

NIETZSCHE: O LIRISMO NA ESSÊNCIA DA TRAGÉDIA

Clairton José Weber¹

Bruna Marcelo Freitas²

Dante Gatto³

RESUMO: Neste artigo, através da reflexão de Nietzsche, mostramos a significação do lirismo como suporte essencial à tragédia. Além deste autor, trabalhamos com alguns pensadores que se envolveram com a sua filosofia: Paul-Laurent Assoun – refletindo *semelhanças e dessemelhanças* entre Nietzsche e Freud; Gilles Deleuze, Jacó Guinsburg e Roger Hollinrake – tratando da *filosofia do pessimismo*, que aproxima Wagner e Nietzsche; além de Leon Kossovitch, Renata Pallottini e José Miguel Wisnik.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche, tragédia, lirismo.

ABSTRACT: Based on Nietzsche's reflection, this paper discusses the meaning of the lirism as an essential support for the tragedy. Some thinkers who were involved in Nietzsche's philosophy are in this study presented. Paul-Laurent Assoun – reflecting similarities and dissimilarities between Nietzsche and Freud; Gilles Deleuze, Jacob Guinsburg and Roger Hollinrake – dealing with the philosophy of pessimism that approximates Wagner and Nietzsche; Leon Kossovitch, Renata Pallottino and Jose Miguel Wisnik.

KEYWORDS: Nietzsche, tragedy, lyricism.

¹ Mestrando em Estudos Literários, pela Unemat. E-mail: claritonweber@gmail.com.

² Mestra em Estudos Literários, pela Unemat; professora de Educação Física do Estado de Mato Grosso, em Tangará da Serra. E-mail: bmfreitas_tga@hotmail.com.

³ Doutorado em Teoria Literária (2004), pela Unesp – Assis-SP; professor titular da Unemat – Campus Tangará da Serra, ministrando, na graduação, as disciplinas Literatura Brasileira e Textos Fundamentais da Literatura; e professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL-Unemat), ministrando a disciplina Tragédia na Narrativa Moderna Brasileira. E-mail: gattod@gmail.com.

Segundo Nietzsche (1953, p. 35 et seq.), “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do *espírito apolíneo* e do *espírito dionisíaco*”: a imagem, o sonho, o apolíneo são a figura das artes plásticas. O dionisíaco, por sua vez, interpõe a embriaguez ao sonho e o princípio musical às artes plásticas. O antagonismo destes dois instintos impulsivos, que caminham lado a lado, mutuamente se desafiando e se excitando, resulta em criações novas, “cada vez mais robustas”. A arte, no entanto, comum aos dois, mascara esse perpétuo conflito,

até que por fim, devido a um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica, os dois instintos se encontram e se abraçam para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca, – a tragédia ática.

Este artigo se propõe a refletir sobre este processo em busca de destilar o lugar do lirismo na tragédia, tomando por base o primeiro livro de Nietzsche⁴, *Origem da Tragédia*. Antes, porém, a modo de introdução, cabem algumas informações. Conforme Renata Pallottini (1989, p. 6), que cita a *Storia del Teatro Drammatico*, de Silvio D’Amico, o culto a Dioniso (deus estrangeiro vindo da Trácia) realizava-se, em princípio, apenas no campo, uma festa que consistia na caça de um animal que, de algum modo, encarnava o próprio deus:

Música, dança, vinho e talvez a fumaça de certas sementes excitavam os fiéis à orgia mística; estando eles disfarçados com peles e chifres de animais selvagens, chegam a uma espécie de furor, que os induz a precipitar-se no rastro do animal sagrado, o qual, uma vez encontrado, é morto, despedaçado e devorado, numa furiosa confissão humana de sede do divino e confuso anúncio da ‘comunhão’ cristã.

O primitivo cortejo de Dioniso é composto de sátiros e ménades, a tornar manifesta a união entre os homens e a natureza selvagem. Não é sem justificativa que os conservadores gregos viam como suspeitos os seus ritos, considerando-os pretextos para atrozess dissoluções. Atenas, de início, participava através de uma delegação, não consentindo que adentrasse os seus muros. Sua aceitação consistiu num processo de estilização e esteticização, configurada nos princípios apolíneos (ibid., p. 6-7). Sim, Dioniso triunfará, como veremos, e avançará para a cidade.

