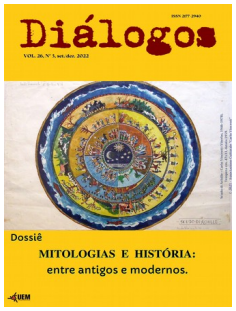

Diálogos

ISSN 2177-2940

CC BY

O mito trágico como paradigma ético e experiência estética do vir-a-ser

https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.61724

Alexander Gonçalves

https://orcid.org/0000-0002-6433-0047

Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Jacarezinho-PR, BR E-mail: alexandergoncalves@uenp.edu.br

The tragic myth as an ethical paradigm and aesthetic experience of becoming

Abstract: The purpose of this paper is to investigate in what sense the tragic style, as the result of the fusion between the Apollonian style and the Dionysian style, can be understood as an aesthetic and ethical principle in the young Nietzsche's thought. Thus, it is intended to verify whether the emergence of this new style, configured in the tragic myth of the Greeks, implies the possibility of thinking about an ethos that is not in the register of rational understanding of being, but in the aesthetic experience of becoming.

Key words: Apollonian style; Dionysian style; Tragic style; Culture.

El mito trágico como paradigma ético y experiência estética del devenir

Resumen: El propósito de este artículo es investigar hasta qué punto el estilo trágico, resultado de la fusión entre el estilo apolíneo y el estilo dionisíaco, puede entenderse como un principio estético y ético en el pensamiento del joven Nietzsche. Con ello pretendemos comprobar si la irrupción de este nuevo estilo, configurado en el trágico mito de los griegos, implica la posibilidad de pensar un ethos que no está en el registro de la comprensión racional del ser, sino en la experiencia estética del devenir.

Palabras clave: Estilo apolíneo; Estilo dionisíaco; Estilo trágico; Cultura.

O mito trágico como paradigma ético e experiência estética do vir-a-ser

Resumo: O escopo deste artigo consiste em averiguar em que medida o estilo trágico, enquanto o resultado da fusão entre o estilo apolíneo e o estilo dionisíaco, pode ser entendido como um princípio ao mesmo tempo estético e ético no pensamento do jovem Nietzsche. Com isso, pretende-se verificar se o surgimento deste novo estilo, configurado no mito trágico dos gregos, implica a possibilidade de se pensar um ethos que não esteja no registro da compreensão racional do ser, mas na experiência estética do vir-a-ser.

Palavras-chave: Estilo apolíneo; Estilo dionisíaco; Estilo trágico; Cultura.

Recebido em: 30/11/2021
Aprovado em: 19/11/2022

Se o classicismo alemão tomou a nobre simplicidade e a grandeza serena[1] como princípios ao mesmo tempo éticos e estéticos que fizeram do estilo artístico dos gregos um instrumento de formação do homem, foi porque, para Nietzsche, eles não compreenderam o profundo sentido da tragédia ática. Segundo o filósofo, nem o classicismo nem o romantismo foram capazes de determinar o real significado de expressões como "volta aos gregos", "imitação da cultura grega",

1 Em *Geschichte der Kunst des Alternhums*,Winckelmann caracteriza a cultura clássica grega como dotada de uma nobre simplicidade e uma grandeza serena (*edle Einfalt und stille Größe*) tanto na atitude quanto na expressão. Cf. Winckelmann, 1975, p. 53-4. Esta interpretação influenciará tanto o classicismo quanto o romantismo alemão no que diz respeito à concepção de que as características essenciais da cultura grega são a simplicidade e serenidade, princípios ao mesmo tempo ético e estético.

"renascimento na Alemanha de uma nova Grécia"[2]. Tais expressões, na acepção nietzschiana, só seriam compreendidas à luz de uma visão integral da cultura grega, a qual depende, em última análise, de uma compreensão mais profunda da tragédia ática. Ao proporem a serenojovialidade como um critério fundamental da cultura grega, o classicismo reafirma a "cultura socrática" (*sokratische Cultur*) ao mesmo tempo que promoveram o esquecimento e a suplantação da "cultura trágica" (*tragische Cultur*).

Da perspectiva nietzschiana, o *ethos*[3] grego não pode ser reduzido aos ideais de "serenojovialidade" (*Heiterkeit*)[4] e "simplicidade" (*Simplicität*), haja vista que o sentido mais profundo desta arte é o "pessimismo" (*Pessimismus*) e o "antagonismo" (*Gegensatz*)[5]. Na afirmação da conjuntura terrível da existência, expressa na sabedoria de Sileno[6], o pessimismo grego se revela como uma manifestação de saúde e vitalidade desse povo e, portanto, como um firme posicionamento ético, mas também estético diante da vida. Sua origem, segundo Nietzsche, encontra-se no impulso artístico mais profundo da cultura helênica, o dionisíaco. Num póstumo da década de 1870, Nietzsche escreve: "O dionisíaco como mãe do mistério, da tragédia, do pessimismo (*Pessimismus*)"[7].

Filho do dionisíaco, o pessimismo é um sentimento mais primevo do que a serenojovialidade. Em *O nascimento da tragédia,* Nietzsche escreve:

2 Acompanhamos aqui a posição de Meca (2016, p.25) na qual afirma ser o esquecimento do trágico o ponto central da crítica de Nietzsche às interpretações classicistas e românticas dos gregos. O comentador escreve: [...] De modo que, por 'volta aos gregos' haveria que entender um trabalho de revisão e de reatualização (*Vergegenwärtigung*) capaz de sobrepor-se ao esquecimento do trágico que não é algo acidental, isto é, que não é devido a ignorância nem ao descuido, mas que é algo constitutivo de e consubstancial ao mais próprio e essencial da modernidade (como assinalou bem mais tarde o pensamento de Heidegger) (MECA, 2016, p.25)

3 Empregamos aqui o termo *ethos* como sinônimo de cultura. Segundo Vaz: "o *ethos* é a morada do animal e passa a ser a 'casa' (*oikos*) do ser humano, não já a casa material que lhe proporciona fisicamente abrigo e proteção, mas a casa *simbólica* que lhe acolhe espiritualmente e da qual irradia para a própria casa material uma significação propriamente *humana*, entretecida por relações afetivas, éticas e mesmo estéticas, que ultrapassam suas finalidades puramente utilitárias e a integram plenamente no plano humano da cultura" (VAZ, 1999, p.40). Para Spinelli, o termo *êthos*, para os gregos, tinha o significado de *assento,* no sentido de habitação, morada, com o que os gregos "designavam um modo de ser (de habitar ou de estar domiciliado), em referência ao qual o indivíduo era identificado com o seu núcleo de referência (...) Vinha a ser como se o indivíduo vestisse uma *roupagem*, portasse um distintivo, a ponto de, por exemplo, ser reconhecido por sua origem: 'esse é um latino', 'esse é um grego', etc. Ambos os termos faziam igualmente referência ao que chamamos de cultura, ou seja, quando se dizia 'o *êthos* dos gregos' ou 'o *mores* dos latinos' significava o mesmo que dizer 'a *cultura* dos gregos' ou 'a *cultura* dos latinos', etc." (SPINELLI, 2009, p.40).

