

## Nietzsche, Sócrates e a noção de “vontade” em *O nascimento da tragédia*

Wander Andrade de Paula\*

### Resumo:

A figura de Sócrates é, como se sabe, alvo constante das reflexões de Nietzsche, em todos os convencionados períodos de sua produção. O filósofo grego é o protagonista da primeira publicação do autor, *O nascimento da tragédia*. Nesta Sócrates é descrito como aquele que, em ação combinada com Eurípides, subestima o valor da música grega antiga, substrato da tragédia, levando esta ao seu declínio. A junção entre as duas pulsões artísticas da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, se vê dissolvida diante da aliança entre Eurípides e Sócrates. Esse fenômeno ocorre, segundo a visão nietzschiana, devido ao fato de que Sócrates desejava “corrigir a existência” por meio de uma divindade distinta daquelas formadoras da tragédia grega antiga, a saber, a razão. Essa visão acerca de Sócrates e de Eurípides, bastante difundida na literatura secundária sobre Nietzsche, parece ser a única que o autor mantém ao longo de sua produção e, particularmente, na obra inaugural de seu pensamento. Trata-se de um equívoco, no nosso ponto de vista, defender que Nietzsche mantenha apenas essa visão negativa acerca da figura de Sócrates, como aquela figura degenerativa da tragédia. Não acreditamos que ela seja incorreta, mas parcial, incompleta.

**Palavras-chave:** Nietzsche; Sócrates; Socratismo.

## Nietzsche, Socrates and the notion of “will” in *The birth of tragedy*

### Abstract:

The character of Socrates is a regular object of Nietzsche's thoughts. In *The birth of tragedy* Socrates is described as the one who in conjunction with Euripides underestimated the value of the substrate of tragedy, that is, ancient Greek music, and brought it to its decline. The junction between the two artistic drives of nature, the apollinian and the dionysian, is dissolved before the alliance between Euripides and Socrates. This occurs, according to Nietzsche, because Socrates wanted to “correct existence” through a deity that was distinct from those who composed ancient Greek tragedy, that is, reason. This view about Euripides and Socrates, which is very popular in secondary literature, seems to be the only one he maintains during his productive years, and particularly in his first book. However, in our point of view it is a mistake to hold that Nietzsche keeps only a negative perspective of Socrates, as he does in *The birth of tragedy*. We believe it to be partial and incomplete.

**Key-words:** Nietzsche; Socrates; Socratism.

---

\* Doutorando em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação do professor Dr. Oswaldo Giacóia Júnior. Mestre também pela UNICAMP, com a dissertação “O(s) Sócrates de Nietzsche: uma leitura d’*O nascimento da tragédia*”, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

É bastante difundida a influência exercida pela leitura, por Nietzsche, em 1865, da obra principal de Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação (Die Welt als Wille und Vorstellung)*.<sup>1</sup> Deixando-se de lado a variedade de temas que pode surgir de uma empreitada como a de inter-relacionar as filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, proponho um olhar atento à questão da música nos dois autores, sob o viés da questão socrática, tal como desenvolvida pelo primeiro. No que diz respeito a Nietzsche, refiro-me especialmente à sua primeira publicação, *O nascimento da tragédia (Die Geburt der Tragödie)*.

Schopenhauer é, sem dúvida, ao lado de Richard Wagner, a maior influência do jovem Nietzsche. A ocasião de sua descoberta pelo nosso autor, em 1865, marca o início de um período de fecundas análises sobre a sua obra, nas quais Nietzsche não só consente e toma para si muitas das suas teses, mas também, e sobretudo, as contesta, propondo novas bases para a filosofia schopenhaueriana. Como o nosso texto não trata propriamente das relações entre Nietzsche, Wagner e Schopenhauer, mas tão-somente da recepção da interpretação schopenhaueriana da música por Nietzsche, analisaremos, especialmente, o lugar que ocupa a música na metafísica das artes de Schopenhauer, exposta, sobretudo, no livro III de sua obra principal.

Não há como fugir, ao tratar do presente tema, de uma retomada, ainda que panorâmica, da formulação bastante particular da filosofia schopenhaueriana. O autor concebe o mundo como um composto de duas metades necessárias e inseparáveis, o sujeito e o objeto, e essas noções só fazem sentido enquanto correlatas<sup>2</sup>. Transformando para a linguagem schopenhaueriana, o mundo é *vontade (Wille)* e *representação (Vorstellung)*. A vontade é entendida como a essência do mundo, como a “coisa-em-si” kantiana. A representação não é nada mais que o objeto, o fenômeno, a manifestação ou, ainda, objetivação da vontade, que ainda pode ser entendida como a substância, a essência. Enquanto a vontade é primordial, primária e fundamental, a representação é secundária, subordinada e condicionada. A vontade é a unidade, a identidade e a

---

<sup>1</sup> Doravante *O Mundo*.

<sup>2</sup> De acordo com Jair Barbosa, Schopenhauer critica em *O Mundo*, por um lado, os realistas (segundo os quais o *objeto* é o ponto de partida e dele se deduz o *sujeito*, o seu efeito) e, por outro, os idealistas (de acordo com os quais o *sujeito* é o ponto de partida e dele se deduz o *objeto*, nesse caso, seu efeito). Segundo o autor, tanto os primeiros, quanto os últimos, estão incorretos, pois a *representação* é o primeiro fato da consciência, isto é, é o seu ponto de partida. Sujeito e objeto estão “contidos” na consciência e é um equívoco pensá-los um a partir do outro, como faziam os idealistas e os realistas. É necessário, entretanto, para concebê-los, que um seja pensado sempre conjuntamente com o outro, pois um não tem sentido sem o outro: “*Ser-objeto* significa ser conhecido por um sujeito. *Ser-sujeito* significa ter um objeto”. (Cf. BARBOSA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*, pp. 15-16).

indivisibilidade: “do ponto de vista da vontade, há uma unidade essencial de todos os entes, desde a matéria inorgânica até o homem, que é o mais individualizado” (MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, p. 168). Ela não é guiada pelo conhecimento, pois este é uma de suas manifestações, assim como a representação não é uma condição necessária da atividade da vontade, senão um resultado dela: “como essência do mundo, a vontade é uma força obscura, um impulso cego, irracional, inconsciente, indeterminado, livre” (Ibidem).