⁴ Utilizamos duas traduções: *Origem da Tragédia* (1953) e *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1987). O primeiro livro de Nietzsche foi publicado em 1872, *Die Geburt der tragödie aus dem Geiste der Musik* (*O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*). Na sua 3ª edição, em 1886, após a conclusão do *Assim Falou Zaratustra*, teve seu título alterado para *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus* (*O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*).

Para bem compreender isto, “temos que demolir o edifício artístico da cultura apolínea” (NIETZSCHE, op. cit., p. 45). Apolo é só mais uma divindade no meio de outras, no frontão do templo, sem pretensão a um lugar predominante. No entanto, antes de concretizar-se a aliança entre Apolo e Dioniso, os gregos estiveram protegidos, pelo menos por algum tempo, contra toda a espécie de desregramento que caracterizava as festas dionisiacas, pela brilhante estátua de Apolo. Esta resistência, aliás, eternizada na arte dórica, tornou-se cada vez mais difícil e acabou por ser impossível, quando, “das raízes mais profundas do helenismo”, tais instintos começaram a manifestar-se. Por fim, temos a aliança: “é o momento mais importante do culto grego” (ibid., p. 45). De qualquer lado que se considere este acontecimento, revela consequências profundas. Foi uma reconciliação de dois adversários, com rigorosa delimitação das fronteiras que, de futuro, nenhum poderia transgredir. Uma reconciliação seguida de trocas periódicas e solenes de presentes. No entanto, “no fundo, o abismo permaneceu” (ibid., p. 45).

O mesmo instinto que está personificado em Apolo, afirma Nietzsche, engendrou todo o mundo Olímpico e, dando continuidade ao seu raciocínio, pergunta: que necessidade desconhecida levou os gregos a dar a luz a esta sociedade de criaturas olímpicas?

Para poderem viver, os gregos tinham que criar esses deuses, pela mais profunda das necessidades: processo este que bem poderíamos representar-nos como se, a partir da ordem divina primitiva, titânica, do pavor tivesse sido desenvolvida, em lenta transição, por aquele impulso apolíneo à beleza, a ordem divina, olímpica, da alegria: como rosas irrompem de um arbusto espinhoso. *De que outro modo aquele povo, tão excitável em sua sensibilidade, tão impetuoso em seus desejos, tão apto unicamente para o sofrimento, teria podido suportar a existência, se esta, banhada em uma glória superior, não lhe tivesse sido mostrada em seus deuses?* [grifo nosso] (idem, 1987, p. 7).

Para melhor compreender o apolíneo e o dionisiaco, pensemo-los como dois mundos artísticos separados: o do sonho e o da embriaguez. Tem-se daí seu caráter fisiológico: “Pensar a arte à luz do Corpo” (KOSSOVITCH, 1979, p. 122)⁵.

Nietzsche, falando do homem dotado de sensibilidade, explica que é através dos sonhos que ele vai exercitando tomar contato com a vida. Não são apenas imagens

⁵ No *Crepúsculo dos ídolos*, de 1888, Nietzsche considera ambos, o apolíneo e o dionisiaco, como categorias da embriaguez e assim reflete sobre a oposição destas ideias estéticas, nestas condições: “A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisiaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação” (idem, 1984, p. 69).

agradáveis: “a Divina Comédia da vida, com seu inferno”, desenvolve-se aos seus olhos. Ele vive, experimenta e sofre tais cenas. É, pois, mais que um espetáculo de sombras e fantasmas. No entanto, nem por isso se pode libertar inteiramente da impressão fugidia de que não se trata apenas de aparência. O artista apolíneo, praticante da bela aparência e da forma, explora uma aptidão apresentada por Nietzsche como pertinente ao cabedal antropológico: “a nossa natureza mais íntima, o fundo comum do nosso ser, encontra um prazer indispensável e uma alegria profunda na imensa paixão de sonhar” (NIETZSCHE, 1953, p. 37 et seq.).

Em sua análise, Nietzsche promove a transferência do peso dos sentidos de uma visão metafísica para uma introvisão antropológica, mantendo ambas. A copresença das duas visões torna-se antropocêntrica, isto é, passa a ser vista do interior do ser humano, o que constitui uma das condições necessárias para possibilitar o efeito trágico a partir das ações de Dioniso e Apolo (GUINSBURG, 1992, p. 5).