4 Acompanhamos aqui a decisão de J. Guinsburg que, em sua tradução para o português de *O nascimento da tragédia* (Companhia das Letras, 1992),visando resgatar a amplitude semântica do termo alemão *Heiterkeit*, optou por um acoplamento de dois dos principais sentidos do termo, a serenidade e a jovialidade.

5 Segundo Machado (2005, p 177), outros pensadores também procuram apresentar um princípio constitutivo do mundo grego diferente da serenojovialidade. Tal procura teve início com o idealismo absoluto do final do séc XVIII, particularmente com Schelling, que realiza pela primeira vez uma interpretação ontológica de uma tragédia grega de modo a construir uma visão trágica do mundo. Doravante, este modo de proceder se torna constante não só entre os idealistas alemães, mas em toda interpretação ontológica da tragédia grega.

6 Cf. NIETZSCHE, 1992, p.36; GT/NT § 3, KSA, 1.34. Utilizaremos também, em nota de rodapé, a convenção para a citação dos textos nietzschianos adotada pelos Cadernos Nietzsche.

7 Cf.. NIETZSCHE, 2010, p.264; Nachlass/FP 1870, 9 [61], KSA 7.297.

> [...] as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. Só neste sentido devemos acreditar que compreendemos corretamente o sério e importante conceito da 'serenojovialidade grega' [*griechischen Heiterkeit*]; ao passo que, na realidade, em todos os caminhos e sendas do presente, encontramo-nos com o conceito falsamente entendido dessa serenojovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado (NIETZSCHE, 1992, p.63)[8].

Desta perspectiva, a serenojovialidade grega não pode ser entendida como um sentimento primordial e tampouco constante, como pensaram os clássicos alemães herdeiros de Winckelmann, mas, de acordo com a análise nietzschiana, é um sentimento secundário e passageiro já que diz respeito apenas ao efeito da ilusão apolínea que, por um tempo determinado, inibe o horror dionisíaco. Desse modo, a serenojovialidade está relacionada com mundo da aparência (*Schein*), mais especificamente com o que o jovem Nietzsche designou como o mecanismo (*Mechanismus*) do apolíneo e do dionisíaco[9].

Em *A visão dionisíaca do mundo*, escrito preparatório para *O nascimento da tragédia*, este mecanismo se expressa como um antagonismo estilístico sobre o qual os gregos construíram sua arte trágica. Dessa maneira, as divindades gregas Apolo e Dioniso são apresentadas por Nietzsche como a dupla fonte de toda produção artística helênica, isto é, como nomes que representam estilos artísticos antagônicos, mas que, uma vez unidos produziram um novo estilo que foi consumado na tragédia ática. De posse deste novo estilo, os gregos elevaram a arte a um nível jamais visto. O filósofo escreve:

> Os gregos, que em seus deuses nos dizem as doutrinas secretas de sua visão do mundo e a mantém ao mesmo tempo em silêncio, apresentaram duas divindades, Apolo e Dioniso, como a fonte dupla de sua arte. Estes nomes representam estilos antagônicos [*Stilgegensätze*] no âmbito da arte, os quais, quase sempre em luta entre eles, vão caminhando um ao lado do outro e só uma vez, no momento de floração da "vontade" [*Wille*] helênica, se manifestam fusionados para produzir a obra de arte da tragédia ática (NIETZSCHE, 2016, p.461)[10].

Estilos artísticos antagônicos, fonte de toda produção artística grega, Apolo e Dioniso surgem, "*sem a mediação do artista humano*" (NIETZSCHE, 1992, p.32)[11], como princípios estéticos designados a simbolizar os dois estados (*Zuständen*) em que, segundo Nietzsche, "o ser

8 (GT/NT § 9, KSA, 1.64).
9 Cf. . NIETZSCHE, 2010, p.152; Nachlass/FP 1870, 6 [15], KSA 7.134.
10 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).
11 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).

humano alcança a sensação deliciosa da existência" (NIETZSCHE, 2016, p.461)[12]: o sonho (*Traum*) e a embriaguez (*Rausch*). Assim, a vontade[13] ora surge como "bela aparência onírica" (*schöne Schein der Traumwelt*) na figura de Apolo; ora como embriaguez na figura do deus Dioniso; e, por fim, uma vez mais como fusão entre os estilos anteriores na ideia trágica (*tragische Idee*).

Para Nietzsche, tais ideais artísticos são necessários na medida em que o homem necessita da ilusão e da aparência como meio de se esquivar à consciência de miserável condição expressa na sabedoria de Sileno. No jogo (*Spiel*)[14] com a arte, o homem se cura da dor e do sofrimento eternos de sua existência mais íntima[15]. Contudo, a arte em si já é também, um jogo. Como estilo artístico, Apolo nasce do "jogo do artista com o sonho" (NIETZSCHE, 2016, p.461)[16], ao passo que Dioniso surge "do jogo com a embriaguez" (NIETZSCHE, 2016, p.462)[17]. Compreendida como jogo, a vida e, por conseguinte, toda produção artística bem como a fruição estética se encontra destituída de qualquer implicação subjetiva, já que quem joga não é o sujeito artista, mas a vontade[18]. Em outros termos, quando o homem joga com a efetividade, quando o artista joga com os sonhos ou com a embriaguez, não é o indivíduo quem joga, mas o único jogador que realmente existe: a vontade.

