

Riso e autocrítica em Nietzsche: percurso de uma filosofia tragicômica

Gabriel Pinezi*
José Fernandes Weber**

Resumo: Em “Tentativa de autocrítica”, publicado em 1886 como prefácio a *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche se propõe a reavaliar as teses desenvolvidas em seu livro de estreia. Sua intenção é relativizar a seriedade de seu tratamento à tragédia enquanto consolo metafísico à existência, propondo o riso como uma alternativa ao pessimismo de Schopenhauer e ao romantismo de Richard Wagner. O objetivo do presente artigo é avaliar esta tendência cômica e autocrítica de Nietzsche, relacionando-a à ruptura estabelecida por *Humano, Demasiado Humano* em seu percurso filosófico. Propomos assim a leitura de um Nietzsche tragicômico, que tenta restituir em seus textos tardios o riso cruel e dionisíaco da Grécia pré-socrática, o riso negligenciado em *O Nascimento da Tragédia* em favor da tese do renascimento do pessimismo na cultura alemã no fim do século XIX.

Palavras-chave: riso; autocrítica; dionisíaco; comédia; tragédia.

Laughter and self-criticism in Nietzsche: the pathway of a tragicomic philosophy

Abstract: In “An attempt of self-criticism”, published in 1886 as the preface to *The birth of Tragedy*, Nietzsche tries to reevaluate the concept of tragedy as metaphysical solace for the existence. In his effort to reevaluate his early seriousness, Nietzsche suggests that laughter is an alternative to the pessimism of Schopenhauer and the romanticism of Richard Wagner. The purpose of this paper is to evaluate the comical tendency of Nietzsche’s self-criticism, relating it to the shift of his philosophical pathway since *Human, all too human*. Therefore we suggest a tragicomic reading of Nietzsche’s late writings, when he tries to reconstitute the cruelty of the Dionysian laughter from the pre-Socratic era, a laughter shadowed in *The Birth of Tragedy* by the thesis of the rebirth of pessimism in the German culture of the 19th century.

Keywords: laughter; self-criticism; Dionysian; comedy; tragedy.

“Mau, muito mau! Como? Ele está – recuando?”
– Sim! Mas vocês o compreendem mal, se reclamam por isso.
Ele recua como quem quer dar um grande salto.¹

* Professor substituto da UTFPR-Guarapuava. Realizou em 2016 estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina. Doutor e mestre em Estudos Literários pela UEL. Contato: gabrielpinezi@gmail.com

** Professor do programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina. Contato: jweber@uel.br

¹ NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*, p.172

Riso e autocrítica

Uma coisa não se pode questionar a respeito do pensamento de Nietzsche: seu fascínio é tão grande quanto o perigo que o circunda. Não é sem perder alguma estabilidade que voltamos de uma leitura mais atenta de livros como *Humano, demasiado humano* ou *Genealogia da moral*, que tratam ainda de temas extremamente atuais, extremamente palpáveis, ideias que ainda soam provocadoras para nós, que ainda desafiam o nosso presente. Nietzsche se dizia um “extemporâneo”, e com razão, mas apenas na medida em que seu pensamento subverte a verdade do passado e do presente; no que diz respeito a ele, extemporâneo não quer dizer apenas “fora do tempo”, mas principalmente “adversário do tempo”, inimigo de uma moral e de uma filosofia que se acumularam na história e que, diante do espírito livre, devem ser criticados e reinterpretados. No mesmo sentido, Nietzsche se considerava um viajante, um nômade, um andarilho que, junto com sua sombra, perambula sem destino definido, sem fim último, levando consigo apenas a liberdade de seu pensar. É assim que, no último aforismo do primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, depois de um longo percurso de rupturas filosóficas e tentativas de renovar-se, ele fala do espírito livre como se falasse de si mesmo:

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. Sem dúvida esse homem conhecerá noites ruins, em que estará cansado e encontrará fechado o portão da cidade que lhe deveria oferecer repouso; além disso, talvez o deserto, como no Oriente, chegue até o portão, animais de rapina uivem ao longe e também perto, um vento forte se levante, bandidos lhe roubem os animais de carga. Sentirá então cair a noite terrível, como um segundo deserto sobre o deserto, e o seu coração se cansará de andar. Quando surgir então para ele o sol matinal, ardente como uma divindade da ira, quando para ele se abrir a cidade, verá talvez, nos rostos que nela vivem, ainda mais deserto, sujeira, ilusão, insegurança do que no outro lado do portão – e o dia será quase pior do que a noite. Isso bem pode acontecer ao andarilho; mas depois virão, como recompensa, as venturosas manhãs de outras paragens e outros dias, quando já no alvorecer verá, na neblina dos montes, os bandos de musas passarem dançando ao seu lado, quando mais tarde, no equilíbrio de sua alma matutina, em quieto passeio entre as árvores, das copas e das folhagens lhe cairão somente coisas boas e claras, presentes daqueles espíritos livres que estão em casa na montanha, na floresta, na solidão, e que, como ele, em sua maneira ora feliz ora meditativa, são andarilhos e filósofos. Nascidos dos mistérios da alvorada, eles ponderam como é possível que o dia, entre o décimo e o

décimo segundo toque do sino, tenha um semblante assim puro, assim tão luminoso, tão sereno-transfigurado: - eles buscam a *filosofia do amanhã*.²