Pertence ao apolíneo “a experiência que não se empenha” – é a contemplação da aparência. As “intensidades móveis” estão do lado de Dioniso. O apolíneo estabelece a “pura distância”, um recorte, destacando “formas frias e felizes; força de superfície, desprovidas de tensões [...] aquém da ação” (KOSSOVITCH, 1979, p. 123). São expulsas as imagens terríveis e os pesadelos. A vida se torna possível e digna de ser vivida:

encontram em Apolo a expressão mais sublime [...] a imagem divina e esplêndida do princípio de individuação, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e de toda a alegria da ‘aparência’, ao mesmo tempo que nos falam da sua beleza (NIETZSCHE, 1953, p. 37 et seq.).

O dionisiaco é “a supressão das distâncias e da visão [...] é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência”⁶ (KOSSOVITCH, 1979, p. 123).

⁶ “Não é somente a aliança do homem com o homem que fica novamente selada pela magia do encantamento dionisiaco: também a natureza alienada, inimiga ou subjugada, celebra sua reconciliação com o filho pródigo, o homem [...] Então o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, a arbitrariedade ou o ‘modo insolente’ haviam estabelecido entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente ao lado do próximo, não somente reunido, reconciliado, fundido, mas idêntico a si próprio, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado, desfeito em farrapos que desaparecem perante o misterioso *Uno* primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem, como membro de uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas vai-se preparando para a ascensão. Seus gestos rítmicos revelam uma beatitude de encantamento. Agora já os animais falam, já a terra produz leite e mel, porque a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso a sua atitude é tão nobre e tão extática como a dos deuses que ele viu em sonhos” (NIETZSCHE, 1953, p.40-41).

O homem deixou de ser artista para ser obra de arte: o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço da mais alta beatitude e da mais nobre satisfação do *Uno* Primordial, revela-se neste transe sob o frêmito da embriaguez (NIETZSCHE, 1953, p. 41).

“Por mais paradoxal que pareça”, adverte Nietzsche (ibid., p. 50),

o sonho das nossas noites tem importância análoga para a essência misteriosa da nossa natureza, para a intimidade de que somos a aparência exterior. Com efeito, quanto mais observo que na natureza os instintos estéticos são onipotentes e que é irresistível a força que os obriga a objetivarem-se na aparência, tanto mais me sinto inclinado a admitir a hipótese metafísica de que o Uno primordial e verdadeiro Existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições, necessita, para sua perpétua libertação, tanto da visão encantadora como da aparência jubilosa.

Portanto, ao invés de o sonho constituir um menor grau de ser em relação à realidade, enquanto aparência, ele exprime sua essência, cujas manifestações do homem não são senão as aparências, o núcleo da verdade em torno do qual gravita a realidade humana. Em última instância, este privilégio do sonho deve-se ao fato de constituir a “aparência da aparência”. Como a realidade é aparência, o sonho o é em segundo grau: neste sentido, ele vale como satisfação ainda mais elevada da aspiração universal à aparência. Continua Nietzsche (ibid., p. 50):

e admito também que, completamente integrado nesta aparência de que somos dependentes, devemos concebê-la como absoluta Inexistência, quer dizer, como perpétuo devir no tempo, no espaço e na causalidade, ou, por outras palavras, como realidade empírica.

Nietzsche, conforme Assoun (1989, p. 220), não elaborou uma interpretação sistemática do sonho como expressão do desejo, “isto é muito mais, para ele, uma nova prova de participação no inconsciente genérico”. Aliás, foram os estudos de Nietzsche que abriram caminho para o interesse que Freud vai manifestar pela atividade onírica. O ponto de partida, é o mesmo: “enquanto reprodução na ontôgenese de uma herança filogenética”. A abordagem nietzschiana se situa “no duplo limite da explicação fisiológica e da valorização instintiva, cujo eixo, neste caso, é *estético* de inspiração romântica”. A partir de Freud, no entanto, “o sonho não é simplesmente um documento sobre o que liga o indivíduo à vida instintiva da espécie: ele é deliberadamente pensado no plano ontogênico, como linguagem do desejo individual” (ibid., p. 220).

Nietzsche (op. cit., p. 72) afirma que “o Sático, como o pastor idílico dos nossos tempos modernos, são ambos o resultado de uma aspiração para o estado natural e primitivo”, no entanto adverte “que diferença entre um e outro!”. Portanto, no “retorno à natureza”, tal como o filósofo defendia, não havia lugar para o idealismo de Rousseau:

ainda que não se trate propriamente de uma volta para trás, mas sim uma marcha para a frente e para o alto, para a natureza, sublime, livre e terrível, que joga e tem o direito de jogar com os grandes destinos [...] Napoleão foi um exemplo desse retorno (idem, 1984, p. 100)⁷.

