

O Trágico como afirmação da vida

Célia Machado Benvenho*

Resumo:

O pensamento trágico enquanto reflexão filosófica sobre a condição humana faz parte de todo um movimento de valorização da arte grega antiga pelos alemães no final do século XVIII. Apesar disso, Nietzsche se apresenta em seus últimos textos como o primeiro filósofo trágico. O objetivo deste trabalho é entender e justificar essa afirmação de Nietzsche, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único. Qual a novidade apresentada por Nietzsche na sua interpretação do trágico que o definiria como primeiro filósofo trágico? Tentaremos mostrar que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por possibilitar, ao mesmo tempo, uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao socrático e uma redenção. A filosofia trágica de Nietzsche, enfim, permite a afirmação da existência sob um ponto de vista estético, ou seja, possibilita uma justificativa estética da existência.

Palavras-chave: apolíneo; dionisíaco; trágico; metafísica; conhecimento.

The tragedy as affirmation of life

Abstract:

The tragic thought while philosophical reflection about the human condition makes part of a whole movement of valorization of the old Greek art for the Germans in the end of the century XVIII. In spite of that, Nietzsche comes in his last texts as the first tragic philosopher. The objective of this work is to understand and to justify this statement of Nietzsche, even though his thought about the tragic, although it is one of the best knowing among us, it is not the only one. Which innovation is presented by Nietzsche in his interpretation of the tragic that would define him as the first tragic philosopher? We will try to show that, to Nietzsche, the tragedy is a piece of art considered supreme for making possible, at the same time, a metaphysics, a knowledge opposed to the Socratic and a redemption. Nietzsche's tragic philosophy, in the end, allows the affirmation of the existence under an aesthetic point of view, which means, it makes possible an aesthetic justification of the existence.

Keywords: apollonian; dionysiac; tragic; metaphysics; knowledge.

* Mestre em Filosofia pela UNIOESTE, campus de Toledo, PR. Professora de Filosofia da UNIPAR-Universidade Paranaense.

O pensamento filosófico de Nietzsche sobre o trágico e a tragédia em sua época, apesar de ser o mais conhecido, não é o único, mas está inserido no movimento de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã no projeto de renovação cultural da Alemanha no século XVIII, iniciado por Winckelmann e tendo Goethe como principal expoente. Um dos objetivos deste projeto era a criação de um teatro nacional, projeto que, por sua vez, estava relacionado à criação da nação alemã. Trata-se de um movimento que apresenta uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia a partir da valorização da arte grega e a necessidade de sua retomada pela arte alemã. Há uma profunda valorização do povo grego em detrimento da antiga cultura latina, tanto que a superioridade do gênio grego ocupou um lugar comum bem estabelecido durante todo o século XIX nas diferentes expressões culturais da Alemanha. É claro que Winckelmann não foi o único, ele dá o primeiro passo de uma longa caminhada ao atribuir um ideal estético ao classicismo e será seguido por muitos outros artistas e intelectuais da época como Herder, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel e Hölderlin, dominados pela “nostalgia da Grécia”.

É claro que Winckelmann não foi o único, ele dá o primeiro passo de uma longa caminhada ao atribuir um ideal estético ao classicismo e será seguido por muitos outros artistas e intelectuais da época como Herder, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel e Hölderlin, dominados pela “nostalgia da Grécia”.

Preocupados em encontrar uma nova maneira de pensar o teatro ou a tragédia em sua própria época, e tomando como modelo a tragédia grega antiga, estetas como Goethe, Schiller, entre outros, realizaram diferentes interpretações ou análises da tragédia. Essas análises baseavam-se no estudo de Aristóteles sobre a tragédia em sua obra *Poética*, inaugurando uma tradição poética da tragédia sob um ponto de vista formal e classificatório, cuja pretensão é determinar os elementos da arte trágica, ou seja, um estudo sobre a técnica poética em geral. Assim, portanto, toda poética desse período tinha como base a obra de Aristóteles, ou como adoração, ampliação ou sistematização, ou como equívoco ou crítica.

Apesar disso, Nietzsche se apresenta em seus últimos textos como o primeiro filósofo trágico (Cf. EH *O nascimento da tragédia*, §3). Qual a novidade apresentada por Nietzsche na sua interpretação do trágico que o definiria como primeiro filósofo trágico, já que seu pensamento sobre o trágico, embora seja um dos mais conhecidos entre nós, não é o único?

Podemos vislumbrar já com Winckelmann um processo de afirmação do sujeito diante do mundo que será uma característica desse período, visto que a condição do homem moderno frente à natureza, ao mundo, era de estranhamento, de ruptura, de sujeição. Acreditava-se que na Antiguidade havia uma relação saudável e harmônica entre homem e natureza, obtida através da arte, e, portanto, esta deveria servir como exemplo para os homens modernos.¹ A arte, portanto, seria um meio para que os artistas modernos revertissem sua condição e restabelessem um vínculo vivo com a natureza, por isso, a valorização da força criativa do artista. Neste sentido, que tipo de relação deveria ser estabelecido entre a arte alemã e a arte clássica grega? Esse rompimento com o vigente e o retorno à Antiguidade seria no sentido de retornar aos velhos modelos que deveriam ser simplesmente imitados ou o restabelecimento de novas regras ou ainda teria um significado mais profundo?

