

NIETZSCHE E O RENASCIMENTO DO TRÁGICO

*Roberto Machado**
rob@alternex.com.br

RESUMO *O objetivo deste artigo é expor como a proposta de renascimento do trágico existente em O nascimento da tragédia insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto cultural iniciado por Winckelmann, Goethe e Schiller, na segunda metade do século XVIII, que privilegia a arte grega como modelo da arte alemã. Destacarei, para isso, tanto as continuidades entre os dois momentos quanto as discontinuidades que Nietzsche introduz nesse projeto clássico da intelectualidade alemã ao pensar a cultura grega a partir da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner.*

Palavras-Chave *Arte, Trágico, Grécia, Alemanha*

ABSTRACT *The purpose of this article is to discuss Nietzsche's theory on the rebirth of the tragic presented in his early writings as part of the German cultural project introduced by Winckelmann, Goethe and Schiller in the second half of the 18th century. Departing from the idea that this project established Greece as a model to be followed by Germany, I will point out Nietzsche's supporting views to it as well as his innovative idea of bringing together the philosophy of Schopenhauer and the music of Wagner to think the Greek culture.*

Keywords *Art, Tragic, Greece, Germany*

* Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Convidado a participar deste número da *Kriterion*.

Há, em *O nascimento da tragédia*, uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha, que insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado, em meados do século XVIII, por Winckelmann, pensador que teve papel decisivo na maneira de pensar os gregos e sua importância para a educação estética da Alemanha.

Winckelmann, o criador da história da arte, foi o primeiro a dar ao classicismo alemão o seu ideal estético, ao defender tanto a superioridade da arte grega — arte que tem como essência a beleza — sobre a arte de todos os tempos, quanto a necessidade de imitá-la; foi o primeiro de uma série de teóricos e artistas dominados pela “nostalgia da Grécia”, isto é, em primeiro lugar, guiados pela concepção dos antigos como sendo fundamentalmente os gregos — e não mais os romanos, como era para os italianos e franceses — e, em segundo lugar, convencidos da importância dos gregos antigos para a formação da Alemanha.

Assim, Winckelmann marcou decisivamente sua época ao expor, em 1755, em *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, duas idéias de grande futuro no que diz respeito à relação da Alemanha com a Antigüidade: por um lado, que o ideal da arte é “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”, vendo em Apolo o modelo supremo da arte grega; por outro, que o único caminho para os alemães tornarem-se grandes, e se possível inimitáveis, seria a imitação dos antigos. Isto é, só deixando de imitar a imitação latina dos gregos, a do renascimento italiano ou a do classicismo francês, que sempre os teria desfigurado, a arte poderia contribuir para o nascimento da nação alemã, para a constituição da identidade alemã.

Essas idéias exerceram grande influência sobre os intelectuais alemães. Goethe, por exemplo, foi profundamente marcado pelo projeto de Winckelmann, pensando inclusive o ideal de beleza não só em relação à pintura e à escultura, mas também, e principalmente, em relação à poesia ou à arte dramática. A partir de sua viagem à Itália, realizada entre 1786 e 1788, ele começa a valorizar a noção de bela forma antiga e a querer se aproximar dela tanto pela reflexão teórica quanto pela criação artística. Podemos notar, pelos pequenos textos teóricos que escreveu a partir de então, que ele pensa as leis da arte como atemporais, isto é, que a natureza da arte é constante e imutável, mas, como em Winckelmann, essa atemporalidade significa para ele que a arte é determinada por um ideal já encarnado em algumas obras do passado, ou, mais precisamente, que o ideal da arte em estado puro já se encontra nas obras de arte gregas, pois os gregos são “um povo que possuía por natureza a perfeição”, “uma perfeição inatingível”.¹

1 Introdução aos *Propileus*. In: GOETHE. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1983. p. 144.

Mas é o texto que escreveu sobre Winckelmann, em 1805, que apresenta, de forma conceitualmente mais esclarecedora, em que consiste seu próprio elogio da Grécia. O que pensa Goethe nesse momento é que a sorte dos gregos foi articular, de modo equilibrado, todas as suas qualidades, conjugar a totalidade de suas forças, sentindo-se no mundo como um grande todo, impregnado de beleza, dignidade e grandeza. As forças do grego antigo não estavam cindidas, fragmentadas; ele era um ser uno consigo mesmo e em unidade com a totalidade do mundo. A Grécia de Goethe é um mundo em que o homem podia desenvolver todas as suas virtualidades, tornar-se um homem completo, em harmonia consigo mesmo e com o mundo.