Jogo do homem com o efetivo (*Wirkliche*), o sonho se revela como uma capacidade inata ao homem de transfigurar a efetividade criando a partir dela a aparência (*Schein*) prazenteira. Neste jogo, cada ser humano é "um artista completo" (NIETZSCHE, 2016, p.461)[19]. Impondo à efetividade caótica a forma e a medida, o homem produz, em seus sonhos, as belas imagens oníricas que agora podem ser compreendidas. Nietzsche escreve: "Nós gozamos na compreensão imediata da *figura*, todas as formas nos falam; não há nada indiferente e não necessário" (NIETZSCHE,

12 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

13 O conceito de vontade (*Wille*) utilizado pelo jovem Nietzsche remonta à metafísica schopenhaueriana.

14 O conceito de jogo é introduzido na estética alemã moderna a partir das reflexões de Kant, de modo particular, da sua *Crítica da faculdade do juízo*, em que o filósofo de Königsberg descreve a experiência estética do belo como consequência do "jogo das faculdades" do entendimento e imaginação, diferentemente da experiência do sublime, em que não há jogo, mas uma ocupação séria da imaginação. (Cf. *Crítica da faculdade do juízo,* §23) Na acepção nietzschiana, o jogo é destituído de todo elemento subjetivo na medida em que não se restringe a uma atividade lúdica entre faculdades do sujeito, mas sim numa atividade da Vontade com ela mesma. Nietzsche pensa no caráter lúdico da criança; no jogo no sentido heraclitiano do termo. Sobre a noção de jogo em Nietzsche Cf. FINK, E. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960; BEHLER, E. *Nietzsche und die romantische Metapher von der Kunst als Spiel,* In: BATTS, M.S. *et al.* (orgs.). *Echoes and influences of German Romanticism.* Frankfurt/Meno: Peter Lang, 1987. GERVÓS, L.E.S. A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, nº 28, p. 49-72, 2011.

15 Num fragmento póstumo do final de 1870-abril de 1871, Nietzsche escreve: "A vontade tende à cura, aos gozos supremos isentos de dor. Para isso tem necessidade das representações ilusórias que como mecanismos enganadores se potencializam até a santificação e a obra de arte" (NIETZSCHE, 2010, p. 171; Nachlass/FP 1870-1871,7[100], KSA, 7.161).

16 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

17 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

18 Cf.NIETZSCHE, 1992, p.32; GT/NT § 2.

19 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

2016, p.461)[20]. Não obstante, é possível que o sonhador confunda os limites entre a vivência aparente do sonho e a vivência efetiva da vigília, o que pode ter como consequência efeitos patológicos uma vez que os sonhos já não podem mais reconfortar o homem. Em meio a esse perigo, Apolo surge como o deus que salvaguarda, na obra de arte, os limites da aparência quando isenta o homem de tais efeitos nocivos.

Para Nietzsche, jogar com o sonho é uma característica humana, contudo só é dado ao artista o privilégio de produzir, a partir deste jogo, a obra de arte. Nietzsche escreve: "A estátua como bloco de mármore é uma coisa muito efetiva, mas o efetivo da estátua *como figura onírica* é a pessoa vivente do deus. Enquanto a estátua flutua ainda como imagem da fantasia ante os olhos do artista, este ainda joga com o efetivo: quando traduz essa imagem ao mármore, o artista joga com os sonhos" (NIETZSCHE, 2016, p.461)[21].

Nietzsche compara o ato de produção do artista apolíneo ao ato de produção filosófica. Neste sentido, assim como o filósofo procede com a realidade aparente na qual se vive e se é, pressente-se que sob esta realidade existe outra, oculta, e que também é uma aparência. Do mesmo jeito procederá o artista apolíneo com a realidade dos sonhos quando interpreta a vida a partir da aparência onírica e, com base nela, produzirá uma nova aparência. Como deus da aparência, Apolo se caracteriza, segundo Nietzsche, "(...) com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*[22] (princípio de individuação)" (NIETZSCHE, 1992, p.34)[23]. Em outras palavras, ele é a representação artística do poder multiplicador do Uno-primordial (*Ur-Einen*)[24] que, por se encontrar pleno de contradição, "necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa (...)"(NIETZSCHE, 1992, p.39)[25]. Para tanto, ele intui o gênio (*Genius*)[26].

Nos escritos juvenis de Nietzsche, o gênio é compreendido como uma intuição necessária da

20 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

21 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

22 Nietzsche retoma o conceito de *principium individuationis* de Schopenhauer e o utiliza no mesmo sentido deste, ou seja, como o que possibilita singularizar e pluralizar, através do tempo e do espaço, a Vontade essencialmente indivisa. No §23 de *O mundo como vontade e representação,* Schopenhauer escreve: "Até a forma mais universal de toda representação, ser objeto para um sujeito, não lhe concerne, muito menos as formas subordinadas àquela e que têm sua expressão comum no princípio de razão, ao qual reconhecidamente pertencem o tempo e espaço, portanto também a pluralidade, que existe e é possível somente no tempo e no espaço. Neste sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis* (...)" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171).

23 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).

24 Nietzsche utiliza a expressão "Uno-primordial" ora como correlato de "natureza", ora como um correlato ao conceito schopenhaueriano de vontade. Tal como em Schopenhauer, o Uno-primordial nietzschiano consiste na unidade metafísica essencial e indivisa a partir da qual surge toda a multiplicidade dos fenômenos.

25 (GT/NT § 4, KSA, 1.38).

26 O conceito de gênio (*Genius*) atravessa todo o *corpus* nietzschiano, assumindo perspectivas distintas em cada fase de seu pensamento. Sobre o conceito de *Genius* nos textos de juventude, Cf. NASSER, Eduardo. O destino do gênio e o gênio enquanto destino: o problema do gênio no jovem Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo,n.30, 287-302, 2012.

vontade ou do Uno-primordial que, por sua natureza contraditória – vontade incessante que só encontra repouso na aparência (*Schein*) –, necessita intuir o gênio: o recurso que redime esta contradição primordial no mundo fenomênico. Em um póstumo de 1873, o jovem filólogo escreve: "Enquanto a contradição é a essência do Uno primordial, pode ser ao mesmo tempo dor suprema e prazer supremo: o submergir-se na aparência é um prazer supremo: quando a vontade permanece completamente no exterior. Isto consegue a vontade no gênio" (NIETZSCHE, 2010, p.194)[27]. O gênio artístico, portanto, é a projeção pela qual o Uno-Primordial projeta suas representações e, assim, Apolo, como divindade artística, consiste numa representação do Uno-primordial (*Vorstellung des Ur-Einen*).

Como deus artístico, Apolo representa os limites do sonho e da bela aparência. Nietzsche escreve: "Em que sentido foi possível converter Apolo em deus artístico? Só enquanto é o deus das representações oníricas (*Traumesvorstellungen*)" (NIETZSCHE, 2016, p.461)[28]. Apolo é o "resplendente" (*Scheinende*); o deus do sol e da luz, portanto, da verdade, dos vaticínios e também da bela arte. A beleza, afirma Nietzsche, é o seu elemento[29]. O apolíneo nietzschiano se aproxima do conceito schopenhaueriano de belo (*Schön*) na medida em que, tal como este, surge da negação da vontade e, por conseguinte, do sofrimento[30].