Há um rompimento com as bases miméticas da arte vigente e uma valorização da faculdade criadora do artista que se apresenta como um novo “eu” em relação ao mundo, características estas do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), formado por jovens intelectuais da época, inclusive Goethe, que se opunham ao classicismo francês na busca de uma inversão do racionalismo das Luzes e que lançariam as bases para o romantismo na Alemanha. Segundo Rosenfeld (*Autores pré-românticos alemães*, p. 9), o movimento, que tinha como pano de fundo a sociedade absolutista da época, é marcado por um pessimismo profundo no que se refere à sociedade e à civilização. No entanto, acreditando haver um conflito inevitável e fatal entre indivíduo e sociedade, em vez de os jovens “Stuermer und Draenger” lutarem contra os abusos e em favor de uma sociedade mais justa, exaltam a emancipação do indivíduo de modo anárquico e excessivo.

¹ Nietzsche trabalha esta questão da dualidade homem natureza em *A disputa de Homero*, defendendo a tese que na realidade esta distinção não existe, mas a fazemos quando entendemos humanidade como algo que separa e distingue o homem da natureza e que, portanto, todo homem de natureza possui atitudes desumanas. “O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituem o solo frutífero de onde pode brotar toda a humanidade, em ímpetos, feitos e obras” (*Cinco Prefácios*, “A disputa de Homero”, p. 65). Isso explicaria porque o povo grego, considerado o “mais humano da Antiguidade”, possuía traços de crueldade, pois havia nele a valorização da disputa, pois esta estimulava para o agir, para o crescimento. Por isso, se exultavam com as cenas de combate porque nelas se via a valorização do *agon*, da disputa, que trazia alegria e sentido à existência. Através do combate individual buscava-se a glória, que dava brilho à existência, que tornava a vida do indivíduo digna de ser vivida, pois o tornava conhecido, lembrado, simbolicamente imortal, o que significa viver, mesmo que para isso fosse preciso morrer.

Essa exaltação de modo excessivo da subjetividade conduz ao culto do “gênio original”, o arquétipo do grande homem, do poeta criador, que, dotado de forma criadora, atua como mediador da relação da finitude humana com o infinito divino, pois o gênio não imita, ele cria. Assim como Deus cria a natureza, o gênio produz obras originais inspirado em sua subjetividade. Os jovens poetas desta época chamavam de Gênio o dom natural, o princípio criador do artista que deveria substituir o processo de imitação da natureza pela criação livre. Por isso, de acordo com Rosenfeld (Op. Cit., p. 13), este período também é chamado de “Era do Gênio” (*Geniezeit*), pois o indivíduo, sofrendo da dor do mundo (*Weltschmerz*), ou seja, sua incompatibilidade com a sociedade, luta pela sua liberdade. Desta forma, os jovens poetas buscarão expulsar o gênio românico para que se tornasse possível o desabrochar do gênio alemão em toda sua potência artístico-criadora.

O gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “*medium*” da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. Obedecendo à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produz obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma exterior, mas dotada de unidade íntima, de “forma interna” e de força característica, como tais bem mais importantes do que o ideal da beleza (Ibidem, p. 14).

Um exemplo desse novo “eu” frente ao mundo é o poema *Prometeu* de Goethe, um símbolo de força e de vida, de uma força que incita à criação.² Assim como Prometeu, que se pôs contra os deuses roubando-lhes o fogo, que simboliza toda força criadora, para tornar-se ele mesmo um criador, sem a necessidade de um deus, o artista deve livrar-se de toda dependência, seja ela moral, política ou religiosa e tornar-se senhor de si mesmo e de sua criação e, assim, gerar vida, a qual se torna sinônimo de arte. O gênio, como sinônimo de originalidade e potência, poderia livrar o homem do jugo de deus e elevá-lo à categoria de deus, ou seja, de um criador.

Para Goethe, o retorno à Antiguidade é no sentido de busca do original, do tempo em que havia uma harmonia entre o homem e o mundo, entre o humano e o divino, quando a arte estava ligada ao natural. A Grécia idealizada por Goethe,

² Segundo Rosenfeld (Op. Cit., p.21), a produção poética é mais importante e mais característica do movimento do que a produção narrativa, tendo como seu expoente máximo o jovem Goethe com poemas como *Canto de Maomé*, *Águia e Pombo*, *Ganymed* e *Prometeu*. Apesar disso, o gênero mais cultivado pelos jovens será o dramático.

conforme escreve num texto sobre Winckelmann em 1805,³ é um mundo em que o homem, desenvolvendo plenamente suas habilidades, pode tornar-se um homem completo, em harmonia consigo mesmo e com o mundo, pois suas “forças não estavam cindidas, fragmentadas; o grego era um ser uno consigo mesmo e em unidade com a totalidade do mundo”. O artista, quando liberto das amarras das regras baseadas no princípio da mimese, pode criar livremente a partir de si mesmo, pode estabelecer um novo princípio criador. Não estando mais dependente de um deus, o artista volta-se para si mesmo e encontra aí seu centro orientador, o impulso à ação que o liga com o mundo externo, mas agora por meio de uma relação harmônica. “O homem... só atinge o que é único e excepcional se todas as suas qualidades entrarem em acordo harmonioso. Este era o destino feliz dos antigos e particularmente dos gregos em sua mais bela época” (Goethe *apud* Machado, *O nascimento do trágico*, p. 22).