A imagem do sático, para os gregos, era acompanhada pela visão de uma natureza “ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura”. Representava, pois,

o tipo primigênio do homem, a expressão das suas emoções mais altas e mais fortes [...] o sonhador entusiasta que cai em êxtase na presença do deus, a voz profunda da natureza que proclama a sabedoria [...] O sático era algo de sublime e de divino, e assim deveria ter aparecido ao olhar desesperado do homem dionisíaco (idem, 1953, p. 72).

O homem culto, diante do sático, torna-se uma “caricatura mentirosa”. “O pastor do idílio moderno não é mais que um composto de ilusões que a cultura opõe à natureza; o grego dionisíaco, esse quer a verdade e a natureza em toda a sua força, e porque o quer, vê-se encantado em sático” (ibid., p. 72).

O jogo do apolíneo e do dionisíaco revela-se como oposição entre superfície e fundo. O apolíneo apresenta-se como confirmação: luminoso, solar, formas coloridas... Confirmação da distância. “Afirmação só é o dionisíaco”: obscuro estado estético, as formas são destruídas e revela-se a transfiguração. Dioniso é a ascensão do subterrâneo Deus, que desencadeia uma vertigem de metamorfoses... “É instauração de uma nova existência: com ele o cotidiano é excluído e o apolíneo também” (KOSSOVITCH, 1979, p. 125).

O cotidiano é excluído, juntamente com a razão. Dioniso aparece em cena, suscitado pela música: “Um certo estado musical da alma é o que precede e faz gerar dentro de mim a ideia poética” (NIETZSCHE, op. cit., p. 44), afirma Schiller. Da música, somente dela, nasce a embriaguez.

⁷ Na mesma obra, ainda diz: “Rousseau, esse primeiro homem moderno, idealista e *canaille* numa só pessoa, que tinha necessidade de dignidade moral para suportar seu próprio aspecto, doente de um orgulho desenfreado e de um desprezo desenfreado em relação a si mesmo? Esse aborto que se colocou no umbral dos novos tempos, desejava também o retorno à natureza; porém devemos repeti-lo, aonde queria chegar?”.

No começo, na forma mais antiga da tragédia, o coro trágico separava o teatro da *pólis*. O palco e a ação não eram concebidos senão como visões. A única realidade era o coro. Ele próprio produtor de visões que são expressas por meio do simbolismo da dança, da música e da poesia. O sátiro, portanto, numa só pessoa, era músico, poeta, dançarino e, principalmente, visionário. E assim, como imaginação, contemplava Dioniso. O drama surge mais tarde, na tentativa de mostrar o deus como um ser real, visível aos olhos de todos: a imagem da visão transfigurada no seu quadro radioso. No estado apolíneo, portanto, o mundo real se cobre de um véu e surge um mundo novo, mais claro, para se transformar, incessantemente, aos olhos da multidão dionisiaca. É na expressão do drama que o dionisiaco (coro) e o apolíneo (palco) aparecem como esferas de expressão absolutamente distintas (NIETZSCHE, 1953, p. 76-78).

Ele discordará da visão tradicional (A. W. Schlegel), que consiste na ideia de que a tragédia surgiu do coro trágico. Seria este, o coro, a essência ou a expressão da humanidade espectante ou, dizendo de outra forma, o “espectador ideal”. A forma primitiva da tragédia implicava ausência de palco, logo a origem da tragédia não poderia ser explicada nem por tão alto apreço à inteligência moral da multidão, nem pela concepção de espectador sem espetáculo. Para Nietzsche, portanto, seguindo a linha de pensamento de Schiller, o coro seria como uma muralha humana de proteção à tragédia para que ela decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética. O coro de sátiros, na leitura metafísica nietzscheana, é a imagem mais verdadeira, mais real, mais completa da existência (“coisa em si”), em oposição ao homem culto (“aparência”), embora este se considere a única realidade. Tal como a tragédia mostra a evidência eterna desta essência da vida, apesar da perpétua destruição da aparência, também o coro de sátiros exprime já, simbolicamente, a relação primordial da coisa em si com a aparência. Na constituição posterior da tragédia ática, o público passou a ocupar, também, o coro da orquestra. Passaram a formar um grande coro sublime de sátiros, cantando e dançando. Isto, segundo Nietzsche, permite uma interpretação mais profunda da definição de Schlegel: o coro é o “espectador ideal” porque é um vidente, isto é, vê o mundo de visões que estão em cena. No teatro antigo, graças aos degraus sobrepostos em arcos concêntricos, podia-se deixar de ver o ambiente civilizado em que se encontrava para se entregar totalmente à embriaguez. Tornava-se, pois, um dos elementos do coro.