Tal como Schopenhauer, Nietzsche também conceberá o belo como um paliativo, um sentimento estético que leva o homem a esquecer as intenções da vontade. Em um fragmento póstumo do final de 1870-Abril de 1871, o filósofo escreve: "O que é o *belo*? – uma sensação de prazer que nos oculta as verdadeiras intenções que tem a vontade em um fenômeno (...) O belo *é a negação do sofrimento*, a verdadeira negação do sofrimento ou a aparente negação dele" (NIETZSCHE, 2010, p.159)[31]. Como ilusão prazenteira, a bela aparência impõe limites ao terrível caos da existência: "Não há superfície bela sem uma profundidade terrível" (NIETZSCHE, 2010, p.170)[32]. Segundo Nietzsche, "é na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo" (NIETZSCHE, 1992, p.33)[33].

Como estilo artístico, Apolo é uma representação do *ethos* dórico. Caracterizado pela

27 (Nachlass/FP 1870 – 1871, 7[157], KSA 7.200).
28 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).
29 Cf. NIETZSCHE, 2016, p.461; DW/VD § 1, KSA, 1.553.
30 No §39 de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer descreve a experiência estética do belo nos seguintes termos: "Enquanto esse vir-ao-encontro da natureza e a significação e distinção de suas formas mediante as quais nos falam as Ideias nelas individualizadas for o que nos tira do conhecimento das meras relações que servem à vontade, pondo-nos no estado de contemplação estética, para assim nos elevar a puro sujeito do conhecer destituído de vontade, é simplesmente o *belo* que age sobre nós, e o sentimento aí despertado é o da beleza" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 273). Em linhas gerais, o belo, para Schopenhauer, consiste num estado de contemplação estética que emancipa temporariamente o indivíduo dos desígnios da vontade, ao livrá-lo momentaneamente do sofrimento.
31 (Nachlass/FP 1870 – 1871, 7[27], KSA, 7.143).
32 (Nachlass/FP 1870 – 1871, 7[91], KSA, 7.159).
33 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).

clareza e simplicidade, pela mesura e pelo limite que salvaguarda o homem na bela aparência onírica ao isentá-lo da dor e do sofrimento da existência. Nietzsche escreve: "Apolo: essa moderada limitação, esse estar livre das agitações mais selvagens, essa sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho deve ser 'solar' e tranquilo: ainda quando está enojado e olhe de mau humor, a solenidade e a bela aparência o recobre" (NIETZSCHE, 2016, p.462)[34]. Não obstante, a força para erguer sobre o fundo terrível do existir uma aparência clara e bela não é comum a todo artista, mas somente ao artista ingênuo (*naïf*).

Nietzsche retoma o conceito de ingênuo da teoria estética de Schiller[35], que o emprega para designar o estilo simples e objetivo, destituído de toda maneira (*Manier*) e subjetividade; um produto do gênio cuja característica principal é a naturalidade (aproximação da natureza) e a espontaneidade com que realiza a sua obra. Contudo, embora identifique o estilo apolíneo ao estilo ingênuo, Nietzsche não pode acompanhar Schiller na sua acepção deste conceito uma vez que, para Nietzsche, o estilo ingênuo não advém da espontaneidade e da naturalidade do artista e de sua união com a natureza[36], mas da luta do gênio contra as forças terríveis da natureza.

Foi do combate contra as terríveis imagens do mundo dos Titãs que Homero, o gênio ingênuo grego, ergueu o belo mundo dos deuses olímpicos[37]. Por conseguinte, toda a cultura olímpica (*olympische Cultur*) dos gregos, segundo Nietzsche, revela-se como uma cultura apolínea (*apollinischen Cultur*). Em *O nascimento da tragédia* Nietzsche escreve:

> Onde na arte nos encontramos com o 'ingênuo' [*Naive*], ali temos de reconhecer o efeito supremo da cultura apolínea: a qual sempre há de primeiro derrubar um reino de Titãs e matar monstros, e, graças a poderosas ficções enganosas e ilusões prazenteiras, há de haver conseguido triunfar sobre uma horrorosa profundidade na consideração do mundo e sobre uma capacidade de sofrimento de máxima susceptibilidade (NIETZSCHE, 1992, p. 38)[38].

Para Nietzsche, o estilo ingênuo emerge da luta contra o sofrimento e a dor, não a luta do indivíduo, mas da própria vontade que, inicialmente transfigurada no gênio, realiza uma segunda

34 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

35 Sobre o conceito de ingênuo, em Schiller, cf. SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

36 No contexto de *O nascimento da tragédia*, ao aproximar o seu conceito de apolíneo ao conceito schilleriano de ingênuo (*naïf*), Nietzsche faz a ressalva de que o ingênuo "não é de modo algum um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável (...)" (NIETZSCHE, 1992, p.38; GT/NT § 3, KSA 1.34), mas é o resultado de uma luta, é um estado artístico a ser conquistado pelo artista dotado de força plástica para criar uma visão de mundo suplantando outra.

37 Estamos de acordo com a leitura de Pimenta quando este questiona: "A pergunta que se impõe é: como o grego enfrentou e ultrapassou essa moral popular pessimista? A resposta: redimindo a existência através de sua transfiguração épica e mitológica, isto é, lançando sobre os horrores do mundo o véu maravilhoso da arte e da religião de extração apolínea" (PIMENTA, 2007, p. 67).

38 (GT/NT § 3, KSA, 1.34).

forma de transfiguração (*Verklärung*) ao impor a bela forma à terrível aparência da efetividade. Diante disso, a vontade atinge o seu propósito: contemplar-se a si mesma, ver a si mesma na esfera superior da aparência e da individuação. Nisso consiste a grandeza de Homero, o gênio ingênuo por excelência: "A 'ingenuidade' homérica só deve ser entendida como a vitória completa da ilusão apolínea: é uma ilusão semelhante a que a natureza emprega com tanta frequência para a realização de seus propósitos" (NIETZSCHE, 1992, p.38)[39]. Na contemplação da beleza dos deuses olímpicos de Homero, a Vontade vê a si mesma transfigurada e delimitada.

Com efeito, o culto às imagens apolíneas se exteriorizava não só na poesia épica de Homero, mas também no estatuário, na arquitetura e em todo o conjunto das artes visuais dos gregos, que clamavam pela exigência ética da moderação e, concomitantemente, pela exigência estética da beleza. Tais ideais se tornavam visíveis no estilo simples e ingênuo de Apolo. Nietzsche escreve: "A moderação, posta como exigência, é possível somente ali onde a medida, o limite, são considerados *conhecíveis*. Para poder ater-se aos próprios limites é necessário conhecê-los: daí a advertência apolínea *γνῶθι σεαυτόν* (conhece-te a ti mesmo)" (NIETZSCHE, 2016, p.467)[40].

