







esse, como modo próprio de seu poetar, a transformava em palavras e metáforas. Na medida em que continha dentro de si o impulso dionisíaco da música, o poeta lírico não mais estava preso apenas à sua subjetividade, mas seu estro brotava bem dali de onde os limites do eu não podem ser apreendidos. Agora, Nietzsche, indo ao encontro dos estudiosos, diz que Arquíloco fora o responsável por introduzir na literatura, no mundo do epos, a canção popular. Nota-se que o filósofo justifica o ato já apontado pelos eruditos a partir dos pressupostos de sua estética.

Nesse novo modo artístico de manifestar tem-se “a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora o poder da música” (*idem* § 6). Porquanto traz em sua expressão poética as palavras e os conceitos, Arquíloco, o artista lírico, é o primeiro a unir os princípios dionisíaco e apolíneo em sua arte. Se Nietzsche havia iniciado sua investigação no sentido contrário à tradição, vemos agora que ele promove uma reviravolta em relação a ela, pois ele não apenas mostra que a lírica não era uma sub-arte, como também lhe reconhece a responsabilidade por ter juntado em si as condições formais para o surgimento da tragédia.

Até aqui estivemos atento à maneira como, num âmbito puramente estético, foi possível o nascimento da tragédia; é preciso, pois, estender esse alcance até a importância desse acontecimento para o grego. No estágio primevo de sua vida cultural, no qual ainda está preso aos elementos bárbaro e dionisíaco, ou, mesmo no mundo em que já se atingiu formas e contornos mais bem limitados, o homem está sempre em contato com os escolhos mundanos. Nietzsche considera essa desdita a que o homem está exposto própria da vida. Vimos como ele lançava uma luz sobre a história dos gregos, ou seja, como o povo heleno superou esse perigo através de sua arte mítica. Sendo o período dionisíaco o mais próximo a este estado primevo do homem grego, a arte criada pela cultura só pode primeiramente ter sido a música. Destarte, quando o filósofo detém-se na verdadeira origem da tragédia, é nos primórdios dos servidores de Dioniso que ele encontra uma explicação, e esses servidores eram aqueles que formavam o coro de Sátiros: “Com esse coro consola-se o heleno profundo, e apto unicamente ao mais pesado sofrimento, que

penetrou com olhar afiado até o fundo da terrível tendência ao aniquilamento que move a assim chamada história universal, assim como viu o horror da natureza, e está em perigo de aspirar por uma negação budista da existência. Salva-o a arte, e pela arte salva-o para si... a vida.” (*Idem* §7).

Esses sátiros, tanto quanto os pastores idílicos, são aqueles homens nos quais os traços da natureza estavam ainda inviolados e que, por isso, representavam “(Para o homem) a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções” (*Idem* § 8). Por conta dessa proximidade com o estado humano natural, o sátiro, através de sua arte corista, retrata a natureza como ela é, ou seja, é na própria natureza que o corista dionisíaco busca as metáforas de sua arte: estas não são frutos de um cérebro inventivo. Através dessa criação, os sátiros formavam a turba de servidores entusiastas de Dioniso. Esse coro satírico teria sido, com o passar do tempo, responsável pela constituição do coro trágico.

Na cultura homérica, na qual o mundo das imagens míticas passaram a ter mais relevância, ocorreu um comedimento desses “impulsos naturais” em que se assentavam a cultura e arte corista do homem grego primitivo e, por conta disso, os servidores de Dioniso teriam sido relegados à marginalidade. Ora, se o coro trágico superava o horror da existência cantando os sofrimentos de Dioniso, com a arte apolínea essa transfiguração não tinha a mesma força, pois, somente aquela tradição do coro de sátiros, através de seus ditirambos, mantinha ainda a força de sua arte através de seus cantos e hinos: “As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e de todas as esferas sociais” (*Idem* §8). Numa época em que o impulso dionisíaco já foi sobejamente cerceado pelos apolíneos, a arte já não exerce a mesma força, salvo para aquela turba de servidores de Dioniso; entretanto, estes já não são mais a totalidade, mas apenas a menor parte.