Schopenhauer, como se pode notar, concebe a *vontade* como a coisa-em-si, como a essência do universo. E o que essa particular formulação significa? Que a razão perdeu a sua primazia, enquanto fundamento do mundo, e que a *vontade*, bastante próxima em Schopenhauer à noção de *vida (Leben)*, assume uma posição destacada em relação ao conhecimento. O autor valoriza, ao seu modo de pensar, mais a intuição que a razão, embora ainda reconheça o valor desta. A intuição seria via pela qual se apreende o mundo, ao passo que caberia à razão transformar em conhecimento abstrato aquele que fora fornecido pela intuição.

Uma questão fundamental é se a *vontade*, tal como concebida por Schopenhauer, pode ser conhecida. A resposta a tal problemática nos permite introduzir o tema que pretendemos aqui desenvolver, a saber, o significado da música nessa filosofia, bem como a inter-relação entre este tema e a questão acerca de Sócrates em Nietzsche. A noção de *idéia* é formulada por Schopenhauer de maneira análoga àquela de Platão. As idéias seriam manifestações da coisa-em-si, fora do tempo, espaço e causalidade (isto é, fora do princípio de razão suficiente e do princípio de individuação), mas deve-se ressaltar, as idéias, enquanto representação, estão submetidas à distinção sujeito-objeto, “que é a forma mais geral da representação, anterior ao princípio de razão” (MACHADO, R. Op. Cit., p. 172). Pensando numa hierarquia entre vontade, idéia e fenômeno, a primeira ocupa o lugar mais alto, por ser a coisa-em-si, seguida pela segunda, por ser objetividade imediata da vontade e adequada em diferentes graus de clareza e perfeição e, por último, os fenômenos, por serem objetivações indiretas e mediatas da coisa-em-si.

Direcionemo-nos, então, ao tema da arte, que está intimamente ligado à questão da manifestação da *vontade*. A *contemplação estética* é, para Schopenhauer, uma espécie de supressão efêmera da *vontade*, uma espécie de negação provisória da *vontade*. A chave para entendermos tal questão está no fato de que o autor concebe a vida como sofrimento (“*Alles Leben leiden ist*” / “Toda vida é sofrimento”, afirma o

autor em *O Mundo*, §56), tem uma visão pessimista da existência. Esse tema, fundamental na filosofia de Schopenhauer, é tratado pelo autor em *O Mundo* (§§56-59), mas não será desenvolvido por nós no presente texto. Basta ter mente, por ora, que a justificativa para uma negação ou supressão da *vontade*, via arte, tem por objetivo afastar o ser humano do sofrimento intrínseco ao viver, numa empreitada que deveria conduzir, na visão de Schopenhauer, à *santidade*, quando ocorreria a completa supressão da *vontade* – meta final desse processo. Tal visão será extremamente criticada por Nietzsche ao longo de seu pensamento, inclusive no *Nascimento da Tragédia*.

A contemplação estética é, então, uma “supressão momentânea, efêmera, dos desejos, de uma ausência passageira de dor, de uma indiferença com relação à vontade” (MACHADO, R. Op. Cit., p. 179):

O conhecimento, que originalmente era *mekané*, servidor da vontade, passa a ser desinteressado e a vontade é negada, já que com a referida supressão da individualidade, a vontade renuncia aos fins desejáveis de serem atingidos, logo, os motivos não mais possuem eficácia sobre ela. O conhecimento, então, dá-se por aquilo que Schopenhauer denomina *estado estético*, estabelecido por uma ‘ocasião externa’ (*ausserer Anlass*) ou uma ‘disposição interna’ (*innere Stimmung*); em se estabelecendo, o puro sujeito do conhecimento ocupa a consciência, dela expulsando o indivíduo, e, ao mesmo tempo, a Idéia, correlata daquele, é contemplada, tudo isso a acontecer ‘de um só golpe’ (*mit einem Schlag*), sem anterioridade ou posteridade da idéia ou do puro sujeito do conhecimento, o que significa uma espontânea supressão da individualidade (BARBOSA, J. Op. Cit., p. 60).

A arte, assim como as idéias, tem, para Schopenhauer, o poder de manifestar a *vontade* em diversos graus de objetividade e são a partir desse critério classificadas pelo autor. A arquitetura, abaixo da escultura e da pintura, é o patamar mais baixo nessa hierarquia, por manifestar a *vontade* num grau inferior às outras duas. A poesia e, dentre todas as espécies de poesia, a trágica ocupa o lugar mais alto nessa pirâmide hierárquica, por expor um conflito da arte consigo mesma. Essa hierarquização leva em conta a preponderância do subjetivo sobre o objetivo: numa confrontação do autor entre as artes plásticas e a poesia, Schopenhauer alega que as primeiras não possuem valor nominal (alegoria), mas somente um valor real (o efetivamente exposto). A poesia, por outro lado, deve ser lida como alegoria, como a fantasia que carrega o leitor para a intuição, visto que é dada antes da figura: é a responsável pelo trânsito entre conceito e intuição. A noção de alegoria se dá exatamente nesses termos: trata-se da ponte entre o

abstrato e o intuitivo. O objetivo da arte poética é, para Schopenhauer, “preferencialmente a manifestação da Idéia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações” (SCHOPENHAUER, A. *O Mundo*, §51).