O papel do coro na tragédia constitui-se numa visão da multidão dionisiaca, da mesma forma que o mundo da cena é uma visão do coro de sátiros. A força desta visão – Schiller tinha razão – é suficiente para insensibilizar, pelo deslumbramento, as impressões externas da realidade (ibid., p. 74).

A verdade dionisiaca, afirma Nietzsche, apodera-se de todo império do mito como símbolo do seu conhecimento e exprime este conhecimento coberto com o véu do mito antigo. A força que libertou Prometeu do seu abutre e transformou o mito em arauto da sabedoria dionisiaca foi “a força hercúlea da música” (ibid., p. 89).

No entanto, é próprio do destino do mito o declínio em nome de uma pretensa realidade histórica. Os gregos estavam prontos a transformar todos os mitos da juventude em façanhas reais dos seus antepassados. Quando as proposições míticas, que formam a base de uma religião, chegam a ser sistematizadas pelo intelecto e pelo rigor do dogmatismo ortodoxo, desaparece o sentimento do mito: é o momento que morre a religião, para dar lugar à tendência em procurar o fundamento histórico desta. Neste momento, então, o mito olímpico foi salvo pela música (ibid., p. 89 et seq.). “Desse mito moribundo lançava mão agora o gênio recém-nascido da música dionisiaca: e em sua mão ele florescia mais uma vez, com cores como nunca antes mostrou” (idem, 1987, p. 11).

Eurípides inverte o processo: a tragédia apaga-se no momento que a música é suprimida. Nas “mãos violentas” de Eurípides morre o mito. Nietzsche é incisivo:

E assim como para ti o mito morreu, morreu também para ti o gênio da música: podias até mesmo saquear com avidez todos os jardins da música, mesmo assim só conseguiste uma música imitada e mascarada (ibid., p. 11).

Expulsar a música da tragédia significou destruir-lhe a essência, “que só se deixa interpretar como uma manifestação e figuração de estados dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo sonhado por uma embriaguez dionisiaca” (ibid., p. 14).

Desmorona-se o edifício da arte trágica. Nietzsche adverte o inimigo: “E, porque abandonaste Dioniso, assim também te abandonou Apolo”. O que resta “às falas dos teus heróis”, a quem só restaram “paixões postiças e mascaradas”? Inquire Nietzsche (ibid., p. 11). “Afia e lima uma dialética sofisticada”, responde ele mesmo, como conselho, ao híbrido

Eurípides, misto de poeta e homem teórico. Sabemos que, por detrás de Eurípides, desenha-se a sombra de Sócrates, com seu racionalismo e sua influência “decadente”⁸.

Nietzsche (1987, p. 11) analisa o fenômeno *estranho* que constitui a *chave* da alma de Sócrates, chamada por ele mesmo de o seu “demônio”. Nele, a sabedoria instintiva só se manifesta para se opor ao pensamento consciente:

Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é precisamente a força criadora-afirmativa e a consciência se porta como crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*!

Antes de Sócrates, as “maneiras dialéticas” eram proscritas pela boa sociedade, tidas como inconvenientes, observa Nietzsche (1984, p. 17-23). Os que, eventualmente, apresentassem suas razões por meio dela eram examinados com uma natural desconfiança: “o que precisa ser demonstrado para ser crido não vale grande coisa”. Sócrates, originário do populacho, foi um polichinelo levado a sério. Pergunta Nietzsche: seria a ironia socrática uma fórmula de ressentimento popular? Na punhalada do silogismo, ele expressaria sua ferocidade de oprimido? Seria sua dialética uma forma de vingança? Sócrates previu que a idiossincrasia de seu caso já não era excepcional, era uma degeneração que se propagava rápida e secretamente. O “velho feitio” aos poucos desaparecia. Ninguém era mais senhor de si mesmo, os instintos se revolviam uns contra os outros. Ele, Sócrates, apesar da feiura, fascinava como dominador de todos os seus “vícios e maus desejos”. Fascinava “como resposta, como solução, como aparência do tratamento que visava à cura indicada em tais casos”. O racionalismo tornou-se forçoso como remédio e, diante disto, não é pequeno o perigo de que outra força nos tire: ou sucumbir ou ser absolutamente racional. Agora, qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente nos rebaixa.