Além disso, ao ressaltar a perfeição do modo grego de criação, Goethe exige que toda arte se submeta ao ideal da arte em estado puro, encarnado pela arte grega. Daí ele dizer: “Devemos nos afastar o menos possível da terra clássica”, ou “Que cada um seja um grego a seu modo!”, ou ainda “Se procuramos modelos (...) é preciso sempre voltar aos gregos, cujas obras representam sempre o homem belo.”² O que faz de Goethe, na interpretação de Schiller, um alemão que, pela força de seu pensamento, deu à sua imaginação o que a realidade moderna lhe recusava, engendrando, pela reflexão, uma Grécia. Goethe seria, assim, um espírito grego perdido nas brumas do norte, no mundo nórdico, um poeta clássico vivendo na modernidade.

Schiller, por sua vez, também critica a modernidade a partir de uma reflexão sobre a origem. Tal como ele vê o problema em *Poesia ingênua e sentimental*, o grego antigo vivia em profunda união com a natureza, sem fazer uma distinção radical entre natureza e cultura, sendo uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade. Já o homem moderno — que destrói ou esquece a natureza, ou para quem a natureza desapareceu da humanidade, e só é reencontrada em sua verdade no mundo inanimado — é um ser fragmentado, dividido, cindido de si mesmo e infeliz em sua experiência da humanidade. Daí por que os artistas modernos, rememorando as origens, devem contribuir para realizar a harmonia perdida entre o homem e a natureza, a liberdade e a necessidade. A Grécia, na qual a natureza e a humanidade eram unidas em suas diferenças, é, assim, para Schiller, o modelo de um acordo que é preciso reconquistar.

O nascimento da tragédia, que se refere aos gregos como “nossos luminosos guias”,³ além de reconhecer que foi com Winckelmann, Goethe e Schiller que o espírito alemão entrou na escola dos gregos, chega a lamentar o

2 “Introdução aos *Propileus*” e “O antigo e o moderno”, *op. cit.*, p. 144, 273; GOETHE, *Conversações com Eckermann*, 31 de janeiro de 1827, tr. fr. Paris: Gallimard, 1988. p. 206.

3 *O nascimento da tragédia*, §23.

enfraquecimento desse projeto de imitação da cultura grega para a constituição da cultura alemã.⁴ O que mostra que continua vivo em Nietzsche o projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller a respeito da importância de uma reflexão sobre os gregos para repensar o mundo moderno e a obra de arte moderna. Como eles, o jovem Nietzsche também é um pensador que entende melhor sua época por meio da Grécia antiga e, por isso, escreve um livro cheio de esperança em relação à germanidade, como ele mesmo diz.

Mas isso não significa que Nietzsche aceite os dados iniciais do problema, isto é, a caracterização da Grécia pela serenidade, ou pela beleza, como se os gregos tivessem sido exclusiva ou essencialmente apolíneos, conforme sugere a expressão de Winckelmann que define a essência da arte grega como “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”. Criticando os pensadores que permaneceram com essa visão do problema, Nietzsche relacionará a serenidade com um aspecto mais profundo da Grécia: o dionisíaco. Se, então, ele se distancia do que pensadores como Winckelmann e Goethe pensaram sobre a arte grega, ao defini-la pela serenidade, é por considerar que a Grécia só pode ser pensada a partir do fundo asiático do dionisíaco, que não teria sido levado em conta por eles.

A busca de outro princípio constitutivo do mundo grego — além da serenidade — não é originalidade de Nietzsche. É antes uma constante de toda a interpretação da Grécia desde o nascimento do trágico, isto é, desde a interpretação filosófica, ontológica, metafísica, da tragédia como apresentando uma visão de mundo trágica — o que se deu com o idealismo absoluto, no final do século XVIII. É assim, por exemplo, que a primeira interpretação ontológica de uma tragédia grega — a que Schelling dá, em 1795, de *Édipo rei* — se baseia na oposição e na reconciliação da liberdade e da necessidade. É assim também que a interpretação hegeliana de *Antígona* é feita a partir da oposição entre a família e o Estado. É ainda assim que Hölderlin interpreta *Édipo* e *Antígona* a partir da oposição entre a composição orgânica representada pela sobriedade e o tumulto aórgico originário. Se, portanto, o antagonismo de princípios marca toda a reflexão moderna sobre a tragédia, a originalidade de Nietzsche é formular essa oposição como sendo a do apolíneo e do dionisíaco considerados como princípios de uma estética metafísica. O que são esses princípios?

O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo — deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada

4 O nascimento da tragédia, §20.

em demasia” — é a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar; ao mesmo tempo, conceber o mundo apolíneo como brilhante significa criar um tipo específico de proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida: a proteção pela aparência. A bela aparência apolínea é uma ocultação. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação. Assim, o indivíduo, essa criação luminosa e aparente, é o modo apolíneo de triunfar do sofrimento pela ocultação de seus traços.