Portanto, somente a partir de fins do século XVIII que surge essa visão trágica do mundo, essa análise filosófica da tragédia, denominada “filosofia do trágico”, que apresentaria, conforme inferimos de Machado, as seguintes características: a) trata-se de uma interpretação ontológica da tragédia, ou seja, a tragédia grega é vista como livro filosófico, ontológico, que apresenta a obra do próprio ser e não se refere somente à práxis política; b) é uma análise baseada na oposição de princípios, num conflito e, c) na resolução desse conflito. Essa resolução será possível para a maioria dos autores trágicos e paradoxal para outros, como é o caso de Hölderlin. De modo geral, as teorias da tragédia aparecem como um modelo de resolução das oposições, uma resolução do conflito trágico, e este, por sua vez, é pensado a partir da discussão kantiana sobre a separação entre sujeito e objeto, sensível e ideal, finito e infinito, numa tentativa de completar e até de ultrapassar o projeto kantiano. O trágico, portanto, é pensado a partir do sublime kantiano,⁴ tem como modelo a idéia de sublime de Kant, a idéia de um

³ “Winckelmann”, in Herder e Goethe, *Le tombeau de Winckelmann*, p.79, 85. (*apud* Machado, Op. Cit., p. 22).

⁴ Para Kant, o sublime é uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está em face de algo de grande magnitude. Pode-se ter uma idéia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa idéia com uma intuição sensorial imediata, pois os objetos sublimes ultrapassam as capacidades sensoriais. O sublime é um estado subjetivo determinado por um objeto cuja infinidade se alcança com o pensamento, mas não se pode captar pela intuição sensível. É um fenômeno subjetivo e não objetivo, um sentimento daquele que julga e não do objeto que é julgado e pressupõe, portanto, um juízo de reflexão, um juízo estético. O objeto desperta em nós o sentimento de sublime, apresenta uma sublimidade que se encontra no espírito, no ânimo, nas idéias da razão. É nas idéias da razão que o sublime está contido e não no sensível apresentado pela imaginação. “O sublime consiste simplesmente na relação em que o sensível na representação da natureza é ajuizado como apto a um possível uso supra-sensível do mesmo”, (*Crítica do Juízo*, p. 113), ou seja, é decorrente da relação entre a imaginação (sensível) e a razão (supra-sensível). A

acordo discordante que, no final, leva a uma resolução. Todas as teorias são variações da idéia kantiana do sublime: a apresentação do inapresentável, o sensível do supra-sensível. No entanto, o modo como o antagonismo, o conflito será resolvido é o que diferenciará as concepções de trágico dos pensadores e estetas deste período.

Nietzsche faz parte daqueles que realizam uma filosofia do trágico, mas se coloca como um crítico de toda essa tradição, tanto da análise poética da tragédia como das análises feitas pelos filósofos trágicos chegando a afirmar que nunca a cultura e a genuína arte estiveram tão distantes como na Alemanha de sua época. Nietzsche acredita que a tragédia sempre foi interpretada erroneamente e tratada sob um ponto de vista moral, na qual a finalidade última da tragédia seria a purificação de ações “socialmente” incorretas. Os estetas, além de caracterizarem como trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia, uma purgação, ainda consideram o ouvinte não como homens esteticamente excitáveis, mas como seres morais. Portanto, o jovem filósofo constata que, desde Aristóteles, não foi dada uma explicação do efeito trágico da qual se pudesse inferir uma atividade estética do ouvinte. Suas reflexões têm o objetivo de evidenciar as deficiências destas análises e propor uma nova análise da tragédia, o que exigirá, segundo ele, um novo conceito de trágico que poderá ser evidenciado nos textos preparatórios ao *O nascimento da tragédia* e de forma mais acabada nessa obra.

Segundo Nietzsche, o ideal de arte que Winckelmann encontrou nas artes gregas, a “nobre simplicidade e a calma grandeza”, no que foi seguido por Goethe e outros, levaria em conta somente a existência de um impulso, o apolíneo, desconsiderando o impulso dionisíaco. Aliás, qualquer outro impulso era tratado como transgressão que deveria ser punida para que se voltasse à harmonia original. Portanto, na perspectiva nietzschiana, os investigadores anteriores se referiam somente à arte apolínea.

imaginação, no entanto, forçada pela razão, tenta apresentar em uma intuição sensível essa totalidade com a qual se depara e isso a leva ao seu limite, ao fracasso, pois é impotente para apresentar uma grandeza absoluta como uma grandeza sensível, pois é uma faculdade sensível. Este fracasso, no entanto, serve para apresentar a inadequação que há entre a natureza sensível e as idéias da razão, possibilitando ao sujeito a consciência do poder ilimitado da razão e de suas idéias, da presença do supra-sensível. Desta forma, ao mesmo tempo em que a razão mostra os limites da imaginação, mostra também sua destinação: estar designada a agir em consonância com a razão. Isso é o sublime: sentir a infinitude não sensível do espírito e a impossibilidade de lhe dar uma apresentação adequada. O sublime, portanto, resulta da relação entre a imaginação e a razão, uma relação conflituosa e desarmônica, devido ao abismo existente entre as duas. É, portanto, decorrente de um desacordo entre as faculdades e não de uma harmonia ou equilíbrio. Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira, diz Kant: “ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias” (Ibidem, p. 114).

