mundo. Mas, como mostrar ao mundo esta verdade senão através de um denominador comum do entendimento, que não é, de *per si*, capaz de verter uma concepção de mundo e de existência enquanto obra de arte, senão pela forma artístico-apolínea de explicar o sonho? Este é, em suma, o sentido trágico da filosofia que aqui tratamos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

PRINCIPAL – Obras de Nietzsche

Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 15 volumes. Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1967/1978.

Obras incompletas. Coleção “Os Pensadores”, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Obras diversas. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras.

O nascimento da tragédia. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Ecce Homo. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

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

A Visão Dionisiaca do Mundo. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O Drama Musical Grego. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Sócrates e a Tragédia. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Introduction à l'étude des Dialogues de Platon. Tradução para o francês e introdução de Olivier Sedeyn. Paris-Tel-Aviv:Éditions de l'éclat, 2005.

Epistolario. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

Fragmentos Finais. Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PRINCIPAL – OBRAS DE PLATÃO

Obras completas. Edição bilíngüe, vários tradutores. Cambridge-London: Loeb Classical Library, 1996.

Leis. In: *Obras Completas*. Tradução, preâmbulos e notas de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1990.

Protágoras. Górgias. Fedão. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

A República. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Timeo. In: *Obras Completas*. Tradução, preâmbulos e notas de Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1990.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Clairet, 2003.

AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a dissolução da moral*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

BECKENKAMP, Joãozinho. *Seis Modernos*. Pelotas: Ed. Universitária/UFPel, 2005.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Nietzsche e a leitura de Do Belo Musical de Eduard Hanslick. In: *Cadernos Nietzsche* n. 16. São Paulo, 2004:54 ss.

COLLI, Giorgio. *O nascimento da Filosofia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1998.

DROZ, Geneviève. *Les mythes platoniciens*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

GIACÓIA, Oswaldo Junior. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a Modernidade*. Passo Fundo:UPF, 2005.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Questions platoniciennes*. Paris: Vrin, 1970.

_____. *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*. Paris: P.U.F., 1947.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

HERÁCLITO. Fragmentos. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: *Os Pré-Socráticos*, coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JAEGER. *Paidéia. A formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira, 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KERFERD, G. B., *O movimento sofista*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo : Edições Loyola, 2003.

MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução e notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

NEHAMAS, Alexander. *The art of living: Socratic Reflections from Plato to Foucault*. Berkeley / Los Angeles: London: University of California Press, 1998.

PARMÊNIDES. Da Natureza. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: *Os Pré-Socráticos*, coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PESSANHA, José Américo Motta. Teatro de idéias. In: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia da PUC-RIO, v. 11:18-19, mar. 1997.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Tradução de A. Burdeau. Paris: P.U.F., 2004.

_____. *Schopenhauer em sus páginas*. Seleção, prólogo e notas de Pedro Stepanenko. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Nesta edição se encontra também os escritos *Da quádrupla raiz do princípio de razão suficiente*).

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução de Daniel de Souza, 2ª ed.. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 19[--].

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Nietzsche*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa : Editorial Presença, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.