Já o dionisíaco, tal como se dá no culto das bacantes — cortejos orgiásticos de mulheres, vindas da Ásia, que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins, nas montanhas, à noite, em honra de Dioniso, invadiram a Grécia —, em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte à totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão.

Entretanto, a última palavra de Nietzsche a respeito do nascimento da tragédia não é o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco: é a aliança entre os dois princípios metafísicos, a reconciliação entre as duas pulsões estéticas da natureza. E, nesse sentido, um dos pontos mais importantes da interpretação é a ligação entre o culto dionisíaco e a arte trágica, ou a hipótese de que a tragédia nasce dessa multidão encantada que se sente transformada em sátiros e silenos — como se vê no culto das bacantes —, ao imitar, simbolizar o fenômeno da embriaguez dionisíaca, responsável pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individuação: a medida e a consciência de si.

E, para que essa hipótese se revele em toda sua força e originalidade, é preciso salientar os dois principais componentes dessa teoria da tragédia. Em primeiro lugar, o que torna a arte trágica possível é a música: a tragédia nasce do espírito da música, a origem da tragédia é a possessão causada pela música. Inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretaram a música como

expressão imediata e universal da vontade entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade.

Entretanto, ele acrescenta à música — componente dionisíaco da tragédia — seus componentes apolíneos: a palavra e a cena. O que o leva a definir a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens. Esse mundo de imagens criado pelo coro é o mito trágico, que apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heróico e de sua união com o ser primordial, o Uno originário.

Com que finalidade a tragédia apresenta apolineamente a sabedoria dionisíaca? Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência.

Essa valorização metafísica da tragédia grega, que teria sido invalidada pelo racionalismo socrático, de que a modernidade é mais uma metamorfose do que uma crítica radical, implicará que a imitação dos gregos só pode ser, para Nietzsche, um renascimento de uma arte dionisíaca. O §16 do livro diz que o renascimento da tragédia é uma das “bem-aventuranças para o ser alemão”. O §19 prevê que “tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum dia de comparecer perante o infalível juiz Dioniso.” E o §23 termina dizendo: “E se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o reconduza de novo à pátria há muito perdida, cujos caminhos e sendas ainda mal conhece, que ouça o chamado deliciosamente sedutor do pássaro dionisíaco que sobre ele se balouça e quer indicar-lhe o caminho para lá.”⁵

Essa referência à Alemanha como a pátria perdida a que se poderá ter acesso pelo dionisíaco é muito importante. Pois, com isso, Nietzsche quer dizer que, se o gênio alemão “viveu a serviço de pérfidos anões”, no mais profundo de si mesmo ele se conservava intacto, com toda a sua força dionisíaca. Como se o espírito trágico existente na Grécia pré-socrática, em vez de ter sido totalmente aniquilado pelo espírito socrático, tivesse se mantido vivo, embora reprimido, na profundidade adormecida do espírito alemão.

Daí Nietzsche acreditar, e enunciar no §23 do livro, que “o núcleo puro e vigoroso do ser alemão expulsará os elementos estranhos implantados à força, tornando possível que o espírito alemão retorne a si mesmo reconscientizado”.

5 Alusão ao pássaro do *Siegfried* de Wagner.

O que será repetido com todas as letras em uma passagem do final do §24, cheia de alusões a personagens de mitos germânicos, retomados por Wagner e interpretados por Nietzsche como mitos dionisíacos: “O espírito alemão intacto em sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca, qual um cavaleiro prostrado em sono, repousava e sonhava em um abismo inacessível: abismo de onde se eleva até nós a canção dionisíaca, para nos dar a entender que também agora esse cavaleiro alemão ainda sonha o seu antiqüíssimo mito dionisíaco em visões austeras e beatíficas. Que ninguém creia que o espírito alemão haja perdido para sempre a sua pátria mítica, posto que continua compreendendo com tanta clareza as vozes dos pássaros que falam daquela pátria. Um dia ele se encontrará desperto, com todo o frescor matinal de um sonho imenso: então matará o dragão, aniquilará os pérfidos anões e acordará Brunhilda, e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho.” Continuidade entre o mito trágico grego e o mito alemão, que faz do nascimento de uma era trágica do espírito alemão “apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio, depois que, por longo tempo, enormes poderes conquistadores, vindos de fora, haviam reduzido à escravidão de sua forma o que vivia em desamparada barbárie da forma” como é dito no final do §19 do livro.