Nietzsche se opõe àqueles que se empenham em derivar a arte de um princípio único, e defende, no início de *O nascimento da tragédia*, a origem da arte a partir desses dois impulsos: o apolíneo e o dionisíaco, tendo como modelos, ou símbolos, as duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, reconhecendo neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes que expressam a visão do mundo do povo grego. A arte grega antiga torna-se a chave para a explicação do mundo, por meio dela foi possível conhecer o povo grego e todo o universo mítico que os guiava.

Tendo como ponto de partida de suas investigações a pretensa “serenajovialidade” (*Heiterkeit*)⁵ dos gregos e da arte grega, da harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, Nietzsche questiona por que um povo tão bem sucedido, tão invejado pela sua grandeza e beleza, teve necessidade da arte, da experiência onírica. E conclui que há algo por detrás desta serenidade ainda não conhecida pelos modernos. O povo grego sentiu os temores e horrores da existência, colocaram os olhos sobre o abismo da existência e para que pudessem viver criaram o mundo mágico do Olimpo, o mundo dos deuses, um mundo intermediário que tornava a vida suportável e desejável (Cf. NT, §3). Portanto, os gregos não eram naturalmente apolíneos, ou seja, a arte apolínea não era uma representação da natureza, pois esta não era bela. A arte apolínea foi uma necessidade para que os gregos pudessem viver, uma rosa entre os espinhos, que os ajudou a suportar a moira impiedosa, a sabedoria do Sileno, enfim, que os permitisse viver. A arte grega foi uma maneira que o povo grego encontrou para transfigurar sua dor e, assim, justificar sua existência, marcada por dor e sofrimento, “um espelho transfigurador” para desviar seu olhar do que é mais terrível no mundo. No entanto, Nietzsche alerta que a criação dos deuses olímpicos não deve ser entendida como um meio de elevação moral, espiritualidade, santidade, censura ou imperativo. Quem assim o fizer, ficará decepcionado, pois “aqui não há nada que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau” (NT, §3).

Portanto, o que levou os gregos a criarem esse mundo ilusório, belo e glorioso tão diferente da horrível existência marcada pela dor e sofrimento, era a presença neles

⁵ Embora a tradução mais freqüente para *griechische Heiterkeit* tem sido “serenidade grega”, J. Guinsburg, em sua tradução de *O Nascimento da tragédia*, achando essa tradução insuficiente e redutora por suprimir os demais sentidos do termo, opta pelo acoplamento de dois sentidos principais da palavra alemã *Heiterkeit*: serenidade e jovialidade, formando assim o termo “serenajovialidade” (Cf. nota nº 2 da tradução aqui utilizada).

de um impulso artístico responsável pela criação de formas, da bela aparência, que caracteriza toda a arte plástica: o impulso apolíneo, cujo deus correspondente é Apolo, deus da clareza, da luz, da medida, que se manifesta por meio da produção de formas, da beleza, da composição harmoniosa e da individuação. O impulso apolíneo, através das belas formas, permitia a aceitação da realidade marcada por dor e sofrimento. No entanto, Nietzsche identifica outro impulso artístico presente nos gregos, o impulso dionisíaco, responsável pela destruição de formas, e que caracteriza a arte não figurada da música. Este impulso conduz o homem a buscar o que está por detrás da bela aparência das formas do mundo apolíneo, levando-o a ter acesso à verdadeira realidade⁶ que se esconde sob a bela aparência: um mundo de dor e sofrimento, desmesurado, permite, portanto, o acesso ao conhecimento vivencial da realidade que o cerca.

Esses impulsos, agindo separadamente, encontram suas limitações. O impulso apolíneo conduz a um estado de tranqüilidade, segurança, pois encobre a realidade, a dor e o sofrimento de tal maneira que esta nova realidade criada, a bela aparência, passa a valer como verdadeira realidade. O dionisíaco, por sua vez, ao promover o conhecimento da realidade, ao mundo que se esconde sob a bela aparência, um mundo marcado por dor e sofrimento, pode levar a uma negação da vida pelo desgosto causado pelo horror e absurdo do ser.

Fazendo uma análise da história do povo grego, Nietzsche conclui que estes dois impulsos sempre estiveram presentes, mas agindo separadamente, dominando alternadamente o caráter helênico (NT, § 4). No entanto, em um determinado período, na tragédia ática, foi possível, depois de muitas lutas e resistências, a aliança dos dois adversários, a ação em conjunto dos dois impulsos, o que contribui para o pleno desenvolvimento do povo grego. Trata-se de uma aliança que respeita a fronteira de cada um, na qual não ocorre a negação de um pelo outro, mas a plena efetivação dos dois. Na arte trágica, o conhecimento possibilitado pelo impulso dionisíaco, que pode levar à negação da vida pelo conhecimento da verdade do mundo – um fundo de dor e contradição –, é transformado em representações que impedem a negação da vida, tornando a vida possível e desejada de ser vivida. Não há um velamento da verdade como na arte apolínea, mas a possibilidade do conhecimento desta verdade através de representações, a expressão da verdade dionisíaca através da aparência, da ilusão

⁶ A verdade aqui tratada, conforme já indicado, não é a verdade teórica no sentido otimista socrático, mas é a realidade como um fluxo contínuo de criação e de destruição de formas, “fundo de dor de todo o mundo”.

apolínea da beleza, sendo, portanto, “o remédio natural contra o dionisíaco” (FP 3[32] do inverno de 1869 à primavera de 1871).