O pensamento filosófico e crítico é comparado por Nietzsche a uma espécie de viagem, e o filósofo, a um andarilho que não possui destino definido, que não possui meta, apenas caminha e observa aquilo que se passa no mundo, com olhos e coração abertos; no caminho, o viajante irá sim se deparar com todo tipo de intempérie e sofrimento, mas isso será superado e incorporado ao seu espírito, que continuará a viajar, em busca sempre de uma filosofia do futuro. Vê-se neste aforismo que, se Nietzsche mudou sua forma de pensar ao longo de sua obra, desde *O Nascimento da Tragédia* até os últimos anos antes da loucura o arrebatado, não foi por uma mera questão lógica, por um mero desenvolvimento interno de suas conclusões e ideias, ao modo lógico ou dialético, mas muito mais porque sempre houve em seu pensamento o imperativo explícito da autoformação, o imperativo do educar a si mesmo, de moldar-se, modificar-se, romper com o seu antigo Eu e criar um novo – noção que ele tentou esboçar, em sua obra madura, a partir do conceito de “experimentação” (*Erlebnis*), que, por sua vez, se estrutura em torno de um constante diálogo com o importante conceito da cultura alemã do século XIX, a “formação” (*Bildung*).

Nietzsche se filia assim, ainda que criticamente, à tradição literária e filosófica do romance de formação alemão (*Bildungsroman*) iniciada por Goethe, em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, continuada por Novalis, em *Heinrich von Ofterdingen*, e Hölderlin, em *Hiperion*³. Esta filiação se torna evidente por uma série de motivos, dentre eles a assídua influência da cultura helênica, mas principalmente por conta da íntima relação que a tradição do *Bildungsroman* estabeleceu entre a problemática da formação do ser humano e da experiência estética. Não à toa, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche aposta numa renovação cultural alemã que se realizaria por meio das forças da música trágica de Richard Wagner; e mesmo depois de romper com os ideais da metafísica do artista schopenhauriano, Nietzsche encontrará em *Assim falou Zaratustra*, seu livro tão literário quanto filosófico, a linguagem ideal para expressar seu pensamento transfigurador. Só por esses motivos, não resta dúvidas de que a tradição do *Bildungsroman* e a tradição estética e pedagógica alemã contribuíram sobremaneira para que Nietzsche desenvolvesse um estilo literário de filosofia e, mais

² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano* v.1, p.271-272

³ A respeito desta filiação de Nietzsche com a tradição pedagógica alemã, conferir o estudo de José Fernandes Weber, *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*.

que isso, uma linguagem que serviu como meio de autoformação, como modo de educar e formar a si mesmo⁴.

Partindo desta filiação de Nietzsche à tradição do *Bildungsroman*, gostaríamos neste trabalho de problematizar um dos aspectos de sua filosofia: a tendência nietzschiana à autocrítica. Está claro que toda a obra de Nietzsche pode ser entendida como uma titânica crítica aos principais pressupostos da modernidade, tendo como foco a metafísica em suas várias manifestações, como o cristianismo, a democracia, o ascetismo, a verdade, entre outros grandes temas. Mas não se pode dizer que esta crítica é homogênea ao longo dos mais de vinte anos de escrita; seria contraditório, inclusive, que uma crítica à metafísica tivesse como base a imutabilidade das ideias. Como vimos, o próprio Nietzsche teoriza sobre um espírito nômade e extemporâneo que, contra seu tempo e sem fixar território, deve caminhar com olhos abertos em busca de algo que não sabe ao certo o que é; neste vagar errante, as intempéries vão lhe ensinar que nem tudo o que ele pensou no passado estava correto, e que é preciso recuar, se se quiser dar um grande salto. A autocrítica se impõe a Nietzsche como tarefa permanente, como um dos poucos imperativos a que se deve ater o espírito livre.

Nesse percurso de autocrítica, o filósofo ganha um novo aliado, que havia renegado em sua obra da juventude: o riso. Nietzsche é explícito a esse respeito, em sua “Tentativa de Autocrítica”, publicada em 1886 como prefácio tardio a *O Nascimento da Tragédia*, de 1872: deve-se aprender a rir de si mesmo, aprender a rir daquilo que antes se levava a sério. No livro de juventude, Nietzsche professava que, através da arte trágica, uma geração futura se apegaria ao pessimismo, deixando para trás todo o otimismo do socratismo estético, elevando assim a Alemanha a uma nova cultura:

Imaginemos uma geração vindoura com esse destemor de olhar, com esse heroico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza apegadas pelo otimismo, a fim de viver resolutamente na completude e na plenitude: não seria necessário que o homem trágico dessa cultura, em sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia como a

⁴ É preciso se atentar para os limites de tal vinculação, já que a formação filosófica e literária de Nietzsche envolve um enorme emaranhado de nomes que o influenciaram, mesmo pensadores franceses como Rousseau e Montaigne. Por exemplo, o tema da auto-formação e da constituição de si também pode ser encontrado, de forma muito incisiva, em vários escritores gregos citados por Nietzsche, dentre eles Platão. Se aqui se dá ênfase à tradição alemã, é porque a leitura e interpretação dos gregos sempre foi um de seus traços característicos; veja-se, por exemplo, a importância que os helenos tiveram para a cultura alemã dos séculos XVIII e XIX, de Winckelman a Goethe, de Goethe a Hölderlin, todos autores com que Nietzsche dialoga ao longo de toda a sua obra. Tem-se consciência aqui de que filiar Nietzsche à tradição do *Bildungsroman* é apenas um dentre tantos outros possíveis recortes de diálogos e influências que se pode rastrear na vasta obra de Nietzsche.