Estamos aptos, enfim, a compreender a importância da música não só na metafísica do belo de Schopenhauer, mas em toda sua filosofia. O autor trata desse tema em *O Mundo*, §52, e nos *Suplementos*, §39. Neste texto, o autor inicia sua teoria ressaltando que a música se encontra por inteiro separada de todas as artes e que não é repetição de nenhuma idéia, conforme as demais, noção repetida no segundo dos textos: “longe de ser um mero auxílio à poesia, a música é certamente uma arte independente, na verdade, ela é a mais poderosa de todas as artes, e conseqüentemente atinge os seus fins inteiramente com seus próprios recursos” (SCHOPENHAUER, A. *Suplementos*, §39). E adiante: “as palavras são e permanecem para a música um elemento estranho e de valor secundário, já que o efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível, e mais rápido que o das palavras” (Ibidem). Ela faz efeito sobre o mais íntimo do homem e é compreendida como se fosse uma linguagem universal, cuja dimensão ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo, o qual é, para o autor, como já analisamos, mais importante que a racionalidade. Essa forma artística significa, ainda, a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo do nosso ser é trazido à linguagem e, enquanto significação estética, é referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos:

da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia para o modelo, pois seu efeito é no todo semelhante ao das outras artes, apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível (SCHOPENHAUER, A. *O Mundo*, §52).

Mas, deve-se questionar, de que maneira a música está para o mundo como cópia e repetição?

o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto. A música foi praticada em todos os tempos sem se poder dar uma resposta a tal indagação. Ficou-se satisfeito em compreendê-la imediatamente, renunciando-se a uma concepção abstrata dessa compreensão imediata (Ibidem).

A música é, então, como cópia do mundo, a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação e, ao contrário das demais artes, não depende do mundo fenomênico: “ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que

não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes” (Ibidem). A música é, sob esse aspecto, a cópia de toda *vontade*, imediata objetivação desta (ou seja, é uma objetividade da *vontade*), enquanto as idéias são objetivações mediatas do mundo. Ela é, enfim, uma cópia da *vontade mesma*, ao contrário das demais artes, que são cópias das *idéias* e, justamente por isso, a música é mais poderosa.

Como se pode notar, tanto as idéias como a música são objetivações da *vontade* e Schopenhauer salienta que deve haver, então, um paralelismo entre elas. Ainda assim, há um predomínio da música em relação às idéias, conforme afirma o filósofo, no que diz respeito à potência que cada uma delas detém de apresentar a *vontade*.

A música exprime, portanto,

não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranqüilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranqüilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos (Ibidem).

Deste modo, quando vista como expressão do mundo,

é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas particulares. Sua universalidade, entretanto, não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo totalmente outro, ligada a uma determinidade mais distinta e contínua (Ibidem).

Como podemos perceber, a música não é cópia do fenômeno e sim cópia imediata da *vontade* mesma e, portanto, “expõe para todo o físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si”: “toda essa relação pode ser muito bem expressa na linguagem dos escolásticos, caso se diga: os conceitos são as *universalia post rem*, a música entretanto fornece as *universalia ante rem*, e a realidade as *universalia in re*” (Ibidem). A defesa desse tipo de conhecimento superior proporcionado pela música significa a afirmação, pelo autor, de que a *vontade*, a essência das coisas, pode ser conhecida, diferentemente de Kant, para o qual a coisa-em-si é incognoscível. Tamanha é a importância da música na filosofia de Schopenhauer que Jair Barbosa afirma em seu comentário à metafísica do belo do autor:

o leitor de *O Mundo* poderia muito bem, em vez de dizer ‘o mundo é fenômeno da Vontade’, na verdade afirmar ‘o mundo é fenômeno da

Música'. O próprio título da *opus magnum* de Schopenhauer, em vez de 'O Mundo como Vontade e como Representação', poderia ser 'O Mundo como Música e como Representação'. Surpreendente: *Schopenhauer não só tornou a coisa-em-si kantiana cognoscível, como a fez cantar!* (BARBOSA, J. Op. Cit., p. 131).

Ora, como se pode perceber, a música é um dos pontos culminantes da filosofia de Schopenhauer, ao lado da questão da completa supressão da *vontade* que ocorre na santidade. Dada a posição central que ocupa a música na filosofia de Schopenhauer, cabe-nos agora apontar a tamanha influência exercida pelo autor nas reflexões de Nietzsche. E a via pela qual faremos tal análise é o tema de Sócrates, em todas as suas implicações.

Schopenhauer influencia claramente o nosso autor na sua concepção acerca da arte trágica antiga, ao ponto de podermos relacionar esta formulação, enquanto junção da bela aparência apolínea e do poder musical dionisíaco, às noções schopenhauerianas de *aparência* e *vontade*, respectivamente – estas, por sua vez, que derivam da distinção kantiana entre *fenômeno* e *coisa-em-si*. Nietzsche descreve o espetáculo grego antigo como a representação apolínea do fenômeno musical dionisíaco. Essa é a sua tarefa naquela que consideramos a “primeira parte” do NT (§§1-10): descrever Apolo como máscara, como aquele que permite a força incomensurável da música de Dionísio se manifestar, sem ser patológica.

Dioniso é, para Nietzsche, o herói de todas as tragédias, no sentido de que as figuras famosas do teatro grego, como Prometeu, com seu amor titânico pelos homens, e Édipo, com sua sabedoria desmesurada, são apenas suas máscaras. E se, na tragédia, Dioniso se objetiva nas aparências apolíneas, aparecendo em cena individualizado, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual, é justamente para sofrer os padecimentos da individuação e apresentar o estado de individuação, como a causa do mal, a fonte do sofrimento, evidenciando a necessidade de sua rejeição, em nome da universalidade de tudo o que existe (MACHADO, R. Op. Cit., p. 232).