Contudo, a única visão que os gregos tinham de si mesmos, afirma Nietzsche, era a dos deuses olímpicos, que é a da bela aparência dos sonhos. Destarte, afirma o filósofo: "a moderação, sob cujo jugo se movia o novo mundo dos deuses (frente ao destruído mundo dos Titãs), era a moderação da beleza: o limite ao qual o grego havia de ater-se era o da bela aparência" (NIETZSCHE, 2016, p.468)[41]. Entendida assim, a perspectiva nietzschiana produz uma inversão da interpretação socrática do *γνῶθι σεαυτόν*[42], uma vez que o conhecimento de si mesmo reside na experiência estética do belo e não na abstração dos conceitos filosóficos.

Também na música, Apolo se caracteriza pelas mesmas exigências estéticas e éticas da beleza e moderação, bem como pela rejeição de todo e qualquer princípio estético que comprometesse os seus fins éticos. Acerca da música de Apolo, escreve Nietzsche:

> Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da

39 (GT/NT § 3, KSA, 1.34).
40 (DW/VD § 2, KSA, 1.559).
41 (DW/VD § 2, KSA, 1.559).
42 Discordamos da interpretação de Gentile (2010, p. 58) ao afirmar que, ao se referir ao *γνῶθι σεαυτόν*, Nietzsche teria sobrevalorizado o significado religioso da sentença e ignorado a interpretação filosófica feita por Sócrates. Defendemos que a menção nietzschiana à máxima délfica já traz consigo, ainda que de modo implícito, um posicionamento diante do cientificismo socrático na medida em que considera a máxima como um princípio para a formação estética e não filosófica do homem.

> música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia (NIETZSCHE, 1992, p.34)[43].

Com efeito, o estilo apolíneo visa sobretudo à constituição de um *ethos* apolíneo, o que exige a rejeição do estilo dionisíaco. Segundo Nietzsche, "é na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo" (NIETZSCHE, 1992, p.33)[44].

Nasser (1997, p. 251-2) explica que os instrumentos utilizados pelos dóricos eram preferencialmente a cítara e a lira. As cítaras e liras mais antigas tinham de três a quatro cordas e, de acordo com sua afinação reproduziam somente as consonâncias fundamentais (4,5,8 justa) ao passo que no canto o cantor produzia as sonoridades intermediárias. Associado à cítara e a lira está o *nómos* (leis/modos) dórico: austero, firme, capaz de manter o espírito firme diante das adversidades, e o frígio: capaz de conservar o caráter moral e também ser utilizada no canto de louvor aos deuses. Na *República*, Platão considera a cítara e a lira como os instrumentos ideais para expressar os hinos litúrgicos dedicados a Apolo. O timbre grave e majestoso desses instrumentos provoca no ouvinte um sentimento de ação e virilidade e, por isso, deveriam ser os instrumentos utilizados na formação dos guardiões da cidade ideal: "Resta-te a a lira e a cítara para se utilizarem na cidade (...) Certamente, meu amigo, que não fazemos nada de novo, ao preferirmos Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias" (PLATÃO, 1996, p.129). Por outro lado, os *nomos* lídio e mixolídio são condenados pelo filósofo ateniense, pois são modos induzem à languidez e à preguiça[45].

No que diz respeito aos primórdios da música grega, *nómos* (leis) eram pequenas fórmulas musicais que mais tarde originaram os modos ou escalas musicais. Eles são *nómos* justamente porque eram leis artísticas impostas pelo estado e, desrespeitá-los ou violá-los consistia uma infração contra o estado. Cada *nómos* corresponde a sua respectiva nacionalidade, conservando assim o *êthos* (costumes; hábitos; normas) de seu lugar de origem (ex: dórico, Dória; frígio, Frígia etc.). Desse modo, no que tange o universo musical grego, podemos afirmar que há uma teoria do *êthos* que subjaz a teoria musical, uma vez que a música, para os gregos, tem o poder de despertar estados de ânimo no ouvinte e, por conseguinte, influenciar na sua formação e em suas ações[46]. É

43 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).

44 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).

45 Sobre a relação entre a música e a educação em Platão, Cf. MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'ouvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

46 Tais estados de ânimo poderiam ser diversos, pois dependeriam da estrutura musical, ou seja, das combinações possíveis entre melodia, ritmo e poesia (*melos*, *rhytmus*, *poiesis*). Segundo Nasser (1997, p. 251-2), determinadas combinações, *nómos* musicais, poderiam induzir à ação, sendo que outras conduziriam ao estado de languidez e indolência; determinados *nómos* podem fortalecer o equilíbrio na alma do indivíduo, ao passo que outros poderiam enfraquecer a unidade da alma e o equilíbrio. 1) *Ethos praktikón*: induz à ação; 2) *Ethikón*: manifesta a força, o ânimo; a estes dois estados éticos estão relacionados os modos dórico e frígio (Cf. *Rep.* 399a); 3) *Ethos malakón* ou *threnôdes*: segundo Platão, este estado de espírito resulta dos cantos trenódicos baseados nas harmonias plangentes (lastimosas) como lídia mista e a lídia tensa (Cf. Platão, *Rep*. 398e); 4) *Ethos enthousiastikón*: induz temporariamente à ausência de

neste sentido que Nietzsche compreende o *ethos* constitutivo do estilo apolíneo nas artes visuais, mas também na música dos dóricos.

Enquanto o estilo apolíneo nasce do jogo do artista ingênuo com o sonho para se apresentar como a manifestação visível dos princípios ético da moderação e estético da beleza simples e ingênua, o estilo dionisíaco repousa no jogo do artista com a embriaguez e se apresenta como a subversão dos princípios constituintes do estilo apolíneo. Segundo Nietzsche, são dois os poderes que levam o ser humano ingênuo e natural ao auto-esquecimento e à embriaguez dionisíaca: o impulso da primavera e a bebida narcótica[47]. Sob o efeito desses poderes, o *principium individuationis* se esvai e com ele toda delimitação moral e distinção social é dissolvida no Uno-primordial. Nietzsche escreve:

> As festividades de Dioniso não só selam uma aliança de pessoa a pessoa, também reconciliam o ser humano com a natureza. De maneira voluntária oferece a terra seus dons, pacificamente se acercam os animais mais selvagens: panteras e tigres arrastam o carro de Dioniso, coroado de flores. Desaparecem todas as delimitações de casta que a necessidade e a arbitrariedade estabeleceu entre os homens: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixo nascimento se unem para formar os mesmos coros báquicos (NIETZSCHE, 2016, p. 462)[48].