Helena a ele devida, e tivesse de exclamar com Fausto: “E não devo eu, violência de ansiedade incontida / De todas, trazer esta única figura, para a vida?”⁵

Mas na “Tentativa de Autocrítica”, Nietzsche retoma o eco deste incômodo “não seria necessário?”, respondendo com determinação: “Não, três vezes não, ó jovens românticos! Não seria necessário!”⁶. E como antídoto a esta concepção da arte enquanto “consolo metafísico”, como antídoto a esta postura de “auto-educação para o sério e para o horror”, ele oferece o riso do dançarino Zaratustra, o riso de seu profeta e trasgo dionisíaco:

Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar! Ou, para dizê-lo com a linguagem daquele trasgo dionisíaco, que se chama Zaratustra: [...] “Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, *aprendei* – a rir!”⁷

Assim, pautado nesta pista da “Tentativa de Autocrítica”, este artigo se propõe a investigar como Nietzsche passa a utilizar o riso em sua obra enquanto meio de formação de si mesmo, enquanto um modo de filosofar e de existir, em detrimento da perspectiva mais séria e romântica⁸ exposta em *O Nascimento da Tragédia*. Para tanto, teremos que demonstrar por quê Nietzsche negligenciou em seu livro de juventude a potencialidade cômica do deus Dionísio e do gênio dionisíaco em favor de um elogio da arte trágica; em seguida, gostaríamos de mostrar como em *Humano, demasiado humano*

⁵ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p.20

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p.20-21.

⁸ Cabe lembrar aqui que o crítico estadunidense Walter Kaufmann (*Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, p.124), levantou a discussão de que Nietzsche não teria sido nunca um romântico, pelo menos ao modo de Schelling, nem mesmo em *O Nascimento da Tragédia*, pois a própria noção de “trágico” serviria para se opor ao romantismo. Dentre os argumentos de Kauffman (ibidem, p.125-128) está o de que Nietzsche estaria muito mais próximo dos autores alemães do iluminismo, como Lessing e Kant, que não precisaram recorrer a Deus ou qualquer outro substrato divino para explicar o funcionamento da moral. Para prová-lo, Kaufmann mostra como em *O Nascimento da Tragédia* os conceitos de dionisíaco e apolíneo, apesar de recorrerem à simbologia dos deuses gregos Apolo e Dionísio, não se referem diretamente a uma entidade divina. Mas seria prudente lembrar aqui da indicação de Rüdger Safranski, (*Romantismo: uma questão alemã*, p. 265) de que, apesar de Nietzsche, ao longo de seu percurso de autocrítica, opor-se aos românticos por considerá-los “sérios” demais, esta interpretação se aplica apenas aos românticos tardios, e não ao *Frühromantik* chistoso e irônico de Novalis e F. Schlegel. Ou seja: não seria absurdo dizer que o romantismo de Nietzsche se manifesta no próprio ato de rir de si mesmo, já que o imperativo da autocrítica irônica é um tema romântico por excelência. Podemos dizer, assim, que há uma postura romântica em Nietzsche, mesmo onde há reflexões em que o alvo de seu riso ácido é a seriedade dos “românticos”.

e em outras obras que se seguem, Nietzsche explora o tema do riso e do escárnio, tornando-o parte constituinte da filosofia do espírito livre e do além-do-homem.

O riso em *O Nascimento da Tragédia*

A que se deve essa retomada do dionisíaco em “Tentativa de Autocrítica”, escrito 14 anos depois de *O Nascimento da Tragédia*, não mais enquanto ápice do gênio que guia a arte trágica, mas sim enquanto espírito que encarna o riso alegre de Zaratustra? A que se deve esta inversão quase simétrica que Nietzsche opera em seu prefácio tardio? Em um contexto amplo, trata-se de toda uma ruptura de Nietzsche com o pessimismo de Schopenhauer e com o romantismo de Wagner, que refletem a crítica à metafísica e à moral presente nos livros que se seguem a *Humano, demasiado humano*; em um contexto mais circunscrito, trata-se de retomar o caráter cômico do gênio dionisíaco que Nietzsche havia, senão negligenciado, ao menos visto como de pouca importância no desenvolvimento de suas teses em *O Nascimento da Tragédia*.