É do temperamento do herói euripidiano uma necessidade imprescindível de justificar seus atos: herói dialético, portanto. O triunfo do otimismo dialético encontra seu

⁸ Nietzsche (1953, p. 104) considerava Sócrates aquele espectador que não compreendia a tragédia, e, neste sentido, a desdenhava. Mais ou menos como Platão o fizera ao tratar ironicamente o estado de inconsciência, de razão alienada, próprio da atividade poética. Na esteira deste, Eurípides tentou apresentar ao mundo o contrário do poeta “irracional”. O seu princípio estético “tudo deve ser inteligível para ser belo” era paralelo, pois, ao princípio socrático “tudo deve ser consciente para ser bom”. Eurípides ousou ser o arauto de uma nova arte. Se esta arte foi a causadora da morte da velha tragédia, do socratismo estético contraiu ela o princípio mortal. “Na medida, porém, em que o combate era dirigido contra o espírito dionisíaco da arte anterior, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dioniso”.

lugar na fria clareza e consciência. As três formas essenciais de otimismo, objetivadas nas máximas socráticas (virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é feliz), tão contrárias aos instintos dos antigos helenos, resumem a morte da tragédia,

pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético, agora é preciso que haja entre virtude e saber, fé e moral, um vínculo necessário e visível, agora a justiça transcendental de Ésquilo se rebaixa ao princípio raso e insolente da ‘justiça poética’, com o seu costumeiro *deus ex machina* (NIETZSCHE, 1987, p. 13-14).

Deleuze (1994, p. 19 et seq.) afirma que, para Nietzsche, a degenerescência da Filosofia aparece nitidamente com Sócrates. Ele inventou a metafísica quando faz da vida “qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento [...] um limite, que exerce em nome de valores superiores – o Divino, o verdadeiro, o Belo, o Bem...” Ora, a própria dialética prolonga este passe de prestidigitador, à medida que nos convida a recuperar propriedades alienadas. Tudo retorna ao espírito, no processo dialético. O dionisíaco é a instauração de uma nova existência. Nossa plenitude, com a qual *transfiguramos* as coisas e a preenchemos de nossa própria alegria de viver. Sim, *alegria de viver*, apesar do sofrimento:

O profundo grego, extraordinariamente suscetível como ninguém ao mais terrível e ao mais severo sofrimento, consola-se olhando frontalmente para a terrível destrutividade da chamada história do mundo, assim como para a crueldade da natureza, e está em perigo de ansiar por uma negação budista da Vontade. A arte resgata-o, porém, e através da arte – a vida (HOLLINRAKE, 1986, p. 216)⁹.

José Miguel Wisnick (1987, p. 195-228) observa que muitos não entenderam jamais como que uma disposição radicalmente trágica pode dar origem a um posicionamento afirmativo. O poder da liberdade dionisíaca suscita a transfiguração. “Três elementos essenciais [são inerentes a esse processo]: o instinto sexual, a embriaguez e a crueldade – todos fazem parte das mais antigas festas da humanidade” (KOSSOVITCH, 1979, p. 125).

⁹ Conforme Hollinrake (1986), esta frase foi transcrita numa nota da época de Zarathustra, Parte I, com o enfático comentário: ‘Pensamento básico: O resto da minha vida é a consequência’.

Eis o lugar de Dioniso no *eterno retorno*:

Aqui coloco o Dioniso dos gregos: a afirmação religiosa da vida, da vida inteira, não negada e pela metade; (típico – que o ato sexual desperta profundez, mistério, veneração) [...] [Com Dioniso] A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento [...] O homem trágico afirma ainda o mais acerbo sofrer: ele é forte, pleno, divinizante o bastante para isso [...] O Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição (NIETZSCHE, 1987, p. 174).