Segundo Nietzsche, a ruptura do *principium individuationis* dá acesso ao que há de mais íntimo no ser. Diferente da efetividade onírica, em que todo homem se mostra como completo artista, no jogo com a embriaguez o indivíduo deixa de ser artista e se torna ele mesmo, obra de arte produzida pelo modelador do universo: a Vontade. Agora, relaciona-se com a natureza "como a estatua com o artista apolíneo" (NIETZSCHE, 2016, p. 462)[49]. Assim, de um modo geral, o culto a Dioniso era caracterizado pela desenfreada licença sexual e pela dissolução de todos os vínculos sociais, o que constitui um pleno antagonismo frente a Apolo, deus da moderação ética e da beleza estética.

Como estilo artístico, Dioniso surge na Ásia e se expande por toda antiguidade. Para o homem grego apolíneo, a dança e a música entoada nos cultos dionisíacos era algo inaudito e até mesmo repulsivo. Os *nómos* e os instrumentos da música dionisíaca induziam o ouvinte a um estado de ânimo incompatível com o *ethos* apolíneo, caracterizado pela serenidade e constância expressas no *nómos* dórico quando entoado pela cítara e pela lira. O instrumento mais utilizado nos cultos dionisíacos era o aulos, um instrumento de sopro capaz de produzir, além das consonâncias

faculdades volitivas produzindo um estado de inconsciência. Esse *ethos* está associado aos ritos dionisíacos propícios à indução do êxtase e do delírio. Sobre o problema do *ethos* na música grega.

47 Cf. NIETZSCHE, 2016, p. 462; DW/VD § 1, KSA, 1.553.

48 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

49 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

fundamentais de quarta, quinta e oitava justas, sons intermediários com variedade de entonações, o que provocava um *pathos* completamente distinto dos instrumentos de corda da música apolínea.

É no ditirambo dionisíaco que, segundo Nietzsche, se configurou os elementos característicos desta música dionisíaca, ou seja, a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e a inusitada utilização da harmonia[50]. Diante de tal manifestação sonora, "o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas" (NIETZSCHE, 1992, p.35)[51]. Sobre o *pathos* da música dionisíaca, Nietzsche escreve:

> Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmbico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! (NIETZSCHE, 1992, p.35)[52].

Nietzsche narra a entrada do estilo dionisíaco, na Grécia antiga, como uma ameaça aos princípios estéticos e éticos da beleza e da moderação, princípios constitutivos do *ethos* apolíneo na medida em que extirpa, no homem, os contornos de sua própria individualidade, bem como o seu sentido prático para a ação refletida e moderada. Em suma, o estilo dionisíaco comporta um *ethos* que se encontra em plena oposição à máxima délfica do "conhece-te a ti mesmo" e "nada em demasia". Neste sentido, o antagonismo estilístico configurado na dicotomia entre Apolo e Dioniso demonstra, em última análise, o antagonismo entre duas culturas ou dois *ethos* radicalmente distintos.

Contudo, a despeito do radical antagonismo cultural e estilístico, Nietzsche afirma que o contato com a cultura apolínea grega faz com que Dioniso assuma novos contornos, como se, diante de Apolo, o deus selvagem fosse domesticado a ponto de tornar-se um aliado. O filósofo escreve: "Esta coexistência caracteriza o cume do helênico: originariamente só Apolo é um deus artístico na Grécia, e seu poder foi o que a Dioniso, que irrompia desde a Ásia, o moderou de tal medida que pode surgir a aliança fraterna mais formosa" (NIETZSCHE, 2016, p.462)[53]. Assim, o que caracterizou o artista e a arte dionisíaca entre os gregos não foi a negação radical do estilo apolíneo, mas sim a coexistência destes dois estilos na música e na palavra. O primeiro fruto dessa união estilística foi o estilo lírico de Arquíloco.

Nietzsche criticará o posicionamento dos chamados "estetas mais recentes" (*neueren*

50 Cf. NIETZSCHE, 1992, p.34; GT/NT § 2, KSA, 1.30.
51 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).
52 (GT/NT § 2, KSA, 1.30).
53 (DW/VD § 1, KSA, 1.553).

Aesthetiker) acerca do conteúdo subjetivo da poesia lírica[54], bem como sobre a hipótese de que Arquíloco, "o belicoso servidor das musas" (*kriegerischen Musendieners*), o poeta da subjetividade, surge como oposição a Homero, o artista ingênuo (*naiven Künstlers*) e poeta da objetividade (*Objectivität*). Nietzsche afirma: "a estética mais recente soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista 'objetivo' (*objectiven Künstler*), se contrapõe o primeiro artista 'subjetivo' (*subjectiven Künstler*)" (NIETZSCHE, 1992, p.43)[55]. Como expressão do sentimento (*Empfindung*) e subjetividade do poeta, a estética mais recente considerou o gênero lírico como plena oposição com a poesia ingênua, gênero ligado ao exterior e à objetividade da natureza[56]. Na busca da superação dessa dialética entre subjetividade e objetividade, entre sujeito e natureza, Nietzsche encontrará na metafísica da vontade de Schopenhauer seu aporte teórico.

Para Nietzsche, a poesia lírica, enquanto expressão da subjetividade do artista, não pode ser tomada como atividade de um sujeito uno, idêntico a si mesmo e apartado do vir a ser. De modo contrário, o sujeito, para Nietzsche, consiste já num modo de aparecer do Uno-primordial: "O 'eu' do lírico (*Ich des Lyrikers*) soa portanto a partir do abismo do ser: sua 'subjetividade' (*Subjectivität*), no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão (*Einbildung*)" (NIETZSCHE, 1992, p.44)[57]. Dito de outro modo, o "eu" da poesia lírica é interpretado por Nietzsche como mera aparência, isto é, como transfiguração do Uno-primordial num aparente "sujeito" que fala. Logo, o universo imagético da poesia lírica não revela outra coisa senão ele mesmo, pois, segundo Nietzsche, tais imagens são "tão-somente objetivações diversas de si próprio" (NIETZSCHE, 1992, p.45)[58], porém este "si próprio" já é uma ilusão. Enquanto se refere a Arquíloco, Nietzsche escreve: "Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile de homem Arquíloco (...)" (NIETZSCHE, 1992, p.45)[59].