No prefácio tardio, ao retomar a motivação que o levou a escrever seu primeiro livro – a questão fundamental “o que é o dionisíaco?” – Nietzsche deixa explícito que têm consciência de que a embriaguez e a loucura reconhecidas em Dionísio são responsáveis tanto pela origem da tragédia quanto pela da comédia: “E que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte *trágica* assim como a *cômica*, a loucura dionisíaca?”⁹. No entanto, em *O Nascimento da Tragédia*, essa consciência aparece timidamente em alguns poucos momentos. Por exemplo, quando Nietzsche ressalta a importância do coro satírico do ditirambo, expondo as duas formas com que a arte serve como um consolo metafísico ao vazio da existência: pelo *sublime*, que é “a domesticação artística do horrível”, e pelo *cômico*, que ele descreve enquanto “descarga artística da náusea do absurdo”¹⁰. No mais, a tônica do Nietzsche de então será sempre a tragédia, e não a comédia. Mesmo quando a comédia arcaica arrisca aparecer, ela é ofuscada pela importância do trágico.

⁹ Ibidem, p.15. Aqui é possível também identificar uma leve mudança no que diz respeito à interpretação nietzschiana nestes dois momentos. Em *O Nascimento da Tragédia*, o dionisíaco é apresentado enquanto categoria estética de gênio, num sentido muito próximo àquele dado por Kant no §46 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, qual seja, um princípio de criação fundado na própria natureza. Já em “Tentativa de Autocrítica”, Nietzsche se interroga sobre a origem fisiológica da arte trágica. No primeiro momento, o conceito se filia à tradição do idealismo alemão; no segundo, dionisíaco aponta para as preocupações nietzschianas tardias, de caráter físico e fisiológico.

¹⁰ Ibidem, p.53

Em *O Nascimento da Tragédia*, o marco mais importante para se abordar a comédia é a figura de Eurípides. A uma interpretação habituada com as divisões clássicas dos gêneros teatrais da Grécia antiga, que concebe Eurípides como terceiro integrante da tríade dos grandes tragediógrafos, soa, não apenas estranha, mas inverídica e injustificada sua vinculação à comédia. Como justificá-la?

Seria, então, ao juízo do jovem Nietzsche, Eurípides um autor de comédias e não de tragédias? Não propriamente. E embora Nietzsche não afirme que Eurípides tenha sido um autor de comédias, insiste na afirmação de que em seu teatro o trágico é destruído e que tal destruição se consuma pela introdução no palco de elementos que se constituirão em princípios na nova comédia. A esse respeito, após atribuir diretamente a Eurípides a responsabilidade pela morte da tragédia, e destacar o fato de que a tragédia não deixou descendência, ele afirma:

Mas quando, apesar de tudo, desabrochou um novo gênero, que reverenciava na tragédia a sua predecessora e mestra, houve que perceber então com pavor que ela apresentava realmente os traços de sua mãe, porém aqueles que esta, em sua longa luta com a morte, mostrara. Essa luta com a morte da tragédia foi travada por EURÍPIDES. Aquele gênero tardio de arte é conhecido como *nova comédia ática*. Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia.¹¹

Chama atenção nessa passagem a indicação do vínculo entre a dimensão antritrágica do teatro de Eurípides e a permanência, na nova comédia ática, precisamente do elemento antitrágico euripídiano. Nietzsche faz referência, na mesma passagem, ao desejo de um dos representantes da comédia, Filemon, que gostaria de ser enforcado para visitar Eurípides no Hades. E a afinidade fundamental entre ambos é apontada de um modo direto, quando o filósofo diz: “Se se quiser, porém, [...] caracterizar aquilo que Eurípides tinha em comum com Menandro e Filemon e o que exercia sobre eles um efeito tão excitantemente exemplar, bastará dizer que o espectador foi levado por Eurípides à cena”¹². É nesse sentido que é aqui suposto o vínculo entre Eurípides e a comédia: um dos procedimentos fundamentais à destruição do trágico e da tragédia, constituiu-se em um dos princípios da nova comédia ática.

A interpretação de Nietzsche sobre a morte da tragédia é bem conhecida: de um lado, temos os dois grandes expoentes do teatro trágico grego, os dois grandes autores que conseguiram conciliar o gênio da embriaguez dionisíaca com o gênio plástico apolíneo, Sófocles e Ésquilo; do outro, temos Eurípides, culpado pela decadência do

¹¹ Ibidem, p.73.

¹² Ibidem.

dionisiaco e pelo surgimento do socratismo estético no teatro, responsável por uma arte que sequer se poderia chamar de arte, tamanha é sua vinculação às preocupações morais, ao cotidiano, ao banal, à existência pequena. É sugestivo como *O Nascimento da Tragédia* opõe os sofrimentos dos heróis trágicos das peças de Sófocles e Ésquilo, personagens míticos como Édipo e Prometeu, ao “indivíduo enquanto indivíduo” que toma a cena nas peças de Eurípedes e na comédia ática:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípedes, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras. Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não podiam suportar em absoluto indivíduos na cena trágica.¹³

Já se percebe aqui, em gérmen, a crítica nietzschiana à moral humanista e cristã, cujas raízes estão no platonismo e no socratismo. Quando opõe o caráter divino e trágico de Dionísio ao caráter banal dos personagens que povoam os palcos das peças de Eurípedes e das comédias áticas, Nietzsche prepara o terreno para questionar aquele pensamento “humano, demasiado humano” constituinte de nossa modernidade. O esquecimento da tragédia, o eclipse da crueldade e do terror das divindades dionisiacas para o surgimento do homem comum com suas comédias cotidianas... não seria isso uma espécie de ensaio para a morte de Deus e o nascimento do indivíduo demasiado humano, o medíocre e massificado homem moderno? Eis como Nietzsche descreve Eurípedes anacronicamente, como uma espécie de político burguês, populista e democrático:

E assim o Eurípedes aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo o mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com a inaudita sagacidade, isso, diz Eurípedes, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo.¹⁴

Ainda que Nietzsche, em seu processo de autocrítica, deixe para trás algumas das considerações feitas em *O Nascimento da Tragédia*, é possível também perceber

¹³ Ibidem, p.66.