Queremos propor que, para Nietzsche, a tragédia é uma obra de arte considerada suprema por significar, ao mesmo tempo, uma metafísica, um modo de conhecimento que se opõe ao conhecimento socrático e uma redenção enquanto justificação da existência. Afinal, esses aspectos acima relacionados são suficientes para sustentar a afirmação de que Nietzsche teria sido propriamente o primeiro filósofo trágico? Acreditamos que, entendendo a tragédia desta forma, Nietzsche pode ser considerado original como filósofo trágico e embora seja difícil tratar destes aspectos separadamente, ousaremos fazê-lo nesse momento abordando, em primeiro lugar, o aspecto metafísico.

Os impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco, que movem o homem em sua relação com o mundo, são antes impulsos cósmicos que regem o mundo, ou seja, simbolizam as próprias forças estéticas do mundo. Nietzsche toma o mundo como um caos amorfo e indiferenciado que se utiliza dessas forças, desses impulsos para se organizar, se diferenciar através da criação de formas ou imagens, movimento que pode ser relacionado ao apolíneo, mas também pela destruição dessas formas ou imagens, movimento que pode ser relacionado ao dionisíaco. Este mundo, denominado por Nietzsche de Uno-Primordial (*Ur-Eine*), é o “verdadeiramente existente” (*Wahrhaft-Seiende*), marcado por dor e contradição, um sofrimento originário que busca ser aliviado através do devir, um processo contínuo de criação e destruição de formas. A criação de formas, de individualidades, enfim, a natureza empírica é aparência que recobre a unidade primordial, ou melhor, conjunto de aparências necessárias para a manifestação do Uno-Primordial, o artista primeiro, para se livrar de sua dor e contradição original, a libertação através da aparência. Por outro lado, a negação e destruição das formas, das individualidades, é necessária para que o todo não se perca nas partes, pois são formas provisórias que, no momento seguinte, devem ser destruídas para que o devir não seja interrompido, não permitindo assim o retorno ao um.

Nesta fase, tendo Schopenhauer como sua principal referência para seus estudos e projetos, a sua concepção de gênio também se inspirará na terminologia schopenhaueriana da contradição entre coisa em si e aparência, vontade e representação. No entanto, enquanto que para Schopenhauer o gênio é o sujeito puro do conhecimento, que se arranca por breves instantes do mundo da representação, um estado raro em que

o intelecto se volta contra a vontade, contra a ordem da natureza, para Nietzsche, o próprio ser quer se tornar representação, ou melhor, necessita da aparência para sua redenção, para aliviar seu tormento original. Sendo assim, tudo o que acontece na vida humana são representações, espelhamentos do Uno-Primordial. O gênio é a justificação suprema da natureza, o alvo da vontade helênica.

O Uno-Primordial contempla o gênio, o qual vê de modo puro a aparência como aparência: esse é o cume de encantamento do mundo. Mas à medida que o próprio gênio é somente aparência, ele deve ingressar no devir [...] Na medida que é um espelhamento adequado do Uno-Primordial, ele é a imagem da contradição e da dor. Toda aparência é, ao mesmo tempo, o próprio Uno-Primordial: todo sofrer e sentir são sofrimento primordial, apenas visto, localizado, através das aparências, na rede do tempo (FP 7 [157] do final de 1871 a abril de 1871).

A vontade helênica, no estádio apolíneo, anseia pela existência. Diante dos horrores do conhecimento dionisíaco, o mundo homérico e sua criação onírica dos deuses olímpicos são a materialização do impulso apolíneo à beleza. As aparências, a arte plástica, os indivíduos são meios que a vontade utiliza para atingir seu objetivo: contemplar-se a si mesma na transfiguração das obras de arte; redimir sua dor e contradição primordial. Servem para autoglorificação da vontade.

Nos gregos a vontade queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introversão [*Anschauung*] atuasse como imperativo ou como censura (NT, §3).

Segundo Nietzsche, trata-se de um fenômeno eterno o fato de a ávida vontade universal sempre procurar e encontrar meios de prender as suas criaturas à vida, de estimulá-las a continuarem vivendo e nunca negá-la, como em Schopenhauer,⁷ mesmo que para isso seja necessário iludi-los. E cita como exemplos a Cultura Socrática (alexandrina), que cultivava o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida da existência; a Cultura Artística (helênica), que agita diante dos

⁷ Conforme tratamos no primeiro capítulo, para Schopenhauer, a compreensão da existência do conflito da vontade consigo mesma, um autoconhecimento, leva ao aniquilamento da vontade, à negação do querer, a uma resignação. A resignação, portanto, é a finalidade última da tragédia, pois o conhecimento perfeito do mundo que a tragédia possibilita, de que a vida é sofrimento, age como um calmante da vontade, conduz à renúncia, à abdicação da vontade de viver, que funciona como uma expiação de um crime: o crime da própria existência.

olhos sedutoramente o véu de beleza da arte; e a Cultura Trágica (budista) que se satisfaz com consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna (Cf. NT, §18).