54 Encontramos na estética de Hegel um exemplo deste posicionamento. Segundo Werle (2001, p. 179), o tema da poesia lírica, em Hegel, define-se pela dimensão subjetiva que se resume, em linhas gerais, na interioridade do poeta. Neste sentido, diferente de Nietzsche que pensa a origem da poesia lírica na música, Hegel pensará esta origem na poesia épica a partir de um gradativo processo de autonomização do cantor épico. Sobre as considerações hegelianas acerca do caráter subjetivo da poesia lírica, Werle escreve: "A lírica surge para os povos como a expressão do desenvolvimento privado interior, no horizonte de uma consolidação das relações civis ou burguesas, ou seja, é a exploração da *Empfindung,* do sentimento, que na *Enciclopédia das ciências filosóficas* situa-se entre a intuição e a representação. A dimensão subjetiva da lírica nasce essencialmente nesta nova atitude do ser humano, que se volta para o seu interior desde o âmbito de uma situação, por assim dizer, épica. A lírica grega originou-se, segundo Hegel, da épica, o cantor lírico é nela o cantor (*Sänger*) épico que se autonomizou, que se singularizou e 'domesticou' o mundo exterior" (WERLE, 2001, p. 179).

55 (GT/NT § 5, KSA, 1.42).

56 A oposição entre objetividade e subjetividade no procedimento poético, segundo Goethe, foi o ponto de partida da querela entre clássicos e românticos. Sobre este tema, Cf. ECKERMANN, Johann P. *Conversações com Goethe*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950, p. 346.

57 (GT/NT § 5, KSA, 1.42).

58 (GT/NT § 5, KSA, 1.42).

59 (GT/NT § 5, KSA, 1.42).

Por conseguinte, o fundamento da poesia lírica, como já havia pensado Schiller[60], não está na subjetividade do artista, mas na música, a própria expressão da Vontade. Na poesia lírica Dioniso fala a linguagem de Apolo. Sobre esta segunda forma de transfiguração, a do gênio lírico, em *O nascimento da tragédia* lê-se:

> Ele [o poeta lírico] se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que seja, por de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme do sonho* (NIETZSCHE, 1992, p.44) [61].

No universo das imagens oníricas da poesia lírica, não é a subjetividade do poeta quem fala, mas é a própria Vontade; é Dioniso que se expressa através da linguagem simbólica de Apolo. À questão acerca de como ocorre esta segunda forma de transfiguração da música em linguagem, Nietzsche responde: "*Manifesta-se como vontade*, ao tomar a palavra no sentido schopenhaueriano, isto é, como antagônico ao estado de ânimo estético puramente contemplativo, isento de vontade" (NIETZSCHE, 1992, p.50)[62].

Deste modo, a poesia épica se revela como a imitação da bela aparência, ao passo que a lírica consiste na imitação da música. Entretanto, a ideia de imitação da música traz consigo a necessidade de sua limitação. Isolada, é a pura expressão da desmesura e do ilimitado impulso dionisíaco, no entanto, quando ela entra em contato com Apolo recebe deste o poder da transfiguração que, em última análise, significa a possibilidade de se apresentar como imagem e palavra. Neste sentido, não é a música quem necessita da palavra, mas ao contrário, é a palavra quem necessita da música. Nietzsche escreve: "Toda essa discussão se atém estritamente ao fato de que a lírica depende do espírito da música tanto quanto a música mesma, em sua completa ilimitação (*Unumschränktheit*), não *precisa* da imagem nem do conceito, mas que unicamente os suporta ao seu lado" (NIETZSCHE, 1992, p.51)[63].

60 No que diz respeito à hipótese nietzschiana sobre o fundamento musical da poesia, além da doutrina de Schopenhauer, a intuição poética de Schiller parece ter tido grande influência. Em uma carta de Schiller a Goethe de 18 de março de 1796, o poeta escreve: "Os preparativos para um conjunto assim tão complicado, como é esse drama, põem o espírito num movimento realmente singular (...) Gostaria de saber como o senhor procedeu em casos assim. Comigo, no início a sensação não tem um objeto determinado e claro; este só se forma mais tarde. Precede uma certa predisposição musical, e só então segue-a a ideia poética" (GOETHE; SCHILLER, 2011, P. 62). Retomando este tema, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve: "Acerca do processo de seu poetar, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical*" (NIETZSCHE, 1992, p.43-44; GT/NT § 5, KSA, 1.42).

61 (GT/NT § 5, KSA, 1.42).

62 (GT/NT § 6, KSA, 1.48).

63 (GT/NT § 6, KSA, 1.48).

Com o intuito de compreender a distinção estilística entre o épico-apolíneo e o dionisíaco, afirma Nietzsche, "basta que por uma vez se medite profundamente sobre a diferença linguística de cor, estrutura sintática e material léxico em Homero e Píndaro, para se captar o significado deste antagonismo (*Gegensatzes*)" (NIETZSCHE, 1992, p.49)[64]. A hipótese nietzschiana acerca da origem antagônica do estilo lírico consiste no núcleo de suas reflexões estéticas sobre a finalidade da tragédia ática grega.

O problema a respeito da origem e finalidade do drama ático não é nietzschiano, tampouco podemos atribuir a Nietzsche a hipótese de que a tragédia ática se originou do ditirambo, gênero lírico coral. Tanto o problema quanto a hipótese já existem na tradição ao menos desde a *Poética* de Aristóteles[65]. Não obstante, contra a hipótese aristotélica sobre a finalidade ética do drama grego, bem como o valor que o estagirita atribui à ação e à trama em detrimento do elemento lírico do coro[66], Nietzsche entenderá o coro não só como o princípio fundador da tragédia, mas como o elemento mais importante dessa arte[67] cuja finalidade não é ética, mas puramente estética.

Nietzsche também refuta a hipótese posta por August-Wilhelm Schlegel em suas *Preleções sobre arte dramática e literatura* que vê no coro trágico a imagem do perfeito espectador ideal (*idealischen Zuschauers*). Se pensado em sua forma primordial, ou seja, destituído de todo elemento cênico e dramático, não faz sentido pensar o coro trágico como a imagem do espectador ideal, uma vez que seria o espectador de si mesmo; um espectador sem espetáculo, o que, segundo Nietzsche, consiste num conceito absurdo[68]. Mais coerente, para Nietzsche, é a hipótese schilleriana expressa no prefácio à *Noiva de Messina*, em que a função do coro é salvaguardar o caráter ideal e a liberdade poética da tragédia, quando o protege do realismo. Nietzsche escreve: "A introdução do coro é o passo decisivo com o que de maneira aberta e explícita se declara a guerra a todo

64 (GT/NT § 6, KSA, 1.48).