¹⁴ Ibidem, p.71-72.

que muitos dos temas e proposições irão permanecer ao longo de sua escrita. Não há em Nietzsche arrependimentos que simplesmente o façam dizer o contrário do que havia dito antes; não há um jogo apenas entre o “sim” e o “não”, afirmação e negação, mas uma peregrinação do pensamento por um labirinto, pensamento que erra em seu caminho, às vezes voltando, às vezes mudando a direção, às vezes abandonando um tema para retornar a ele só quando for conveniente; e se a comédia retornará em sua escrita no futuro, depois de *Humano, demasiado humano*, não mais será esta ao modo da nova comédia, de Eurípedes e de Sócrates, essa comédia humanizada, mas uma outra, mais afeita ao espírito livre, mais próxima do além-do-homem.

Ponto de ruptura

Humano, demasiado humano é um ponto de ruptura importante na obra de Nietzsche. Em primeiro lugar, trata-se do primeiro livro escrito no estilo aforístico, inspirado em escritores da tradição dos moralistas franceses¹⁵: são textos curtos e pontuais, muitas vezes metafóricos, que não se organizam entre si de forma linear, se embaralhando e se complementando aleatoriamente. Não se trata de um limite da capacidade de expressão de Nietzsche, de uma provável incapacidade de articular longos textos dissertativos, mas de uma opção estilística consciente, que deseja alcançar determinados efeitos de sentido, opondo-se inclusive à tradição filosófica socrático-platônica, baseada no princípio da dialética. Se em Platão a filosofia se desenvolve por meio da discussão, do diálogo, da comunicação, do desenvolvimento gradual e lógico das ideias, em Nietzsche ela se articula por meio de pontos luminosos, espasmos, ideias concentradas. Contra o desenvolvimento lógico dos silogismos, os aforismos esparsos; contra a teleologia, a leitura e a escrita guiadas pelo acaso; contra a oralidade, a forma literária; contra a discussão na praça pública da *pólis* e contra as lições proferidas nas cátedras universitárias, a criação do espírito livre: seja a partir dos deslocamentos, das viagens em direção ao sul – a princípio acompanhado de amigos, posteriormente pela habitação do próprio sul como *topos* de fixação e deslocamento –, mas também da solidão escolhida e da apropriação e incorporação do embate entre ascensão e declínio da saúde, como ocasião privilegiada para um aprendizado a respeito da completude e da

¹⁵ Não se deve esquecer também que a tradição estética e filosófica alemã já havia se aventurado pelo estilo de escrita aforística, pelo menos com o fragmento literário romântico de Novalis e Schlegel, também devedor dos moralistas franceses. A esse respeito, conferir o estudo de Márcio Scheel, *Poética do Romantismo*.

superação da decadência. A dor torna-se mestra na criação de perspectivas e sutilezas para a interpretação do humano.¹⁶ Em tudo isso figuram oposições não meramente estilísticas por meio das quais se pode identificar a enorme distância que há entre Nietzsche e a tradição dialética iniciada por Sócrates.

Por isso, a ruptura que a linguagem de *Humano, demasiado humano* opera sobre a obra nietzschiana revela algo tão temático quanto estilístico: o que está em jogo é o trabalho apurado e o experimentalismo de Nietzsche com o uso da linguagem, com formas de expressão mais adequadas às suas novas ideias, à sua vontade de fazer uma filosofia mais original, menos devedora de seus mestres Wagner e Schopenhauer. Os aforismos são uma solução mais apurada de Nietzsche para resolver sua crítica ao socratismo e ao platonismo, que já existia em *O Nascimento da Tragédia*, quando a dialética era vista como a assassina do espírito da música: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia”¹⁷. Ora, a partir do momento em que Nietzsche sente a necessidade de desvencilhar-se do romantismo de Wagner e ainda assim manter sua crítica à dialética, o estilo aforístico aparece como uma opção coerente com seu projeto filosófico do espírito livre: não será mais a música que vai se opor à dialética, mas o estilo aforístico, uma outra forma de expressão e pensamento que não está presa às amarras da lógica e dos silogismos e que, ao mesmo tempo, não se deixa levar completamente pelo entusiasmo, pelo calor e pela paixão próprias do espírito romântico wagneriano.