Podemos considerar o eterno retorno, apesar das premissas antigas, como uma descoberta nietzscheana. Não se encontrava nos antigos, Nietzsche bem o sabia, nem na Grécia, nem no Oriente, a não ser de uma maneira parcelar e incerta, num sentido completamente diverso¹⁰. O segredo de Nietzsche é que o eterno retorno é *seletivo*, isto é, não é simplesmente um ciclo, num retorno do todo, num retorno do mesmo, num retorno ao mesmo. Aliás, o eterno retorno é duplamente seletivo. Primeiro como *pensamento*. Eis a doutrina nietzscheana:

Vive de tal maneira que devas *desejar* reviver, é o dever – porque tu reviverás, de qualquer modo! Aquele cujo esforço é a alegria suprema, que se esforce! Aquele que gosta sobretudo de repouso, que repouse! Aquele que gosta antes de tudo de submeter-se, obedecer e seguir, que obedeça! Mas que saiba bem para onde vai a sua preferência e que não recue diante de *nenhum meio*! Aí está a *eternidade*! (DELEUZE, 1994, p. 77)¹¹.

Além do pensamento seletivo, o eterno retorno é, também, o *Ser seletivo*. Como uma roda, o movimento do eterno retorno é dotado de um poder centrífugo que expulsa todo o negativo. São expulsas as forças reativas e todas as formas de niilismo. Só as veremos uma vez. O que retorna, portanto, é tudo aquilo que pode ser afirmado: a vida aceita na sua inteireza.

Cabe, aqui, antes de darmos continuidade às nossas reflexões, reafirmarmos a absoluta separação dos dois tipos de arte – o apolíneo e o dionisíaco – mas, também, dos dois tipos de experiência artística; ora, essa experiência está, antes de tudo, do lado do

¹⁰ Cf. Deleuze (1994, p. 31): “Nietzsche já fazia as mais expressas reservas sobre Heráclito. E que ele ponha o eterno retorno na boca de Zarathustra [...] apenas significa que dá ao personagem antigo de Zoroastro aquilo que este era o menos capaz de conceber. Nietzsche explica que toma o personagem de Zarathustra como um eufemismo ou, melhor, como uma antífrase e uma metonímia, dando-lhe voluntariamente o benefício de conceitos novos que ele não podia formar”.

¹¹ Foi transcrito de *A vontade de potência*.

físico, isto é, do corpo. Assim, a visão, princípio da experiência do figurativo, nada tem em comum com o intelectualismo – e é isso que não permite confundi-la com o socrático enquanto poder das essências (KOSSOVITCH, 1979, p. 123).

Vamos refletir o caminho que vai de Nietzsche a Sócrates, por mais paradoxal que possa parecer em princípio. Já nos referimos que a degenerescência da Filosofia começou com Sócrates e sua dialética. Nietzsche retoma a linha de pensamento pré-socrática: “fisiólogo” e artista, intérprete e avaliador do mundo¹². Tenta, assim, recuperar a unidade, de certa maneira, perdida desde a origem, entre o pensamento e a vida. A vida ativando o pensamento e o pensamento afirmando a vida. O que nos resta, no entanto, são exemplos de que o pensamento contém e mutila a vida (DELEUZE, 1994, p. 17).

A Filosofia deve ser pensada, sustenta Nietzsche, como força e a lei da força consiste em que elas não podem aparecer sem se cobrirem com as máscaras das forças preexistentes. Neste sentido, “o espírito filosófico teve que começar sempre por mascarar-se com os tipos de homens contemplativos precedentemente formados, ou seja, com os tipos do sacerdote, do adivinho, e do homem religioso em geral” (NIETZSCHE, 1987a, p. 121).

A Filosofia posterior degenera esta unidade de pensamento e vida. O pensamento, tornado negativo, toma a incômoda tarefa de, estabelecendo valores, julgar a vida. Sobre o ativo, vencem as forças reativas e interpõem-se ao pensamento afirmativo, a negação. A consequência é a degeneração da filosofia. O filósofo legislador é substituído pelo filósofo submisso ou operário da Filosofia (DELEUZE, 1994, p. 18 et seq.).

Os operários da Filosofia, segundo o nobre modelo de Kant e Hegel, têm por função estabelecer a existência, de fato, de certas apreciações de valores [...] Mas os *verdadeiros filósofos são dominadores e legisladores*, dizem: ‘deve ser assim’, preestabelecem o caminho e a meta do homem e fazendo isso usufruem do trabalho preparatório de todos os operários da Filosofia, de todos os dominadores do passado. Estendem para o futuro as mãos criadoras, tudo aquilo que é e foi, torna-se para eles um meio, um instrumento, um martelo. O seu ‘conhecer’ equivale a um *criar*, o seu criar a uma legislação, o seu querer a verdade, ao querer o domínio (NIETZSCHE, 1977, p. 146).

