

NIETZSCHE E A ESTÉTICA ALEMÃ: SOBRE A NOSTALGIA DA ARTE GREGA

Samon Noyama¹

Resumo: Este artigo pretende tratar da nostalgia sobre a Grécia antiga construída na filosofia alemã moderna, com especial atenção para as reflexões sobre a Estética. Trata-se de um termo incomum na filosofia, mas que tem relevância sobretudo porque nos permite entender a proximidade entre a filosofia e a literatura no século XVIII e, ao mesmo tempo, a importância que os gregos antigos tiveram na concepção de homem e de civilização que se consolidou neste mesmo século. Desde seus primeiros movimentos, o chamado Helenismo na Alemanha ficou marcado pela visão nostálgica em relação à arte grega, que acabou se tornando modelo e objeto de profunda admiração dos poetas e filósofos germânicos. Iniciado com Winckelmann, esse processo teve em Nietzsche uma de suas figuras mais marcantes, motivo pelo qual o filósofo acabou se tornando popularmente conhecido por sua veneração aos gregos. Nossa proposta é mostrar como se deu a construção da visão da Grécia de Nietzsche, tendo como ponto de partida as ideias estabelecidas pelos autores do final do século XVIII na Alemanha, especialmente o poeta Friedrich Schiller.

Palavras-chave: Estética alemã. Nostalgia. Grécia antiga. Nietzsche. Schiller

¹ Doutor em Filosofia pela UFRJ. Professor adjunto do curso de Filosofia da Unespar, campus União da Vitória, coordenador (2016-2018) do núcleo da Unespar do Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO. Recentemente, publicou *Estética e filosofia da arte*, pela editora Intersaberes, em 2016, *Nostalgia e amor na estética alemã: arte e filosofia em Friedrich Schiller*, pela editora Verlag/NEA, em 2017.

NIETZSCHE AND GERMAN AESTHETICS: ABOUT HOMESICKNESS ON ANCIENT GREEK'S ART

Samon Noyama

Abstract: This article intends to deal with nostalgia about ancient Greek built on modern German philosophy, with special attention to the reflections on Aesthetics. This is an unusual term in philosophy, but it is relevant mainly because it allows us to understand the proximity between philosophy and literature in the eighteenth century and, at the same time, the importance that the ancient Greeks had in the conception of man and civilization which was consolidated in the same century. From its earliest movements, the so called Hellenism in Germany was marked by a nostalgic view of Greek art, which became a model and object of deep admiration for German poets and philosophers. Initiated with Winckelmann, this process had in Nietzsche one of its most striking figures, reason why the philosopher ended up becoming popularly known by its veneration to the Greeks. Our proposal is to show how Nietzsche's vision of Greece was constructed, starting with the ideas established by late eighteenth-century authors in Germany, especially the poet Friedrich Schiller.

Keywords: German Aesthetics. Homesickness. Ancient Greek. Nietzsche. Schiller

O eixo central em que se deslocam as especulações e as reflexões ao longo deste artigo é construção do sentimento de nostalgia em relação à Grécia antiga, especialmente do ponto de vista da arte, na filosofia alemã a partir da segunda metade do século XVIII. Se Winckelmann deu os primeiros passos para que a Grécia se transformasse no modelo perturbador e mágico para a filosofia moderna, em especial na estética e filosofia da arte, Nietzsche propôs que se aquela Grécia de Winckelmann poderia ser pensada enquanto ideia de uma Grécia, processo que teve grande contribuição de Schiller e Schelling², também a modernidade e toda a filosofia desde Platão deveriam ser pensadas como uma ideia de filosofia. Uma dentre muitas possíveis. Uma filosofia que não é a única possível, mas que foi resultado das deliberações e das predileções daqueles que a construíram. O perspectivismo abre espaço então para que uma polifonia se instaure na filosofia depois dele.