Além da mudança estilística, *Humano, demasiado humano* apresenta uma mudança de foco na temática da obra de Nietzsche: o problema da moral tomará cada vez mais a tônica, até que seja o problema central em *Aurora*. É claro que, em maior ou menor medida, algumas passagens de seus textos anteriores já revelavam algumas reflexões sobre o tema; em *O Nascimento da Tragédia*, por exemplo, a crítica a Eurípedes e ao socratismo estético como um todo se dá justamente pelo caráter excessivamente moralizante, que silencia os terríveis aspectos dionisíacos da existência ao tentar justificá-la por meio de soluções intelectuais em vez da arte trágica. Mas é preciso considerar que, até então, Nietzsche não discute diretamente, em toda a sua gravidade, questões morais; apenas as desvia de seu interesse, indicando que há caminhos estéticos mais interessantes a se seguir. Sequer seria possível dizer que *O*

¹⁶ A esse respeito, conferir: NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. “Porque sou tão sábio”, p.23-34; D’IORIO, P. *Nietzsche na Itália*.

¹⁷ *Ibidem*, p.87.

Nascimento da Tragédia propõe uma transfiguração dos valores, como será o caso de *Assim falou Zaratustra*, pois o projeto de homem pensado por Nietzsche em seu livro de estreia deve se desenrolar no âmbito estético, e não por mudanças e rupturas com a própria moral. No primeiro livro, a tese de Nietzsche pretende romper com a interpretação aristotélica, na medida em que propõe que, apenas quando aprender a justificar esteticamente sua existência, e não moralmente, o homem poderá desfrutar de uma sabedoria verdadeiramente trágica:

E é esta vida que o mito mostrava, para com isso transfigurá-la diante de nós? Mas se não é assim, em que reside o prazer estético com que fazemos desfilar ante nós também aquelas imagens? Eu pergunto pelo prazer estético e sei muito bem que muitas dessas imagens podem, além do mais, produzir de vez em quando um deleite moral, por exemplo em forma de compaixão ou de triunfo moral. Quem pretendesse, todavia, defluir o efeito trágico unicamente dessas fontes morais, como era na verdade costume na estética há muito tempo, não poderá crer que haja feito com isso algo pela arte: a qual, em seu domínio, deve antes de tudo exigir pureza. Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão, do medo, do moralmente sublime. Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético? Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria.¹⁸

Vê-se aqui como Nietzsche propõe a transfiguração da vida por meio de uma metafísica da arte: a existência deve se justificar esteticamente, e não moralmente. *O Nascimento da Tragédia* revela assim que, ao se pensar a arte, deve-se pensá-la com conceitos puros, que não se deixem contaminar por preceitos morais, tais como os de Aristóteles ao classificar a comédia e a tragédia por sua função catártica na *Poética*. Segundo o jovem Nietzsche, moral e arte são valores inconciliáveis, inimigos, que se atrapalham; a grande arte deve ser extra-moral, não deve se contaminar pelos valores humanos, nem pela banalidade da vida cotidiana; antes, ela deve se aproximar do mito trágico, dos valores divinos, representados pelos sofrimentos de Dionísio, e dos efeitos estéticos, pela força sublime dionisíaca e pela arrebatadora dissonância musical. Isso explica porque o teatro de Eurípedes é visto com tanta reprovação por Nietzsche: trata-se de um teatro cuja preocupação fundamental é o homem em sua vida banal. A

¹⁸ Ibidem, p.138-139.

comédia é vista até então com maus olhos por Nietzsche porque ela é um tipo de arte que trata a todo momento de problemas morais, e não de problemas estéticos puros.

Já em *Humano, demasiado humano*, como foi dito, Nietzsche está mais próximo dos moralistas franceses, e coloca a moral humana como um de seus assuntos principais, discutindo-a detalhadamente. Não há mais a tentativa de superar a moral por meio da arte; agora, Nietzsche fala das duas sob um mesmo ponto de vista, mostrando que ambas fazem parte das esferas do erro e da ilusão. Se em Kant havia uma distinção entre o fenômeno e a coisa em si, se em Schopenhauer havia os conceitos de representação e de vontade e se em *O Nascimento da Tragédia* havia como reconhecer o apolíneo e o dionisíaco, agora em *Humano, demasiado humano* os limites entre o *ser* e o *parecer*, que eram bem definidos, começam a ser questionados:

Se alguém quer *parecer* algo, por muito tempo e obstinadamente, afinal lhe será difícil *ser* outra coisa. A profissão de quase todas as pessoas, mesmo a do artista, começa com a hipocrisia, com uma imitação do exterior, com uma cópia daquilo que produz efeito. Aquele que sempre usa a máscara do rosto amável terá enfim poder sobre os ânimos, benévolos, sem os quais não pode ser obtida a expressão da amabilidade – e estes por fim adquirem poder sobre ele, ele é benévolo.¹⁹

Ao romper com a metafísica do artista, produto de uma conciliação entre as teses de Wagner e Schopenhauer, Nietzsche se vê livre para propor uma transfiguração dos valores e da moral que não se reduz à necessidade humana de se consolar do caráter trágico da existência por meios estéticos. Em outras palavras: Nietzsche não tenta mais escapar do problema da moral, mas o encara de frente, investigando-o por dentro, em seus próprios impasses e dificuldades, mostrando que entre arte e moral não existe uma diferença de natureza, que a primeira não é superior à segunda, que ambas são criações humanas, mentiras, máscaras utilizadas pelo homem para encobrir seus próprios limites e os limites de seu mundo.