Portanto, tanto o apolíneo como o dionisíaco são meios, formas, que o Uno-Primordial se utiliza para se organizar, se redimir na aparência, na arte. Precisa da aparência para sua libertação. São formas que a vontade, no sentido schopenhaueriano, se utiliza para sua efetivação, para se glorificar nas vontades individuais. Não é, portanto, expressão da autonomia e da liberdade dos gregos. Por um lado, temos o dionisíaco como o conhecimento das dores inerentes ao Uno-Primordial, no modo como seu sofrimento se reflete na existência individual e, por outro, vemos o apolíneo triunfar sobre as potências originárias dionisíacas, oferecendo a arte, as belas formas, como proteção para a glorificação da vontade em suas manifestações individuais, permitindo a aceitação da realidade.

Sendo assim, o primeiro artista não é Apolo, mas a vontade, o Uno-Primordial. Assim, quando o artista cria sua obra de arte, ele realiza um processo maior também efetivado pelo mundo, no qual o próprio artista já é uma imagem, uma obra de arte necessária para a plena efetivação do processo.

Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. [...] 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 – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NT, §5).

Para Nietzsche, os gregos através da arte trágica reproduziam este processo: o estado dionisíaco permitia o conhecimento do mundo, pois sendo ele próprio irrepresentável, era uma manifestação do Uno-Primordial gerada em cada momento, assim como também permitia o conhecimento que a nossa existência empírica é o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), pois é um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, pois não passa de representação, de aparência do verdadeiramente-existente (*Wahrhaft-seiende*), o Uno-Primordial, e por isso é digna de ser vivida, apesar dos sofrimentos (NT, §4).

Diferente das análises das tragédias em que esse impulso ao conhecimento é apresentado como uma falta, uma transgressão e, por isso, deveria ser punido, para Nietzsche, na tragédia antiga ele era possibilitado, não para levar a uma purificação de afetos indesejados, mas para mostrar que tudo faz parte de um jogo estético, que o verdadeiro artista do mundo joga consigo mesmo um jogo inocente que constrói e destrói somente pelo prazer que isso gera, o prazer do vir-a-ser, e não para cumprir alguma finalidade.

Nietzsche chama a atenção para uma certa visão nostálgica dos “homens modernos” acerca da existência de uma unidade do ser humano com a natureza na Grécia antiga, definida por Schiller pelo termo *naïf* (ingênuo) em sua obra *Poesia ingênua e sentimental*, na qual tenta conceituar o “ingênuo” em oposição ao “sentimental” na poesia. Para Schiller, o artista “ingênuo” é aquele que possui uma relação imediata com a natureza, que não segue regras da arte, mas se deixa guiar de um modo natural, ou seja, espontâneo, harmonioso, no qual o indivíduo age moralmente de acordo com suas inclinações, somente pela natureza, criando, assim, novas regras, tendo como exemplo a “bela natureza” dos gregos antigos. No entanto, o artista, ou o poeta, pode ter essa relação abalada quando experimenta a influência de uma cultura artificial, o que o caracteriza como “sentimental”, aquele que parte em busca dessa natureza perdida, ou “infância perdida” recorrendo aqui à metáfora utilizada por Schiller de um modo artificial, fragmentado, no qual as inclinações se encontram em conflito com as leis morais, como os homens modernos. Em outras palavras, para Schiller, ou os poetas são natureza (ingênuo) que criam movidos por um dom natural, ou buscam a natureza perdida como um ideal a ser atingido (sentimental). Assim, mesmo que o “ingênuo” e “sentimental” defina as épocas antiga e moderna, ou seja, se apresentem como opostos, o fazem como modos característicos de se relacionar com a natureza.

Para Nietzsche, essa unidade do ser humano com a natureza não é um estado assim tão simples e inevitável que estaria presente na porta de cada cultura, mas uma consequência de um determinado tipo de cultura, no caso dos gregos, um “supremo efeito da cultura apolínea”. Desta forma, o próprio artista, “ingênuo” ou “sentimental” já está inserido numa cultura, a natureza com a qual sua arte se relaciona já é uma natureza empírica e, portanto, para Nietzsche, já estaria preso nas malhas da subjetividade, já está a serviço de um “eu” de uma vontade individual (Cf. NT, § 3).

Segundo Nietzsche, a natureza do homem moderno já é uma ilusão cultural (Cf. NT, §8), sendo assim, a arte já estaria em função dessa cultura, seria uma imitação dessa natureza ilusória, já teria uma finalidade definida e, portanto, se afastaria da verdadeira arte. O artista moderno, dono de seu querer, e sendo aquele que possibilitaria pela arte o estabelecimento de um vínculo vivo com a natureza, torna-se um adversário da verdadeira arte e não sua origem, pois todo o seu saber é um saber ilusório. O verdadeiro artista, no entanto, deve renunciar a sua vontade individual e tornar-se um *médium* através do qual o verdadeiro artista apareça, para que o único verdadeiramente existente celebre a sua redenção na aparência.