Assim como Winckelmann e Schiller, Nietzsche é mais um dos intelectuais alemães profundamente envolvidos com a questão da formação cultural do homem, e, também como eles, enxergou nos gregos antigos uma fonte inesgotável de questões e reflexões imprescindíveis para se pensar a cultura e o homem modernos. O entusiasmo pelos gregos que marcou definitivamente o pensamento de Winckelmann e de Schiller também fisgou Nietzsche, de forma mais intensa entre os anos de 1870 e 1876. O interesse pela reforma na cultura alemã, que comprometeu Winckelmann, Lessing e Schiller não se restringiu a este período de sua atividade enquanto pensador, marcando de maneira muito forte suas ideias ao longo de toda sua trajetória.

A primeira questão fundamental a ser pensada é a seguinte: a nostalgia da Grécia está vinculada, de fato, à necessidade de se discutir o papel da arte, especialmente a tragédia grega, numa empreitada rumo à reforma da cultura alemã. Disparada por Winckelmann, a visão de que os gregos se encontravam num estágio singular, no qual a arte exercia um papel protagonista na formação cultural do homem grego contaminou a geração de Schiller. Seus reflexos atingiram por completo a visão de arte construída por Nietzsche no seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, mas também muito presente nos textos que antecederam esta obra, a saber, em suas preleções sobre a tragédia de Sófocles, no texto

2 Ver a introdução de *O nascimento do trágico*, de Roberto Machado. (2006).

A visão dionisíaca do mundo e nas duas conferências “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, além de *A filosofia na era trágica dos gregos*, texto no qual ele defende que os filósofos pré-socráticos foram os únicos que compreenderam as forças trágicas que regem a vida dos homens. Portanto, ele também vai encontrar nos gregos uma visão de mundo singular, o auge de uma cultura artística e, conseqüentemente, de uma civilização forte e afirmativa, reconhecendo seu caráter paradigmático.

Em “O drama musical grego”, ele descreve com que provável surpresa um homem moderno se portaria diante de uma tragédia grega. O ar heroico com que trata os atores, comparados aos combatentes de Maratona, nos dá a impressão de que o esforço incomensurável tenderia a ser compensado pelo efeito provocado no público. O ator aparece mesmo com as virtudes de um nobre guerreiro, pois além da concentração e da força, mantém um entusiasmo admirável. Nietzsche menciona Lessing para admitir um elemento interessante: o rigor e a exigência do público que, mesmo ingênuo³, seria capaz de reprimir uma desmedida no tom ou um erro de acento destacados entre os cerca de mil e seiscentos versos que cada ator poderia cantar. Um público formado pelo povo, mas de gosto elevado e delicado. Chega a chamá-lo de bárbaro, sem prejuízo algum, mas apenas para diferenciar um ambiente menos artificial para uma representação dramática. O viés da crítica de Winckelmann ganha um ar de sarcasmo na passagem em que ele deixa exposta sua admiração e, ao passo que critica duramente a relação do povo alemão com a cultura artística, deixa entrever aquele tom nostálgico de que falamos anteriormente:

Não era a fuga angustiada diante do tédio, a vontade de se ver livre de si e de sua miséria, a todo preço, por algumas horas, o que levava aqueles homens ao teatro. O grego refugiava-se da dispersiva vida pública, tão habitual para ele, da vida do mercado, na rua e no tribunal, na solenidade da ação do teatro que dispunha para a calma e que convidava ao recolhimento: não como o velho alemão, que queria distração quando vez por outra rompia o círculo de sua existência interior, e que encontrava distração verdadeiramente prazerosa no debate judiciário, o qual por isso determinava forma e atmosfera também para o seu drama. A alma do ateniense, por outro lado, que vinha contemplar tragédia nas Grandes Dionisíacas, ainda tinha em si algo daquele elemento de que tinha nascido a tragédia. Trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza a aproximação da primavera. (2005, p. 54)

3 Em *O nascimento do trágico* (2006), Roberto Machado chama a atenção para o fato de Nietzsche se valer aqui da oposição ingênuo e sentimental, admitida, posteriormente, como uma alusão aos conceitos que Schiller discute no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*.