Essa é, pois, a posição de Nietzsche sobre o mais ilustre deus grego: aquele que, pelo perigo que traz consigo, pode se manifestar tão-somente por meio da máscara apolínea, a qual lhe dá a garantia de que não irá se auto-aniquilar. Observemos como Nietzsche traz, em suas análises, o eco do pessimismo schopenhaueriano, na própria descrição do dionisíaco como patológico, como manifestação da *vontade* por meio da música. Deve-se ressaltar, ainda, nesse sentido, a importância de Wagner nessa leitura

nietzschiana da filosofia da música de Schopenhauer.<sup>3</sup> Roberto Machado afirma, de maneira bastante pertinente à nossa exposição:

Ora, essa introdução do dionisíaco na interpretação metafísica da tragédia só acontece porque Nietzsche incorpora dois saberes extra-filológicos em sua interpretação da Grécia: a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer. A originalidade de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi, inspirado na idéia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como sendo uma arte fundamentalmente musical, ou como tendo origem no espírito da música, concebida como única força capaz de expressar o dionisíaco. Mas também articular a filosofia de Schopenhauer com o movimento cultural de utilização da Grécia como modelo para pensar a cultura alemã, através de um renascimento do espírito trágico, idéia que não existe em Schopenhauer. E o elo que possibilitou isso foi certamente Wagner (MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*, p. 34).

Nietzsche inicia o tema de Sócrates, no *Nascimento da Tragédia*, §10, pela evocação ao tragediógrafo Eurípides, questionando sobre quais os métodos que, usados pelo poeta, levaram a tragédia ao seu declínio. Este é, aliás, o primeiro ponto a ser destacado: Nietzsche estabelece que a tragédia grega antiga sucumbiu pela ação combinada de Sócrates e Eurípides, pelo socratismo de Eurípides. O filósofo, inclusive, afirma Nietzsche, se abstinha de freqüentar as tragédias de outros poetas e se resumia a comparecer somente às ocasiões em que novas peças de Eurípides eram apresentadas (NT, §13).

Um novo *espectador* surgia no teatro grego a partir de Eurípides (NT, §11), mas não mais na platéia, e sim no palco: esta foi a substituição dos deuses gregos, nas peças de Eurípides, pelo homem comum, na sua cotidianidade. Houve, além disso, em Eurípides, a inserção de um *prólogo* nas peças, no qual, de acordo com Nietzsche (NT, §12), os personagens se apresentavam e antecipavam tudo o que lhes havia ocorrido e tudo o que lhes viria a ocorrer, resultando em uma tremenda perda de tensão na peça. Não obstante, Eurípides teria inserido em suas peças o *deus ex-machina*, figura divina que entrava em cena para resolver situações conflituosas e de difícil resolução. Tudo isso devido ao “demônio de recentíssimo nascimento” (NT, §12) que falava por sua boca, Sócrates.

---

<sup>3</sup> Sabe-se que a elaboração do *Nascimento da Tragédia* foi fortemente influenciada pelo escrito *Beethoven*, de Wagner, de 1870. Este texto, por sua vez, pode ser considerado como uma espécie de reelaboração da filosofia da música de Schopenhauer.



E o que significa Sócrates falar pela boca de Eurípides? Que o fundamento da tragédia grega antiga, das tragédias de Ésquilo e Sófocles (NT, §9), a música, havia sido afugentada do palco grego, em prol da razão. Na linguagem de Nietzsche: Dionísio *versus* Sócrates. A ascensão da razão teve um significado muito profundo na cosmovisão de mundo grega, de acordo com Nietzsche: “excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana” (NT, §12). Isto é, a ascensão da razão significava uma nova postura do homem grego diante da vida, era o indício de que a ciência parecia tomar o lugar que antes seria exclusivo da arte:

Com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura e nem sequer sobre suas profissões e seguiam-na apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente (NT, §13).

Sócrates, de acordo com Nietzsche, teria julgado, a partir desse único ponto, que deveria *corrigir a existência*, como se ela fosse um equívoco, um engano, quando, na visão de Nietzsche, os gregos trágicos a celebravam como a única forma de continuar vivendo. Ao tratar da figura do *daimon* de Sócrates (NT, §13), que lhe aparece nos momentos em que sua consciência está a vacilar, Nietzsche empreende uma de suas mais duras críticas ao socratismo, pois o filósofo grego teria invertido a maneira de se produzir a arte:

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva (NT, §13).

Nietzsche prossegue contrapondo (NT, §14) a produção instintiva da arte à racionalidade “modelar” de Sócrates. O autor estabelece uma oposição absoluta entre a dialética e o diálogo, por um lado, e o fenômeno apolíneo-dionisíaco, por outro. Essa discussão será o núcleo da sua crítica à cultura moderna (NT, §§16-24). Sócrates, com o

seu “grande e único olho ciclópico [...], aquele olho em que nunca ardeu o gracioso delírio de entusiasmo artístico”, vai se voltar contra a tragédia, caracterizando o que Nietzsche define como a “superfetação do lógico”: “algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que não pareciam ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca” (NT, §14). Desse modo, há um “duplo motivo para [Sócrates] manter-se dela afastado”, a saber, o fato de que “ela nunca diz a verdade” e, também, porque “se dirige àquele que não tem muito entendimento, portanto não aos filósofos”. Para Sócrates, assegura Nietzsche, a tragédia faz parte das “artes adadoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável”. Por isso, sustenta o autor, “exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas” (NT, §14).