Sendo assim, para Nietzsche, todo artista subjetivo, já é um mau artista, pois está a serviço de um “eu”, da vontade do homem empírico-real, e a produção verdadeiramente artística exige a renúncia de toda subjetividade e de toda vontade individual, como diz Nietzsche: “Exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística” (NT, §5).⁸

Nietzsche faz uma análise dos efeitos da tragédia do ponto de vista do espectador estético para depois identificar um processo análogo no artista trágico e com isso entender a gênese do mito trágico e fazer uma explicação metafísica. O espectador estético vê o mito à sua frente e sente-se levado a ir além do olhar, sente-se capaz, com a força viva de seus olhos de ir além do superficial e penetrar no interior, mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. No entanto, sente que, apesar da intensificação de seus impulsos dirigidos à visibilidade e à transfiguração, os efeitos artísticos apolíneos não suscitam nele o efeito desejado: a contemplação isenta de vontade, a justificação do mundo da individuação, que são o fim último da arte apolínea. Ao contrário, tendo as emoções apolíneas excitadas ao máximo pela magia dionisíaca, que, por sua vez, as coloca ao seu serviço, ele diante da cena, nega o mundo que vê transfigurado, alegra-se com o aniquilamento do herói trágico, e sente prazer pelo sofrimento que atinge esse herói, compreende e enxerga com profundidade a ocorrência da cena.

⁸ Vemos nessa crítica ao artista subjetivo que Nietzsche faz a toda estética moderna como algo que o diferenciará e o afastará dos demais teóricos alemães e como um esboço da posterior crítica ao sujeito presente em seus textos posteriores.

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procurar refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades (NT, §22).

A clareza da imagem já não bastava, pois ao mesmo tempo em que revelava algo, convidava a ir além do olhar, para que se rasgasse o véu e desvelasse os mistérios e, então, novamente o olhar é desviado, como uma proteção, para não penetrar mais fundo, refugiando-se novamente na aparência. Portanto, no mito trágico é possível observar a ação dos dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, lado a lado, quando se vivencia o ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar.

Um processo análogo acontece com o artista trágico. Também em sua ação é possível identificar a ação dos dois impulsos. Também ele, como uma divindade da individuação cria formas para depois destruí-las e sentir, nessa ação, uma prazer ainda maior. É a gênese do mito trágico: compartilhar com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e, simultaneamente, negar tal prazer e sentir um prazer ainda maior no aniquilamento do mundo da aparência visível (Cf. NT, §24). “O seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do Uno-Primordial” (NT, §22).

Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens. O herói é negado porque é apenas aparência (NT, §16).

Por isso, a arte trágica, além de ser uma metafísica, também é um tipo de conhecimento, pois postula, por meio do dionisíaco, um conhecimento vivencial da realidade do mundo. Esta realidade nada mais é do que uma imagem do Uno-primordial, formas através das quais ele se efetiva na aparência, um saber-se finito, num contínuo devir, no qual a construção e a destruição são meios de efetivação. Mas para que essa vivência, esse conhecimento, não leve a uma negação da vida, vemos o apolíneo vindo em socorro e triunfar sobre as potências originárias dionisíacas,

oferecendo a arte, as belas formas, como proteção para a glorificação da vontade em suas manifestações individuais, permitindo assim a aceitação dessa realidade, dessa sabedoria. O conhecimento dionisíaco privilegia a vivência trágica em oposição ao conhecimento teórico conduzindo a uma afirmação da vida, da vontade. O conhecimento apolíneo, as belas formas, não tem uma pretensão moral, pois o belo não mais se equipara ao Bem e à Verdade, é somente estético. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição instintiva e inconsciente da sabedoria dionisíaca para a linguagem das imagens.

Portanto, a finalidade da tragédia para os gregos, segundo Nietzsche, era proporcionar uma espécie de consolo metafísico, uma alegria, pois afirmava a vida perante a crueldade e o horror, e, por isso, ela é também conhecimento, nisso consiste a sua grandeza. Esse conhecimento, ou melhor, essa experiência dionisíaca se dá de forma imediata, ou seja, não é mediada por imagens, é uma intuição (*Anschauung*), um conhecimento que não pode ser adquirido por meio de conceitos e, por isso, se apresenta como antípoda ao conhecimento socrático, primeiro por privilegiar a vivência em detrimento do discurso racional, e, segundo, por não ser moral, ao desvincular a moral e estética, não mais equiparando o Bem à Verdade e ao Belo.

A tragédia não é uma retratação servil da realidade, ela não imita a natureza, pois o que ela apresenta não pretende ser uma cópia da realidade natural ou mesmo parecer-se com a realidade, mas quer algo que está além do simples olhar. Através da tragédia, o grego não imitava as ações dos homens, que já são aparências do Uno-Primordial, mas deixava transparecer a própria ação do artista primordial o que a fazia ser uma analogia do próprio mundo, pois expressava a constituição primeira do ser como vir-a-ser. Quando apresenta o mundo aparente sob a imagem do herói sofredor, a tragédia não intenciona transfigurar a realidade do mundo fenomenal, mas mostrar que há uma existência maior que a realidade empírica que é só aparência. Por meio da tragédia, o homem tinha acesso ao conhecimento vivencial da realidade que o cercava e a aceitava, pois entendia que tudo não passava de aparências, de imagens criadas pelo Uno-Primordial, uma grande obra de arte do artista primordial, um jogo inocente de construir e destruir. Neste sentido, a arte para o grego não era “apenas uma imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocado junto dela a fim de superá-la” (NT, §24).