¹² Nietzsche introduziu novos meios de expressão: o aforismo e o poema. Implica numa nova concepção da Filosofia e do filósofo. O ideal do verdadeiro conhecimento é afastado em função desta nova perspectiva: interpretar e avaliar. A primeira tende a fixar um sentido, parcial e fragmentário, a um fenômeno; a avaliação, por sua vez, tentaria, sem suprimir a pluralidade, estabelecer o valor hierárquico dos sentidos e totalizar os fragmentos. O aforismo é, simultaneamente, a arte de interpretar e a coisa a ser interpretada e o poema é a arte de avaliar e a coisa a ser avaliada, ao mesmo tempo.

Este filósofo do futuro – *filósofo médico* –, no entanto, diagnosticará, sob sintomas diferentes, a continuação do mesmo mal. Mudam os valores, mas o essencial não muda: as perspectivas ou as avaliações de que dependem esses valores. Somos sobrecarregados com o peso das formas reativas da vida, as formas acusatórias do pensamento. Diante da recusa de encarregar-nos dos valores superiores (o devir da cultura), vemo-nos em face de assumir o real como ele é.

A história da Filosofia, dos socráticos aos hegelianos, até o existencialismo, manteve um gosto assombroso de natureza dialética – de assumir e carregar, que caracteriza a história da interminável submissão do homem e do seu processo de legitimação:

não um fato na história, mas o próprio princípio de que derivam a maior parte dos acontecimentos que determinam o nosso pensamento e a nossa vida, sintomas de uma decomposição (DELEUZE, 1994, p. 21).

O fenômeno estético é carregado de abstração, afirma Nietzsche, porque, em verdade, “todos somos maus poetas”. Tal fenômeno, no fundo, é muito simples: “só é poeta o homem que possui a faculdade de ver os seres espirituais que vivem e brincam em torno dele”, justamente porque

para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito (NIETZSCHE, 1953, p. 75).

É preciso não se esquecer, em nenhum momento, a importância análoga do sonho “para a essência misteriosa da nossa natureza, para a intimidade de que somos a aparência exterior” (ibid., p. 50).

Afirma Nietzsche que é sob o “encantamento” – aliás, o pressuposto de toda arte dramática – que

o sonhador dionisíaco vê-se transformado em sátiro, e *na qualidade de sátiro [...] pode contemplar o deus*; quer dizer, na sua metamorfose, vê, fora de si, uma nova visão, complemento apolíneo da sua nova condição (ibid., p. 76).

Melhor ouvir o filósofo numa síntese das questões sobre as quais refletimos até agora:

A esfera da poesia não está fora do mundo, nem é fantasia irreal de um cérebro de poetas; a poesia quer ser justamente o contrário, a expressão sem rebuço da verdade, e, por isso, terá fatalmente que despir as falsas vestes da pretensa realidade do homem culto. O contraste, entre esta verdade própria da natureza e a mentira da cultura que procede como única realidade é contraste comparável com o que existe entre a essência eterna das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo das aparências (ibid., p. 73).

O cerne de nossas intenções é o lirismo. Esperamos ter deixado claro tal objetivo, não só porque o gênero dramático implica junção do lírico e do épico, mas pela pertinência com que Nietzsche os aproxima.

REFERÊNCIAS

- ASSOUN, P. L. *Freud & Nietzsche: semelhanças e dessemelhanças*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DELEUZE, G. *Nietzsche*. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1994.
- GUINSBURG, J. O resgate do espírito trágico. *Folha de São Paulo*, 13 set. 1992. (Caderno Mais, p. 5.)
- HOLLINRAKE, R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- KOSSOVITCH, L. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Hemus, 1977.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos ou filosofia a golpes de martelo*. São Paulo: Hemus, 1984.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- _____. *Obras incompletas*. v. 1-2. São Paulo: Nova Cultural, 1987b. (Coleção Os Pensadores.)
- _____. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: _____. *Obras incompletas*. v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1987b. (Coleção Os Pensadores.)
- _____. *Origem da tragédia*. Portugal-Lisboa: Guimarães, 1953.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Coleção Primeiros Voos, n. 20.)
- WISNIK, J. M. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 195-228.