É assim que Nietzsche parece caracterizar o deslocamento da interpretação da *natureza* (tal como ocorria com Anaxágoras, por exemplo), para aquela análise socrática da *moral*, conforme ressalta Hector Benoit:

Sócrates procurava desde a juventude um outro tipo de causalidade para a explicação das coisas. Rompendo com as teorias anteriores ‘fiscalistas’ ou ‘mecanicistas’, dirigiu-se assim para a procura de uma causalidade embasada nos valores: o melhor, o belo e o bom, o justo. Os valores seriam a base para pensar o que cada coisa é em si e por si mesma, ou seja, o que cada coisa é na sua forma mais pura e perfeita, na sua forma melhor, na sua forma essencial. Essa seria, segundo o diálogo *Fédon*, a origem da célebre ‘Teoria das Idéias’ [...]. O jovem Sócrates, segundo o relato do *Fédon*, abandonava dessa maneira o estudo direto dos seres sensíveis e voltava-se para o estudo das *Idéias*, ou seja, para a procura da causa e do princípio *conceitual* das coisas e imagens sensíveis (BENOIT, H. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*, pp.36-37).

Se a nossa análise terminasse aqui, confirmaríamos a visão corrente do *Nascimento da Tragédia*, segundo a qual existem dois pólos argumentativos centrais, seguidos de um terceiro, em relação às perspectivas modernas de Nietzsche. Esses dois pólos centrais seriam exatamente a descrição do fenômeno trágico antigo por Nietzsche (NT, §§1-10), e a análise do fim da tragédia grega antiga (NT, §§11-18). Mas a nossa intenção é a de apontar como o tema da música e, portanto, da *vontade*, continua sendo tratado, mesmo na questão acerca de Sócrates, por Nietzsche. Nesse intuito, trataremos de dois pontos fundamentais: de Eurípedes como poeta das Bacantes e, principalmente, da figura do Sócrates músico.

Eurípides, de acordo com Nietzsche, ao fim de sua vida, teria se apercebido do erro que cometera ao valorizar o elemento racional em suas tragédias, curvando-se diante do maior deus grego, Dionísio:

O velho Sófocles pronunciou no *Édipo em Colono* (tal como Eurípides nas *Bacantes*) sobre o que, na tragédia, liberta o 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 (NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*, §1).

Nietzsche, mesmo assumindo abertamente, em *Sócrates e a tragédia* e no *Nascimento da Tragédia*, que Eurípides, ao lado de Sócrates, teria sido o grande assassino da tragédia antiga, questiona o processo pelo qual se findou o drama musical antigo, situando até mesmo Ésquilo e Sófocles como parte daquele processo de *esclarecimento* (*Aufklärung*) pelo qual passava a Grécia antiga. É notável que a Eurípides seja atribuído o protagonismo desse processo, até mesmo pela associação que Nietzsche empreende entre o poeta e Sócrates. Mas essa visão unilateral do poeta se choca com a noção de sua “retratação”<sup>4</sup> diante de Dionísio, nas *Bacantes*. Essa noção está presente no *Nascimento da Tragédia*, §12, no auge da discussão acerca do socratismo de Eurípides, e a ela, infelizmente, não é atribuída a atenção necessária. Após tratar da mudança de espectador na tragédia antiga pelas mãos de Eurípides (NT, §11), Nietzsche prossegue ressaltando o fato de Eurípides compor uma peça em tributo à força do elemento dionisíaco na tragédia: “o próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito” (NT, §12). Tratava-se da apologia a Dionísio, o mais poderoso dos deuses gregos:

Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? Certamente, nos diz o poeta, se apenas fosse possível; Mas o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário – como Penteu em *As Bacantes* – é inesperadamente enfeitiçado por ele e corre depois com esse feitiço para a desgraça (NT, §12).

---

<sup>4</sup> Ernani Chaves, em nota à tradução brasileira da *Introdução à tragédia de Sófocles*, destaca a origem do termo *retratação* em Nietzsche. “Em alemão: *Polinoidie*: 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*”. (Nota 30 da tradução brasileira).

O Eurípides das *Bacantes* reconhece a potência do dionisíaco na vida helênica e lhe opõe à fraqueza dos raciocínios lógicos, os quais, curiosamente, ele havia defendido durante toda sua produção:

O juízo dos dois anciões, Cadmo e Tirésias, parece ser também o do poeta velho: as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas tradições populares, aquela veneração eternamente propagada por Dionísio, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática; e, ainda assim, é sempre possível que o deus, diante de tão tibia cooperação, se ofenda e transforme no fim o diplomata – como aqui Cadmo – em dragão (Ibidem).

A tragédia grega antiga possui, para Nietzsche, conforme a descrição do *Nascimento da Tragédia* (§§5-6), uma origem no fenômeno lírico-musical antigo. Mais uma vez, essa concepção está fortemente amparada na última peça de Eurípides, a partir da qual o autor descreve a tragédia e os ditirambos dramáticos como desdobramentos de poemas líricos.

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos (NT, §5).

Os personagens Édipo e Prometeu são concebidos por Nietzsche (NT, §§9-10) como figuras de Dionísio e o autor afirma que até Eurípides o herói trágico que estava em cena era somente Dionísio. Curiosamente, o Dionísio a que Nietzsche se refere em toda reflexão de sua primeira obra é precisamente o Dionísio das *Bacantes*! Ou seja, e, mais uma vez: Nietzsche aponta que dentro do processo de *esclarecimento* (*Aufklärung*) pelo qual a Grécia antiga estava sendo submetida, a retratação de Eurípides, com a publicação de *As bacantes*, não possui força, entretanto, o ponto central a se destacar nessa questão é o de que o poeta produz a peça na qual o espírito dionisíaco está de tal modo presente que ela se torna, na visão de Nietzsche, paradigmática. Paradigmática não só na compreensão do fenômeno apolíneo-dionisíaco antigo, mas também e, sobretudo, na retomada moderna do espírito trágico grego.