E é por todos esses aspectos apresentados que a arte trágica é também uma redenção, um meio encontrado para tornar a vida desejável e, assim, justificar a existência. As belas formas justificam o horror da existência, são um antídoto contra o nojo produzido pela sabedoria trágica, pelo conhecimento dionisíaco. Por meio dela, temos o sentimento de fazer parte de algo infinito, Eterno e criador: somos uma imagem artística do artista primordial; o mundo e todas as coisas só se justificam como obra de arte (Cf. NT, §5). “O consolo metafísico – com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NT, §7).

A razão de ser da tragédia está na justificação estética do eterno fluxo de criação e destruição das formas (um consolo metafísico). O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir; com a sua aniquilação, fica restaurada a unidade originária - vida eterna de vontade. A arte em favor da vida, ou seja, do eterno vir-a-ser. Uma consolação metafísica que não nega o aspecto horroroso da vida, mas o transforma em representações que permitem viver dando significado à existência. Há uma identificação direta com o Uno-primordial que serve como consolo metafísico, pois o homem dionisíaco, apesar de todo o sofrimento e absurdo das existências individuais, é capaz de dizer sim à vida em sua totalidade e justificar toda a existência, pois experimenta, temporariamente, por trás das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação com o ser primordial. Ou seja, toma conhecimento que o declínio do existente finito não é simplesmente uma destruição, mas um regresso ao fundo da vida, do qual surgiram todas as individualidades, um retorno ao Uno.

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos

viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos (NT, §17).

A arte trágica tem como finalidade fazer com que o espectador aceite o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, da vontade. É um tônico estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento, pois a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vontade.

O consolo metafísico - com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (NT, §7).

É este o ensinamento da tragédia, ou, nas próprias palavras de Nietzsche, a sua doutrina “misteriosófica”: permitir o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe; tomar a arte como esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (Cf. NT, §10). A arte como cura, salvação. Só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível o homem viver. Pela arte apolínea, a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, de certa maneira, mentirosamente apagada dos traços da natureza. Já a arte dionisíaca quer convencer do eterno prazer da existência, mas não pela aparência. “A mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar a existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências” (NT, §16). O sofrimento não deve ser negado, deve ser afirmado em toda sua plenitude, essa é a matriz do humano, sua negação conduz à fraqueza e à superficialidade, sintomas de decadência.

Quando Nietzsche afirma que a tragédia é uma metáfora do mundo, significa que esta reproduz a mesma dinâmica do mundo, ou seja, que no mundo há um processo semelhante ao que ocorre na arte trágica e esta é tão importante porque consegue captar esse processo e reproduzi-lo em suas cenas. Sendo assim, a arte trágica, enquanto

redenção da vida é, ao mesmo tempo, conhecimento e uma visão metafísica da existência.

Nietzsche, através da sua Metafísica do artista, denuncia uma possibilidade que vai contra a interpretação e a significação morais da existência e toma a arte como atividade propriamente metafísica do homem. O artista está por trás de todo o acontecer, construindo e desconstruindo “inocentemente”, completamente considerado e amoral. A Metafísica da arte justifica a existência e o mundo como fenômenos estéticos, tornando-os possíveis de serem vividos, pois a vida torna-se viável quando há espaço para o encantamento, para o espanto, para as novas possibilidades. O mundo é visto como a eterna possibilidade do criar, do vir a ser, não havendo espaço para o definido, o determinado, para verdades, pois tudo está em constante mudança, num eterno devir.

Este é o novo sentido atribuído por Nietzsche ao trágico: não deve ser relacionado a uma expiação, ou uma purgação de afetos indesejados, mas deve ser compreendido como uma afirmação da vida, “o dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos”, pois mostra que todos os afetos, independente de sua valoração, fazem parte da existência e mais, são necessários para que esta se efetive enquanto tal, são elementos desse jogo que é o viver, um jogo inocente, sem culpa. Sendo assim, a desmedida não deve ser vista como crime que deve ser punido para que a ordem seja restabelecida, mas como uma tendência natural de cada vivente, de cada vontade, de cada força, que quer vir a ser mais, que quer viver, se afirmar enquanto vivente. Não há culpa nisso, não há falta cometida, toda ação esgota-se nela própria, pois visa uma afirmação da vida, afirmando todas as suas experiências, inclusive o sofrimento, pois isso significa afirmar o próprio devir, afirmar a vida.

Referências Bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (*Os pensadores*).
- FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.
- HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Paris: Gallimard, 1993.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). Berlin: De Gruyter, 1980. 15 v.

- _____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991. 2 v. (Col. Os Pensadores).
- _____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *La philosophie à l'époque tragique des grecs*. Paris: Gallimard, 2000.
- _____. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.