Se, com Winckelmann, Goethe e Schiller, o espírito alemão entrou na escola dos gregos, por que Nietzsche pensa que até mesmo “Goethe e Schiller não conseguiram abrir a porta mágica que dá acesso à montanha encantada do helenismo”?⁶ A resposta é simples. Porque não usaram uma boa chave para isso: a música, ou melhor ainda, a tragédia musical. A esse respeito, a originalidade de Nietzsche não é propriamente sua concepção da música, que no fundo, é bastante semelhante, nessa época, às de Schopenhauer e Wagner. Sua originalidade foi, inspirado na concepção schopenhaueriana da música e na idéia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como uma arte fundamentalmente musical, ou como tendo origem no espírito da música.

Mas sua originalidade está também em ter articulado Schopenhauer com o movimento de utilização da Grécia para pensar a cultura alemã, através de um renascimento do espírito trágico, idéia que não existe em Schopenhauer. E o elo que possibilitou isso foi certamente Wagner. Que se pense, a esse respeito, no *Beethoven*, livro da mesma época que *O nascimento da tragédia*, no qual Wagner destaca a importância incomparável que a música tem para o desenvolvimento da civilização alemã.

6 *O nascimento da tragédia*, §20.

Assim, no início de sua produção intelectual, a Grécia da tragédia musical é o principal motivo da esperança de Nietzsche na Alemanha. Pois não é ele quem diz que na Antigüidade helênica “reside a esperança de uma renovação e de uma purificação do espírito alemão pelo jogo mágico da música”? Idéia que é formulada com toda a força de uma volta aos gregos, no final da conferência “O drama musical grego”: “O que esperamos do futuro já foi uma vez realidade, em um passado que tem mais de dois mil anos.” Esse vínculo entre o renascimento alemão da Antigüidade grega e a música, considerada como uma condição essencial do despertar do espírito dionisíaco, aparece até mesmo no curioso elogio ao profundo, corajoso e inspirado “coral de Lutero, como primeiro chamariz dionisíaco”, no §23 do livro. Mas o vínculo é ainda mais evidente quando, no §19, Nietzsche defende que, do fundo do espírito alemão, a música alemã alçou-se “em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner”.

Se *O nascimento da tragédia* é um livro profundamente alemão, que fala de “problema alemão”, “esperanças alemãs”, “gênio alemão”, “espírito alemão”, “ser alemão”, é devido à importância que dá à música. O §6 da “Tentativa de autocrítica”, quinze anos depois, lamenta que o livro tenha estragado o problema grego misturando-o a coisas modernas por ter fabulado, “com base nas últimas manifestações da música alemã, a respeito do ser alemão (...)”. Essa autocrítica posterior evidencia, no entanto, o quanto o livro estava impregnado não só por idéias germânicas como pela idéia de que a música, “demônio surgido de profundezas inexauríveis”, “único espírito de fogo limpo, puro e purificador”, é a força a partir da qual Nietzsche faz sua crítica à cultura alemã.

O nascimento da tragédia estabelece a origem musical da tragédia grega, e sua importância como metafísica artística, para legitimar a arte wagneriana, fazendo com que o renascimento do espírito dionisíaco tenha, para Nietzsche, como expressão mais forte, o drama musical wagneriano. Vendo Wagner como um novo Ésquilo, ou na ópera de Wagner o renascimento da tragédia grega, *O nascimento da tragédia* vai à arte trágica para explicar a arte wagneriana. Assim como a tragédia nasce da música dionisíaca, Wagner é o renascimento do dionisíaco, ou melhor, da tragédia grega, na modernidade, com sua obra de arte total. Daí Nietzsche anotar em 1870: “Reconheço na vida grega a *única* forma de vida; e considero Wagner como a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento.”⁷

7 NIETZSCHE, Friedrich. Fragmento póstumo 9[34], de 1870. In: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Editada por G. Colli e M. Montinari. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1980. p. 284. v. 7; tr. fr., *Oeuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1977. p. 372.

Se *O nascimento da tragédia* é um centauro nascido do cruzamento da arte, da ciência e da filosofia, como disse o seu autor, é em uma de suas passagens mais poéticas que se revela de modo mais veemente o tom militante em favor do renascimento do trágico pela força criadora do dionisíaco musical. Tom militante que insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado, na Alemanha, por Winckelmann, Goethe e Schiller, principalmente, e tinha, na época de Nietzsche, Wagner como seu principal representante. Estou pensando na passagem, inspirada nas *Bacantes* de Eurípides, em que Nietzsche sugere a seus amigos leitores: “Coroai-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dioniso! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!”⁸

8 *O nascimento da tragédia*, final do §20.