A partir dessa análise de Eurípides como o poeta das *Bacantes* pode-se notar a importância, para Nietzsche, da filosofia de Schopenhauer e, sobretudo, da noção de *vontade*: a mesma força que impele a música dionisíaca a se unir à bela aparência apolínea e formar a tragédia grega antiga impele também Eurípides a recuar diante de sua “atividade missionária” em favor da razão. É a *vontade* que, manifestada pela “força hercúlea da música” (NT, §10), se sobrepõe novamente à razão. O nosso autor, pode-se notar, parece retomar a idéia schopenhaueriana do primado da *vontade* sobre a razão.

Nietzsche, ainda em coerência com o tema do Eurípides poeta das *Bacantes*, assume haver uma “tendência antidionisíaca atuante antes de Sócrates” (NT, §14) – fenômeno decorrente do *esclarecimento* (*Aufklärung*) grego, bem como questiona qual seria o fim último da filosofia socrática. Aqui se inicia a nossa análise daquele que é um tema basilar no *Nascimento da Tragédia*: o tema do Sócrates músico. A passagem abaixo é substancial, pois anuncia que a questão de Sócrates não está somente restrita, em Nietzsche, à figura do dialético, do paladino da ciência:

Se temos de aceitar mesmo uma tendência dionisíaca atuante antes de Sócrates, que só com ele ganha uma expressão inauditamente grandiosa, nem por isso devemos recuar assustados diante da questão de saber para onde aponta um fenômeno como o de Sócrates; o qual, em face dos diálogos platônicos, não estamos em condição de apreender somente como um poder negativo dissolvente (NT, §14).

A figura do *daimon* de Sócrates (NT, §13) nos parece ser aquela que introduz essa segunda visão do autor acerca de Sócrates. Nietzsche descreve o *daimon* socrático como aquela imagem que surge ao filósofo grego no momento em que sua consciência, vale ressaltar, a razão, está a vacilar:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como ‘*daimon* de Sócrates’. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência estava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o* (NT, §13).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Na *Defesa* (ou *Apologia*) de Sócrates, Platão expõe, de 31c a 32a, essa noção: “pode parecer esquisito que eu me azafame por todo canto a dar conselhos em particular e não me abalance a subir diante da multidão para dar conselhos públicos à cidade. A razão disso em muitos lugares e ocasiões ouvistes em minhas conversas: uma inspiração que me vem de um deus ou de um gênio, da qual Meleto fez caçoada na denúncia. Isso começou na minha infância; é uma voz que se produz e, quando se produz, sempre me desvia do que vou fazer, nunca me incita. Ela é que me barra a atividade política. E barra-me, penso, com

Como podemos notar, Nietzsche entende que esse fenômeno, ocorrido apenas nos momentos de fraqueza de sua “descomunal inteligência” (*ungeheurer Verstand*), lhe fornecia um “firme apoio” (*festen Anhalt*). Esse firme apoio era exatamente aquela “sabedoria instintiva” (*instinctive Weisheit*) tão combatida por ele ao longo de suas reflexões, que ali surgia para opor-se ao “saber consciente” (*bewussten Erkennen*). Nesse sentido, deve-se observar que Nietzsche diferencia claramente a noção de uma sabedoria (*Weisheit*) instintiva e de um saber, de um conhecimento (*Erkennen*) consciente. Tal diferenciação é cara ao autor, e isso se mostra pela seleção de termos diversos em suas definições, pois Nietzsche pretende valorizar cada vez mais essa noção de um saber instintivo, que emana da natureza, tal como é o saber que surge dos deuses formadores da tragédia grega antiga.<sup>6</sup>

Nietzsche, conforme expusemos, possui dúvidas quanto ao poder socrático ser exclusivamente dissolvente. É esse o ponto que instiga o autor a questionar sobre a real relação entre socratismo e arte:

E é tão certo que o efeito imediato do impulso socrático visava à destruição da tragédia dionisíaca que uma profunda experiência vital do próprio Sócrates nos obriga a perguntar se de fato existe *necessariamente*, entre o socratismo e a arte, apenas uma relação antipódica e se o nascimento de um ‘Sócrates artístico’ não é em si algo contraditório (NT, §14).<sup>7</sup>

Com essa questão Nietzsche apresenta uma das suas mais complexas reflexões do *Nascimento da Tragédia*. Essa visão está fortemente amparada na passagem que vai de 60d até 61d do *Fédon*, de Platão, a partir da qual Nietzsche entende que sempre houve, para Sócrates, uma lacuna em relação à arte, como que um dever ainda a ser cumprido:

---

toda razão; ficai certos, Atenenses: se há muito eu me tivesse votado à política, há muito estaria morto e não teria sido nada útil nem a vós nem a mim mesmo”. PLATÃO. *Defesa de Sócrates*.

<sup>6</sup> A figura do *daimon* de Sócrates parece ter tido realmente importância na leitura que Nietzsche empreende do filósofo grego. Em HH, §126, Nietzsche o interpreta como um estado patológico, como uma doença auditiva que Sócrates teria interpretado de acordo com a moral da época, isto é, Sócrates teria apenas mal interpretado tal figura, pois não a entendia como a doença que era. No CI, II, §4, Nietzsche entende o *daimon* como mais uma das habilidades socráticas para “torcer” o sentido da moral, apontando para Sócrates como aquele que em tudo possuía segundas intenções – isto é, nele tudo seria “caricatura”.