A aproximação da primavera indica a chegada da estação que promove a renovação da natureza. É o período das renovações, do brotar da flora que se faz viva a cada nascer do sol primaveril: o recomeço da natureza. De certa forma, o nascimento da tragédia está ligado fortemente às características de um evento como esse. O próprio irromper do embate entre as pulsões apolínea a dionisíaca e suas intermináveis reconciliações encontra abrigo na primavera como metáfora. O misto de celebração da natureza que surge renovada no solo e nas árvores se mistura com as manifestações onde renasce também o homem, onde talvez seja temerário querer mensurar o quanto há de ingênuo em crer neste renascimento, na possibilidade do novo homem. O rastro das celebrações está arraigado na nossa cultura, como o próprio filósofo já apontava no artigo: “como se sabe, nossos jogos de carnaval e jogos de máscaras também foram originalmente festas da primavera” (NIETZSCHE, 2005, p. 55). E o são até hoje. Infelizmente, talvez tenhamos que nos acostumar a administrar cada vez mais nossa forma de participação nesta sorte de celebração, seja em obediência à nossa tolerância para com o riso, o escárnio, a dança e a festa, seja por hábito incutido de regulamentar a economia cultural e libidinal, porque há aí uma força repressora do gozo.

Nietzsche segue comparando o espectador moderno com o ateniense, sobretudo pela capacidade de se deixar tocar pela tragédia, mas não somente por ela. Também pela festa, pelo entusiasmo, pela proximidade com a natureza e com o próprio renascer. Uma qualidade ímpar de reformar-se, de adorar o movimento cíclico da natureza que transforma homem e terra a fim de torná-lo novo e ingênuo, mais uma vez. O filósofo não esconde sua admiração por Heráclito e, ao seu lado, posiciona-se em favor da mudança e contra a ordenação hierárquica e teleológica que marcou a história da filosofia desde a disputa entre Platão e os sofistas. Disputa esta, que, a julgar pela história vitoriosa da tradição metafísica na filosofia e legitimada pelo lugar de destaque e pelo privilégio de comentaristas e admiradores, foi vencida com folga por Platão e companhia.

Essa característica dos gregos contrasta com a do espectador moderno, mas também do homem moderno: seco, seguro de suas certezas e vitórias, ele não mais se sente parte da natureza e, portanto, não admira e não celebra as renovações, porque não quer e não vê sentido em voltar a ser. O passado, para ele, deve ser esquecido. Aqui talvez se justifique a ideia do surgimento do sentimento nostálgico na modernidade, porque o

esquecimento enquanto meta provoca em muitos homens o anseio de retorno, da pátria-origem perdida, do passado que não volta mais. Um estado patológico, de dor incurável, cuja representação artística mais precisa poderia ser o *Hipérion* de Hölderlin.

O ateniense “tinha ainda seus sentidos frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro”, que lhe permitiam encontrar aquela manifestação sem estar preparado para recebê-lo, e, dessa forma, “ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira” (NIETZSCHE, 2005, p.56-57) E se o paladar atestava a virgindade da experiência, a visão, sentido cujo valor e delicadeza Aristóteles destacou muito bem, precisaria de um choque muito forte para atravessar o embotamento do cotidiano e do hábito, que quase o torna obsoleto pela repetição e pela comodidade. Ver, como se fosse pela primeira vez, exigia uma renúncia admirável e a coragem de desnudar-se diante da vida. Mas o espírito moderno não mais permite este tipo de homem. Ele construiu sua civilização em busca de proteção, de segurança e garantias através da repetição, do planejamento e da economia. Ao invés de deixar a natureza completar seus ciclos, ele prefere interromper os processos naturais e administrar a força da natureza com a técnica e os demais instrumentos criados pela racionalidade para afastar o homem de seu passado dito bárbaro.