65 Na *Poética* de Aristóteles esta hipótese é enunciada nos seguintes termos: "Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia dos solistas do ditirambo; a comédia dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas de nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava" (*Poética*, 1449a). Não obstante, ainda que Aristóteles tenha afirmado que a tragédia se originou do ditirambo, isso não significa que o ditirambo seja pura e simplesmente a célula primordial do drama trágico. Na introdução à tradução portuguesa da *Poética*, Eudoro de Souza (2003, p. 53) afirma ser na atividade peculiar dos "solistas do ditirambo" que se deve procurar a origem do drama ático: "É, portanto, no 'entoar (*exárchein*) o ditirambo', atitude já não mais puramente lírica, nem ainda perfeitamente dramática, mas onde afluem e donde refluem virtualidades expressivas de um e de outro gênero – que devemos procurar a oculta origem da tragédia" (SOUZA, 2003 *apud* ARISTÓTELES, 2003, p. 53).

66 Sobre a valorização da ação e a finalidade moral da tragédia, Aristóteles escreve: "Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (...) Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa" (*Poética,* 1450a).

67 Cf. NIETZSCHE, 1992, p.61; GT/NT § 8, KSA, 1.57.

68 Cf. NIETZSCHE, 1992, p.53; GT/NT § 7, KSA, 1.52.

naturalismo em arte" (NIETZSCHE, 1992, p.54)[69]. Para Nietzsche, é o sentido da experiência estética que está em jogo. Preservar a arte do realismo grosseiro ao conservá-la no plano do ideal significa, portanto, preservar a própria finalidade dessa experiência: o seu poder de cura.

É da música entoada pelo coro trágico que, segundo Nietzsche, desprende-se todo o universo da bela aparência apolínea no drama: a cena, o ator, a palavra são transfigurações de Dioniso. Assim, um novo estilo poético, o trágico, surge entre os gregos oriundo deste mesmo antagonismo estilístico que impulsionou a poesia lírica, porém agora numa escala definitivamente maior de uma obra de arte total. Nietzsche escreve: "(...) reconhecemos na tragédia um radical antagonismo estilístico (*Stilgegensatz*): a linguagem, a cor, a mobilidade, a dinâmica do discurso se dividem na lírica dionisíaca do coro e, por outro lado, no apolíneo mundo onírico do cenário, como esferas de expressão completamente separadas" (NIETZSCHE, 1992, p.62)[70]. Filha do antagonismo estilístico apolínio-dionisíaco, o estilo trágico já não representa simplesmente a bela aparência apolínea e tampouco da embriaguez dionisíaca, mas na forma de uma fusão entre as duas se apresenta como um fenômeno completamente inaudito para o espectador. O estilo trágico, neste sentido, pode ser compreendido como o prenúncio de um novo *ethos* e uma nova cultura: a cultura trágica (*tragische Cultur*).

O espelho claro em que o *principium individuationis* se expressa; o belo e estático mundo erguido no combate do gênio ingênuo contra a Vontade, agora dá lugar a um vertiginoso devir de imagens que, tocadas pelo ímpeto dionisíaco, surgem e sucumbem. Em relação à experiência estética do espectador da arte trágica, Nietzsche escreve:

> [...]É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuatio*, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como " imitação da natureza" - tal como depois, porém, o seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma superna alegria artística primordial no seio do Uno-primordial. (NIETZSCHE, 1992, p.131)[71].

Diferente da ilusão estática provocada pelo estilo ingênuo apolíneo, e diferente da completa embriaguez e dissensão provocada pelo estilo dionisíaco, o estilo trágico proporciona ao ouvinte verdadeiramente estético a experiência artística do vir-a-ser. Nela, o mundo da aparência e da individuação apolínea chega ao limite e nega a si mesmo na decomposição dionisíaca de seus indivíduos. Frente ao vir-a-ser do drama trágico, o espectador sente o deleite estético da bela imagem do herói, mas sente ainda um prazer maior em seu ocaso. Na quebra do feitiço da

69 (GT/NT § 7, KSA, 1.52).
70 (GT/NT § 8, KSA, 1.57).
71 (GT/NT § 22, KSA, 1.140).

individuação, o espectador se torna um só consigo mesmo e com o Uno primordial, constituindo novas formas de relação com a alteridade e com a cultura. Eis o poder formador da tragédia e do estilo trágico, poder que foi sendo gradativamente minimizado na medida em que a "cultura socrática"(*sokratischen Cultur*) suplantou a "cultura trágica" (*tragische Cultur*) dos gregos[72]. Momento em que o conhecimento teórico assume cada vez mais o lugar do mito na formação do homem grego.

Referrências

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

GENTILE, C. "Os gregos aprenderam aos poucos a organizar o caos: os conceitos de estilo e cultura na Segunda consideração extemporânea de F. Nietzsche". *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.º 27, p. 51-71, 2010.

GOETHE, J.W.; SCHILLER, F. *Correspondência.* Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MACHADO, R. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterium*, Belo Horizonte, nº 112, p. 174 – 182, Dez/2005.

MECA, D.S. A evolución Del pensamiento de Nietzsche em sus escritos de juventud.In*:*

NIETZSCHE, F. *Obras completas*. *Volume I*: escritos de juventud. Trad. Joan B. LLinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Tecnos, 2016.

NABAIS, Nuno. *A metafísica do trágico*: estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

NASSER, N. A doutrina do ethos na música. *Boletim do CPA*, Campinas, n.º4, p. 241-254, jul./dez. 1997

NIETZSCHE, F. W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* Hg. G. Colli e M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1980, 15v.

___. *La visión dionisíaca del mundo.* In: NIETZSCHE, F. *Obras completas. Volumen I*: escritos de juventud. Trad. Joan B. Llinares, Diego Sánches Meca y Luis E. De Santiago Guervós. Madri: Editorial Tecnos, 2016.

___. *Fragmentos Póstumos (1869-1874)*: Volumen I. Trad. Luis E. De Santiago Guervós. Madri: Tecnos, 2010.

___. *O Nascimento da Tragédia.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

72 Cf. NIETZCHE, 1992, p.112; GT/NT § 19, KSA 1.418.

PIMENTA, Olímpio. *Sobreo Nascimento da Tragédia*. In: ALVES Jr., D.G.(Org.). *Os destinos do trágico*: arte, vida, pensamento. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

PLATÃO. *A República.*Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

SOUZA, E. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SPINELLI, M. Sobre as diferenças entre *éthos* com épsilon e *êthos* com eta. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 32(2), p. 9-44, 2009.

VAZ, H. C. de Lima. *Escritos de Filosofia IV*: Introdução à ética filosófica 1. *São Paulo: Ed. Loyola, 1999.*

WERLE, M. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. *Discurso*. São Paulo, n. 32, p. 161 – 92, 2001.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.