<sup>7</sup> Afirma Sócrates no *Fédon*, 61a-b: “E, de fato, é muito mais seguro não me ir sem antes ter satisfeito esse escrúpulo religioso com a composição de tais poemas, nem antes de haver prestado obediência ao sonho. E, por isso, minha primeira composição foi dedicada ao Deus em cuja honra estava sendo realizado o sacrifício. Depois de haver prestado a minha homenagem ao Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos e não raciocínios”. PLATÃO. *Fédon*. Op. Cit.

Aquele lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito à arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com freqüência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e a mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: ‘Sócrates, faz música!’. Ele se tranqüiliza, até os seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente que uma divindade venha lembrá-lo daquela ‘música popular, ordinária’ (NT, §14).

Como se pode perceber, Sócrates, em princípio, se manteve firme em sua dialética e não deu espaço às manifestações instintivas, que o propunham compor música, sobretudo aquela música popular – que era o substrato da tragédia, segundo Nietzsche (NT, §§5-6) –, por ele tão menosprezada. Mas Sócrates não prosseguiu com sua resistência à música: “por fim, na prisão, para aliviar de todo a sua consciência, dispõe-se a praticar também aquela música por ele tão menosprezada. E nesse estado de espírito compõe um proêmio a Apolo e põe em versos algumas fábulas esópicas” (NT, §14). A força que o incitou a tal tarefa foi algo semelhante àquela do *daimon*:

O que o impeliu a tais exercícios foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim perigo de ofender sua divindade – por sua incompreensão (Ibidem).

É como se Sócrates, de acordo com Nietzsche, estivesse temeroso de que seu saber consciente estivesse fraquejando, ao ponto de ofender a sua divindade por incompreensão – a maior das lástimas segundo o socratismo, ressalta Nietzsche.

Para onde aponta, enfim, um fenômeno como esse descrito por Nietzsche? Para o fato de que a ciência socrática possuía limites:

Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?” (Ibidem).

Nietzsche indica, com tais palavras, a importância da questão do Sócrates músico na compreensão da relação entre arte, ciência e vida no *Nascimento da Tragédia*, tendo como pano de fundo a definição do dionisíaco como manifestação musical da essência do universo, da força que move o mundo. Nietzsche apresenta,

curiosamente, o fenômeno socrático como aquele que sempre compele à recriação da arte e não da ciência:

No sentido dessas últimas perguntas, tão cheias de premonições, é preciso agora pronunciar-se acerca de como a influência de Sócrates, até o momento presente, e inclusive por todo o porvir afora, se alargou sobre a posteridade, qual uma sombra cada vez maior no sol poente, como ela mesma compeliu sempre à recriação da *arte* – e, na verdade, da arte no sentido mais profundo e lato, já metafísico – e, com a sua própria infinitude, também garantiu a infinitude desta (NT, §15).

Uma forma de interpretar e de se relacionar com a vida, tal qual a socrática que Nietzsche tanto combate, não possui a força da música, ao ponto de ser por esta sobrepujada. A “tragédia” socrática da razão possui, sim, uma importante contribuição para a cultura moderna européia, de acordo com o autor: a de apresentar a idéia de que a ciência, ao encontrar os seus limites, deve-se transformar em arte. E mais, acrescenta Nietzsche: a transformação da ciência em arte é, em sua mais alta expressão, o fim último desse processo, como se já fosse também o seu pressuposto.

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo” (Ibidem).

Sócrates se torna, desse modo, um protótipo para Nietzsche. Mas o protótipo de quê? Notadamente, da condição limitada da ciência, da razão, e, sobretudo, de como ela mesma descobre os seus limites. A visão do autor não se esgota, contudo, nesse ponto. Sócrates seria, para Nietzsche, conforme indicamos, o protótipo de um possível renascimento do espírito dionisíaco na modernidade européia, sob a força da música wagneriana – considerada pelo autor, nesse momento de sua produção, a mais alta expressão da arte. Os seus contemporâneos, pondera Nietzsche, precisariam se espelhar no exemplo de Sócrates para salvar a modernidade de sua condição: o espírito científico



que dominava o seu tempo havia de descobrir as suas limitações e transmutar-se também em arte.<sup>8</sup>

E aqui, com ânimo agitado, batemos à porta do presente e do futuro: levará essa ‘transmutação’ a configurações sempre novas do gênio e precisamente do *Sócrates musicante*? Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbaramente incansáveis que agora se denominam ‘o presente’? – Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições descomuns. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las! (Ibidem).

É no mínimo curioso que Nietzsche trate do tema do Sócrates músico nas mesmas seções em que ele combatia a superfetação do lógico, característica de seu pensamento: isso nos indica que a questão de Sócrates não é unilateral como se convencionou explorar, ao passo que o próprio Nietzsche afirma ter Sócrates apenas “fingido” seguir somente a razão:

O velho problema teológico de ‘fé’ e ‘saber’ – ou, mais claramente, de instinto e razão –, isto é, indagar se no que toca à valoração das coisas o instinto merece autoridade maior que a racionalidade, a qual deseja que se avalie e se aja de acordo com motivos, conforme um ‘por quê?’, isto é, segundo a finalidade e a utilidade – ainda é aquele velho problema moral que surgiu primeiramente na pessoa de Sócrates, e que muito antes do cristianismo já dividia os espíritos. Sócrates mesmo, com o gosto próprio de seu talento – o de um dialético superior –, havia se colocado inicialmente ao lado da razão; e na verdade que fez ele toda a sua vida, senão rir da canhestra incapacidade de seus nobres atenienses, que eram homens do instinto, como todos os homens nobres, e jamais podiam informar satisfatoriamente sobre os motivos do seu agir? Mas enfim, em silêncio e às ocultas, ele riu também de si mesmo: encontrou em si, perante sua consciência mais refinada e seu foro interior, a mesma dificuldade e incapacidade. Para que, perguntou a si mesmo, abandonar por isso os instintos? É preciso lhes fazer justiça, a eles e *também* à razão – é preciso acompanhar os instintos, mas convencer a razão a ajudá-los com bons motivos. Tal foi a genuína *falsidade* desse grande irônico rico em mistérios; ele levou sua consciência a se contentar com uma espécie de auto-engodo: no fundo, divisou o que há de irracional no juízo moral (BM, §191).