Com esta mudança no pensamento nietzschiano, é inevitável que caia por terra aquela diferença fundamental que *O Nascimento da Tragédia* enfatizava entre a tragédia e a comédia, enaltecendo a primeira por suas qualidades estéticas puras, por sua força dionisíaca e sua relação com o gênio da música, e criticando severamente a segunda, por suas preocupações excessivamente morais, por sua origem socrático-platônica. A obra de Nietzsche começa então a se mostrar aliada do riso, e não inimiga dele; o riso torna-se uma característica própria do espírito livre, do filósofo crítico da metafísica e da

¹⁹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano* v.1, p.52-53.

moral. A “Tentativa de Autocrítica” deixa bastante clara a reavaliação de Nietzsche de que é possível uma filosofia que seja, também, uma espécie de grande comédia crítica.

A conciliação entre comédia e tragédia

Mas não se trata de qualquer comédia, ou de qualquer riso; trata-se antes de mais nada de uma comédia dionisíaca reencontrada, uma tragicomédia que remonta ao renascimento e à Grécia arcaica. É certo que, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche não demonstra tanto interesse pela comédia produzida na Grécia arcaica, focando-se em caracterizar o dionisíaco enquanto traço distintivo e primordial da arte trágica. Soa-nos até estranho perceber a pouca importância dada por Nietzsche ao caráter dubio de Dionísio quando lembramos, junto com Georges Minois, em sua *História do Riso e do Escárnio*, da importância que o culto dionisíaco teve para o surgimento tanto da comédia quanto da tragédia no contexto da Grécia pré-socrática:

Presidindo, ao mesmo tempo, a tragédia e o drama satírico, ele [Dionísio] é o mais turvo dos deuses: está atrás do vinho e da embriaguez, mas também atrás da natureza selvagem, da possessão extática, da dança, da máscara, do disfarce, da iniciação mística. Tudo isso aparece ainda mais nas dionisíacas dos campos, que aconteciam em dezembro nas comunidades rurais da Ática. Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômodia* que vem a comédia, os *kômodoi* eram os comediantes. É reveladora essa associação do riso com a agressão verbal, com as forças obscuras da vida, do caos, da subversão, cujos ecos se reencontram no Carnaval e no “charivari”; aliás, Aristóteles via nos cantos fálicos dessas dionisíacas dos campos a origem da comédia. Acrescentemos que, no fim de cada comédia, o coro tinha por hábito sair em grande tumulto, o que também lembra o caos original.²⁰

Segundo Minois, no que diz respeito ao período pré-socrático, o riso e o escárnio estavam intimamente ligados à esfera do divino. São inúmeros os mitos que narram deuses risonhos. De fato, esse riso marca a condição superior dos deuses; é um riso de crueldade e poder, muitas vezes sádico, que se delicia com os mais variados espetáculos de crueldade. Mais do que tudo, é um riso inumano, é uma força que supera as capacidades do homem. Na *Odisséia* de Homero²¹, por exemplo, há uma passagem em que a deusa Atena, com a força de seu espírito, faz um bando de homens cair numa incontrolável gargalhada, ainda que não tivessem motivos para isso: “eles riam como se

²⁰ MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*, p.36-37.

²¹ Apud MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*, p.26.

tivessem maxilares de ferro, devoravam as próprias carnes e o sangue pingava; seus olhos enchiam-se de lágrimas: com o coração triste, queriam soluçar”. O riso é perigoso para o homem; se os deuses concedem aos homens o riso, não é sem o risco de que eles se tornem loucos ou que morram: “o riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso”²².

Explica-se porque Dionísio, deus da embriaguez, do caos e da festa, seja ao mesmo tempo um deus risonho e cruel; seguindo a interpretação de René Girard, Minois²³ também nos lembra que, originalmente, o delírio dionisiaco não está relacionado à embriaguez alcoólica, mas principalmente ao furor homicida. Daí a tragédia e a comédia terem ambas a sua origem nos cultos dionisiacos: não se separava, na Grécia arcaica, os horrores trágicos do riso cômico. O período pré-socrático foi um verdadeiro período de ouro do escárnio, do riso agressivo, dos insultos, das ridicularizações públicas; Aristófanes foi um dos grandes expoentes deste teatro de escárnio, descendente direto dos cultos dionisiacos.

Se, com o tempo, a tragédia e a comédia tornaram-se gêneros incomunicáveis, e se o riso perdeu a sua violência dionisiaca original, isso se deve muito mais a uma reformulação do humor grego. Tanto Platão quanto Aristóteles condenam o riso, cada um ao seu modo: o primeiro desconfia da natureza ambígua do riso, e censura Homero por ter declarado que os deuses riem, já que nada divino deveria se portar de forma imperfeita; o segundo, em sua *Poética*, divide a tragédia e a comédia em lados opostos, declarando que, enquanto a primeira engrandece o homem, a segunda apenas o diminui. Ainda que Sócrates tenha ensinado um riso pedagógico, riso que nos mostra o quanto nós não sabemos o que acreditamos saber, o surgimento do pensamento socrático levou a uma dulcificação do humor. No limite, poderíamos dizer que o riso grego humanizou-se, ou seja, intelectualizou-se, perdeu sua força de escárnio e seu vínculo com o trágico e o divino. É este o contexto do nascimento da comédia nova:

O teatro cômico reflete essa evolução. Terminam os falos, os excrementos, as grosserias, as agressões verbais contra os políticos. A nova comédia, a *néa*, dirige-se a um público mais selecionado, mais culto, mais abastado, que agora paga seu bilhete de entrada e não vem para ver insultar os homens políticos, mas para apaziguar-se honestamente, diante de um espetáculo que corrobora as convenções sociais e exorciza o medo da subversão. Os domínios gêmeos da política e da obscenidade cedem lugar

²² Ibidem, p.27.