No fim do artigo “O drama musical grego”, Nietzsche ainda faz referência à semelhança dos rituais religiosos, especialmente o católico, com o aspecto religioso da celebração musical grega, ao afirmar que

Em geral, muito do ritual da missa lembra o drama musical grego, com a ressalva de que na Grécia tudo era muito mais claro, mais ensolarado, efetivamente mais belo, e, por isso, também era menos íntimo e sem aquela infinita simbólica enigmática da igreja cristã (2005, p. 69).

O alvo aqui parece ser o espírito esclarecido, do homem que derrubou os séculos de pouca luz e encontra-se num horizonte pleno de claridade. O homem ilustrado transformou o presente de Prometeu. Se antes ele era um acessório, roubado dos deuses, agora ele é um item de fábrica e todos os homens gozam de seus benefícios igualmente sem desejar tê-lo mais que o vizinho.

Portanto, a diferença notável entre os antigos e os modernos a partir destas celebrações tem duplo aspecto: na religiosidade e na arte. Se Wagner é aquele que pretende reformar a música de sua época, e aqui Nietzsche ainda é admirador de seu trabalho, devemos observar que sua genialidade não é uma novidade, pois

Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não exatamente uma miragem brilhante, mas enganadora: o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos (NIETZSCHE, 2005, p. 70).

A partir dessas palavras parece mais simples perceber o caráter ambíguo que a nostalgia da Grécia atinge com Nietzsche. Se, antes, era visível que se tratava de um sentimento de perda, pois nem naquele porto nenhum barco poderia atracar novamente e naquela época pessoa alguma poderia ver a mesma luz do sol, a partir de Nietzsche esse sentimento assume um caráter afirmativo. É uma inspiração grega vislumbrar a possibilidade de afirmar a vida, e já que aqueles homens assim estabeleceram sua relação com ela, resgatar esta relação é parte de uma nostalgia sim. Mas o aspecto negativo se esvai na medida em que o filósofo imputa ao homem a urgência por afirmar a vida, por dizer sim, e não se esconder atrás de seus incontáveis véus de maia.

Se Winckelmann aborda de forma até jocosa a decadência dos alemães, sugerindo que as condições climáticas e os hábitos alimentares produziram um corpo inapto para servir de modelo ao artista moderno, Nietzsche vai entender que a modernidade é uma civilização em processo de decadência, não em função dos hábitos alimentares e do clima totalmente contrário à contemplação das formas bem traçadas, mas pelos valores através dos quais entende e sustenta essa cultura e sua forma de viver. É assim que, em *Sabedoria para depois de amanhã*, ele afirma: “A cultura é apenas uma fina casca de maçã que envolve um caos incandescente” (2005, p. 147).

Aproximemo-nos desta provocação de Nietzsche para tentar compreender em que medida a cultura, especialmente a ocidental moderna, teve êxito ou fracassou na sua tentativa de eclipsar a vida, isto é, de dar uma aparência ordenada para aquilo que Nietzsche chamou de “caos incandescente”.

O percurso da cultura ocidental, a partir da leitura que os alemães do século XVIII fizeram dos gregos, com atenção especial para a noção de nostalgia, pode ser entendida dessa forma: num primeiro momento, como o encaminhamento idealizado dos antigos, marcado pela apropriação de ideias e de práticas que definiram a produção cultural da Grécia antiga e que repercutiu de forma avassaladora na visão de mundo e sobre a arte que a geração de Goethe e Schiller construiu. Tal visão, mesmo não sendo unânime, tentou delimitar qual o papel caberia à arte no processo de formação cultural da humanidade, sobretudo no que diz respeito à concorrência com a ciência e a religião, e com olhos atentos para as condições de reflexão sobre as regras do fazer artístico. Num segundo momento, como acontecimento legítimo da modernidade: as rupturas operadas pelo homem resultante desses séculos, agora se vendo impelido a dialogar com suas referências mais distantes e elementares, mas engajado num projeto do tempo presente: a construção do homem e da cultura modernos.