Se os dois impulsos precisam um do outro, mesmo quando um irrompe com mais força deixando ao outro viver à margem, então eles tiveram o mesmo desfecho dado à poesia por Arquíloco: uniram-se a fim de compor uma mesma arte. Ora, sabemos já que, para o grego, esta é vital.

Não tendo a mesma apelação diante do mundo cultural grego apolíneo, os ditirambos dionisíacos inevitavelmente sofreram influências dos preceitos apolíneos em seu modo próprio de ser. Vejamos como isso ocorre. Sempre fora próprio do coro de sátiros prestar homenagens aos sofrimentos de Dioniso. Neste sentido, apenas danças e canções faziam parte do repertório do coro; no mundo em que as formas apolíneas já haviam demarcado os contornos do indivíduo, essas homenagens a Dioniso mudam. Se antes o deus era apenas cantado, agora sente-se a necessidade de ele próprio – o deus – ter sua presença nos festejos. Com isso, os servidores que antes apenas formavam o coro, desdobram-se no coro e nos servidores. Estes agora são responsáveis pela representação do deus, enquanto o coro seria seu interlocutor. Todavia, não se deve confundir essa divisão entre coro e servidores tal como ocorre no teatro moderno, pois neste temos o público e os atores; no drama grego, todos, em verdade, são efetivos integrantes da encenação: “tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros” (*Idem, Ibidem*).

Se, por um lado, há a necessidade do coro de ver as homenagens a Dioniso serem descarregadas em imagens apolíneas através da presença do deus, por outro, não obstante ser o sofrimento do deus a estar sendo celebrado, as aparições na tragédia grega poderiam se dar através de qualquer herói ou deus do universo mítico: “agora Dioniso não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero” (*Idem, Ibidem*). Com efeito, Nietzsche vale-se de duas grandes tragédias antigas para corroborar sua hipótese. Tanto no Édipo de Sófocles quanto no Prometeu de Ésquilo temos a presença de um herói e um deus, mas ambos desvelam com suas agruras a desdita de Dioniso. Mas, à medida que Nietzsche tem em Ésquilo o mais alto representante da época trágica grega, a nós outros interessa a análise do filósofo acerca do Prometeu esquiliano.

Prometeu é o titã que rouba o fogo do deuses para dar aos homens e por isso é condenado por Zeus, o deus soberano, a ficar acorrentado e ter o fígado constantemente comido por um abutre. Sim, constantemente, pois seu fígado regenerava para outra vez ser destruído. Mas Prometeu também conhece o segredo do oráculo que diz que Zeus terá um filho com uma mortal e este lhe tomará o lugar máximo do Olimpo. Ora, o sofrimento a que foi condenado Prometeu é apenas a máscara de Dioniso, bem como o

espelhamento da própria condição humana. Assim, pois, acerca da tragédia esquiliana, Nietzsche afirma: “A desventura na essência das coisas – que o contemplativo ariano não está propenso a afastar capciosamente –, a contradição no âmago do mundo se lhe revela como uma confusão de mundos diversos, por exemplo, de um mundo divino e um mundo humano, dos quais cada um, como indivíduo, está certo, mas, como mundo singular ao lado de outro, tem de sofrer por sua individuação” (*Idem*, § 9).

Dessa forma, enquanto indivíduo, o titã é obrigado a ver seu sofrimento renovar-se a cada dia. Contudo, vemos no drama de Ésquilo que Prometeu jamais se rende às investidas de Zeus; ao longo da tragédia, nos diálogos com o coro das Oceânides, o condenado mostra-se até mesmo imponente diante do mundo dos deuses. Ora, e por que isso acontece? Porque Prometeu conhece o segredo que pode levar à ruína o deus soberano, e este tem de reconciliar-se com o titã, libertando-o de seu castigo em troca daquele segredo; com isso, Prometeu é, por fim, libertado por Hércules. Ora, o ensinamento do mito de Prometeu para o grego, aos olhos de Nietzsche, revela toda a relação do heleno com a arte e a vida, pois em seu princípio apolíneo da individuação, assim como Prometeu, o homem está exposto ao sofrimento, mas, por outro lado, o pessimismo a que está exposto não o faz sucumbir: tal como o titã, o homem grego não se entrega, na medida que ele sabe os segredos que lhe conduzirão ao caminho que esgueira desse sofrimento salvando-o do pessimismo. Sabemos já como Prometeu livra-se de seu castigo: “Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaco? A força hercúlea da música.” (*Idem*, §10). Com efeito, a força dionisíaca também livra o grego dos horrores que eles têm diante de si.