---

<sup>8</sup> Nietzsche descreve o homem moderno a partir da figura do *Fausto*, de Goethe: Fausto seria aquele que, ao perceber os limites da ciência, exige uma costa para aquele “vasto e deserto mar do saber” (NT, §18). Essa “costa” seria exatamente a arte.

A arte possui, sem dúvida, um valor inestimável na filosofia de Nietzsche. O autor escreve, no prefácio de 1886 à *Gaia Ciência*, sobre a relação do filósofo e da filosofia com a doença, ressaltado o valor da arte nos períodos de convalescença (sobretudo pelo fato dele mesmo estar convalescendo no momento em que compunha os quatro primeiros livros da *Gaia Ciência*) e em contraposição à noção de “amor à verdade”:

Por fim, para que o ideal não deixe de ser registrado: de tais abismos, de tal severa enfermidade, também da enfermidade da grave suspeita voltamos *renascidos*, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fomos antes [...]. Não, se nós, convalescentes ainda precisamos de uma arte, é de uma *outra* arte – uma ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial, que como uma clara chama lampeje num céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas! [...] Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de ‘verdade a todo custo’, esse desvario adolescente no amor à verdade – nos aborrece: para isso somos demasiadamente experimentados, sérios, alegres, escalados, profundos... (GC, “Prólogo”, §4).

A arte grega seria, dessa forma, a maneira pela qual a modernidade erudita iria se redimir, se convalescer: passados os seus períodos de decadência, de culto à ciência e de valorização do elemento racional em todas as esferas da vida humana, o homem moderno iria se valer do maior antídoto contra o socratismo, a saber, a música wagneriana. Vale destacar, mais uma vez, que o protótipo dessa redenção é o próprio Sócrates, o qual, como afirma Nietzsche (GC, §340), passou a vida inteira considerando-a como uma doença, para, ao final, encontrar na música o principal auxílio contra a racionalidade que ele mesmo tanto venerava.

\*\*\*

A noção de que temos diferentes Sócrates em Nietzsche nos indica, na verdade, que, quando Nietzsche trata do tema, ele leva em conta não só a figura do filósofo grego, mas também, e sobretudo, a interpretação posterior de seu tempo. Essa questão fica mais clara quando se diferencia a figura de Sócrates e a noção de socratismo em Nietzsche. O filósofo critica ferrenhamente aquela expansão imensurável do racional, característica do socratismo estético de Eurípides e aponta para os *Diálogos* platônicos

como o protótipo do romance moderno e, ao mesmo tempo, entende que o processo de *esclarecimento* (*Aufklärung*) pelo qual a Grécia passava seria algo de inevitável.

Nietzsche atribui a Sócrates, desse modo, o protagonismo de sua primeira obra, ao lado de Dionísio, reflete sobre a figura de um Sócrates que compunha música, bem como de um Eurípides compositor do protótipo de tragédia grega – conforme se percebe na análise empreendida pelo autor das *Bacantes* –, além de mencioná-lo, em outras obras, como “espírito livre” (HH, §433) e, conforme analisamos, como aquele que teria fingido seguir somente a razão (BM, §191). Tamanha é a importância da figura de Sócrates em Nietzsche ao ponto do nosso autor afirmar na sua autobiografia que ele seria o novo divisor de águas da humanidade, tal como teria sido Sócrates na Antiguidade. Compreender, portanto, que há em Nietzsche uma clara diferença entre o socratismo, isto é, a interpretação do fenômeno socrático ao longo de toda história posterior à vida do filósofo grego, e a figura de Sócrates tal como Nietzsche a entende, se configura, dessa forma, como essencial para desfazer todos os possíveis equívocos de análises superficiais sobre o tema. Há, notadamente, uma crítica ao socratismo em Nietzsche, mas esta é claramente direcionada ao fenômeno socrático e não à figura do filósofo grego.

Ora, toda a análise que envolve o tema de Sócrates em Nietzsche tem, e isso fica claro após a presente análise, como pano de fundo a filosofia de Schopenhauer e, principalmente a noção de *vontade*. É como se Nietzsche tomasse para si o conceito schopenhaueriano e o atribuísse nova significação. O tema de Sócrates nos permite esclarecer ainda mais a influência schopenhaueriana em Nietzsche: a análise nietzschiana de Sócrates é aquela que representa a crise da razão na modernidade, bem como a aponta para a capacidade redentora da música, em sua filosofia. A *vontade* schopenhaueriana, essência do universo em sua filosofia, parece ser reafirmada na primeira obra de Nietzsche, em sua análise acerca da música e, notadamente, dos limites da razão, da ciência. E o caminho que nos conduziu até tal conclusão é exatamente aquele traçado por Nietzsche nas suas análises acerca de Sócrates e do socratismo.

#### **Referências Bibliográficas:**

BARBOSA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001.

BENOIT, H. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Moderna, 2006.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *El drama musical griego, in El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

\_\_\_\_\_. *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

\_\_\_\_\_. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernane Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Sócrates y la tragedia, in El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *The world as will and representation (Supplements)*. Translated by E. F. J. Payne. New York: Dover, 1966.