²³ Ibidem, p.35.

aos assuntos domésticos, às relações sentimentais, conjugais e familiares, em que a moral sempre se salva. “A comédia tem por função, em primeiro lugar, permitir ao público esquecer por um tempo suas inquietudes e espantar seus temores, apresentando-lhe um universo em que a ordem sempre acaba por ser restabelecida”.²⁴

Como se vê, a decadência do culto a Dionísio na cultura grega não afetou unicamente o desenvolvimento do teatro trágico, mas também do teatro cômico. O receio com a embriaguez e os estados de furor dionisiacos levaram, inclusive, a uma separação mais radical entre as duas formas de expressão, como deixam claro as categorias aristotélicas na *Poética*.

O que explica, então, que Nietzsche tenha privilegiado em seu livro de juventude o fenômeno da tragédia, e não da comédia, ao falar da decadência do gênio dionisiaco? A resposta pode ser encontrada na própria “Tentativa de Autocrítica”, quando Nietzsche se lembra da dificuldade que teve para criar o conceito de dionisiaco, e admite que travestiu o deus grego com as roupagens da teoria estética alemã de sua época:

Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem* própria para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhaurianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra seu gosto! [...] – Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas alguns pressentimentos dionisiacos: a saber, que *estraguei* de modo absoluto o grandioso *problema* grego, tal como ele havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas! Que apensei esperanças lá onde nada havia a esperar, onde tudo apontava, com demasiada clareza, para um fim próximo!²⁵

Ora, não estaria justamente aí, neste ímpeto do jovem Nietzsche em se aliar ao pessimismo de Schopenhauer e ao romantismo de Wagner, a motivação para que o gênio cômico tenha ficado tão apagado em *O Nascimento da Tragédia*, ainda que Dionísio tenha sido, incontestavelmente, o grande deus do riso e do escárnio? Preocupado em demonstrar a semelhança entre sua Alemanha contemporânea e os gregos arcaicos, Nietzsche deixou-se levar por uma descrição da tragédia grega que se adequasse da melhor maneira possível aos ideais estéticos da música de Wagner e da estética de Schopenhauer; daí, inclusive, a tese radical de que o nascimento da tragédia se deu sob a força do gênio da música, o gênio dionisiaco. Diante da seriedade do projeto wagneriano para a cultura alemã, pouco importava a Nietzsche, naquele

²⁴ *Ibidem*, p.51.

²⁵ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p.18.

momento, uma filosofia zombeteira e cômica, como ele haveria de desenvolver anos mais tarde ao se libertar de seus mestres em favor de um pensamento original.

O surgimento do estilo aforístico a partir de *Humano, demasiado humano* está diretamente ligado ao experimentalismo autocrítico de Nietzsche, à sua tentativa de não se deixar levar pelos mestres alemães de sua formação de juventude e dar assim um caráter mais livre ao seu pensamento. É justamente por conta de sua ruptura com Schopenhauer e com Wagner, depois de *Humano, demasiado humano*, que Nietzsche incorporou ao seu estilo de filosofia um caráter cômico e pôde perceber em Dionísio um deus não apenas trágico, mas sobretudo tragicômico. Ao fazê-lo, Nietzsche dá um passo atrás, em direção a uma Grécia pré-socrática livre de sua roupagem moderna, mas apenas com a intenção de, em seguida, dar o salto em direção a Zaratustra e ao “além-do-homem”. Deixando-se influenciar pelos escritores moralistas, seus aforismos primarão pela ironia, pelo escárnio e pela crítica moral, típicas do gênero cômico; um Nietzsche muitas vezes esquecido, tamanha a importância que se dá atualmente ao viés trágico de seu pensamento. Não seria preciso ainda fazer justiça a este riso nietzschiano, tão próximo ao dos gregos arcaicos ou dos renascentistas do carnaval, esse riso constrangedor e dionísio, este riso tragicômico, que se anuncia pelo menos desde *Humano, demasiado humano* e explodirá com toda a sua força nos ditirambos de Zaratustra?²⁶

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

D’IORIO, Paolo. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014

KAUFMMAN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁶ Apesar da ênfase dos historiadores da filosofia no aspecto trágico do pensamento nietzschiano, podemos destacar dois filósofos contemporâneos de peso que incorporaram o riso de Nietzsche em suas reflexões: o francês Georges Bataille o alemão Peter Sloterdijk.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*.v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*.v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2008.

NOVALIS. *Pólen: Fragmentos, Diálogos, Monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHEEL, Márcio. *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: EDUNESP, 2010.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

Recebido em: 13/03/2017

Aprovado em: 24/08/2017