Se antes os dois impulsos eram espelhados nas artes, mas cada qual separado e estando presente nas artes individuais que melhor lhes refletissem, agora elas se unem e “nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre em um mundo de imagens apolíneo” (*Idem*, § 8). Por conta dessa união, Nietzsche considera a tragédia como sendo o auge daquela relação dos gregos com a arte, na medida em que esta lhe serviu sempre como antídoto contra o pessimismo a que estavam sujeitos. Entretanto, a tragédia grega não teve uma vida longa. Havia quem não concordasse com todo esse estado de coisas no qual se assentava o drama, e isso, segundo Nietzsche

foi suficiente para a tragédia sucumbir não como as demais artes de morte natural, mas por suicídio.

Mas quem teriam sido esses antípodas do drama esquiliano? Sócrates e Eurípedes. Este, banindo o elemento dionisíaco da tragédia, cada vez mais diminuía a participação do coro, dando às personagens individuais uma importância superior, fazendo, pois, que apenas o elemento apolíneo interessasse ao drama. Essa concepção poética de Eurípedes estava fundada na filosofia socrática segundo a qual “ tudo deve ser inteligível para ser belo” e , portanto, “só o sabedor é virtuoso” Partindo dessas premissas, Eurípedes não poderia concordar com os dramas de Ésquilo, uma vez que, neles, o elemento musical e da embriaguez dionisíaco davam à tragédia o seu caráter singular. Não obstante a atuação de Eurípedes, é a Sócrates que Nietzsche confere a responsabilidade por ter disseminado o germe da destruição da tragédia: “a palavra mais penetrante desse culto novo e inaudito ao saber e ao entendimento, foi Sócrates quem a disse, quando constatou ser o único que confessava *nada saber*, enquanto, em sua perambulação crítica por Atenas, visitando os grandes estadistas, oradores, poetas e artistas, encontrava por toda parte a fantasia do saber. Com espanto reconheceu que todas aquelas celebridades não tinham um entendimento correto e seguro nem mesmo sobre sua profissão e a exerciam apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’ (...) para onde dirige seu olhar inquisidor, lá ele vê a falta de entendimento e a força da ilusão, e conclui dessa falta que tudo o que existe é intrinsecamente pervertido e repudiável. A partir desse único ponto acreditava Sócrates ter de corrigir a existência.” (*Idem*, §13).

Condenando todo o modo de vida dos gregos, Sócrates dizia ser preciso corrigir a vida instintiva deles. Foi a partir das teorias socráticas que Eurípedes também condenou o modo de ser das tragédias até então feitas na Grécia: elas apenas desvelavam a vida instintiva sem que o grego tivesse a exata medida racional de seus atos e isso apenas mostrava, segundo a filosofia de Sócrates, que elas também deveriam ser corrigidas, pois nunca “diziam a verdade”, delas só participando quem não tivesse muito entendimento. Assim, levadas, através de Eurípedes, para dentro da tragédia, as concepções socráticas acabaram por dirimir o drama grego. Ora, mas como vimos, a arte grega representava o espelhamento da cultura, e esta mesma arte o grego com ela se havia desde há muito tempo até encontrar sua expressão mais vital na tragédia. Com isso, Nietzsche chega a

conclusão que, lançando mão de elementos que questionavam todo o modo de vida de seu povo, Sócrates poria fim aos princípios vitais nos quais até então se assentavam a cultura grega.

Bibliografia

- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Col. “Os Pensadores” Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Nova Cultural. 1996.
- _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. de J. Guinsgurg. São Paulo, Companhia das Letras. 1999.