Nesse quesito, entendemos que Schiller exerceu um papel muito interessante e de difícil categorização: ser ponte entre a Grécia e a Europa, e ao mesmo tempo lançar perspectivas radicais que, com grande chance, talvez tenham aberto pela primeira vez a ferida do homem moderno; que se tornou mais tarde prato predileto da dieta de Nietzsche. Por isso dizemos que o sentimento de nostalgia em relação à Grécia não deve ser entendido de forma homogênea entre os pensadores alemães. Há uma variação significativa entre a visão sobre os gregos de Winckelmann, Goethe, Schiller e Hölderlin. Por exemplo, Goethe consideraria um absurdo imaginar uma obra moderna pudesse superar uma antiga, ao passo que Schiller julga a *Ifigênia* do próprio Goethe superior à de Eurípides.

No caso de Nietzsche, entendemos que a importância da Grécia se dá, sobretudo, nas suas primeiras obras, entre os anos de 1870 e 1876, e que, destas *O nascimento da tragédia* ocupa lugar central. Guardadas as devidas proporções, especialmente em função da diferença colossal do cenário político e social da Europa entre o final do século XVIII e a segunda metade do XIX, o interesse que move ambos a pensar a questão da formação cultural passa, declaradamente, pela discussão da importância da arte nesse processo. E, porque não dizer desde já, a visão de que a arte deveria ter um papel preponderante e não subordinado aos valores de outra ordem ou subjugado pelo pensamento científico com

ênfase no racionalismo, é resultado da visão compartilhada por eles sobre a Grécia antiga. Contudo, algumas observações pertinentes podem salientar nuances sobre essa Grécia e permitir explicar, por assim dizer, as maiores diferenças entre Schiller e Nietzsche.

Schiller deixou poucas páginas sobre teoria de teatro, resultado de suas reflexões na última década do século XVIII. Do conjunto de textos que reúnem suas reflexões sobre estética e filosofia da arte, o que talvez trate mais diretamente de uma questão técnica do teatro é “Sobre o uso do coro na tragédia”. Escrito posteriormente à peça, mas como seu prefácio, o texto tem a intenção de defender a maneira como utilizou o coro em *A noiva de Messina*.

Escrita entre 1802 e 1803 e encenada pela primeira vez em Weimar, em fevereiro de 1803, é uma de suas peças mais polêmicas. A tragédia gira em torno de Dom Manuel e Dom César, os irmãos inimigos, filhos de Isabel, a princesa de Messina. Por um anseio do povo e uma vontade particular, Isabel trabalha insistentemente na reconciliação dos seus filhos. Aqui a estratégia da trama se aproxima muito de uma autêntica tragédia grega: há uma filha, Beatriz, renegada pelo pai em função de uma mensagem temerária de um oráculo, que foi na verdade entregue a um convento quando deveria ter sido assassinada. O pequeno desvio da mãe surge então como grande trunfo para reaproximar os filhos, mas, ao apresentar-lhes Beatriz, Isabel jamais poderia imaginar que ambos os irmãos já dedicavam para a bela desconhecida irmã seus mais entusiasmados votos de matrimônio.

Evidentemente que seria impossível numa única cena uma personagem ser apresentada três vezes e conservar seu frescor e desconhecimento, e, tão logo, os irmãos inimigos passaram então a ter um motivo a mais para empenhar suas armas um contra o outro, agindo, é importante dizer, na ignorância. O desfecho não poderia ser mais desencantado: Dom César tira a vida de seu irmão e, ao sabê-lo, encerra a sua também. Em tempo recorde Beatriz ganha e perde seus irmãos e pretendentes, e Isabel vê a reconciliação dos seus filhos ser alcançada da pior maneira possível.

A recepção da obra foi permeada por críticas severas, das quais conhecemos as dos irmãos Schlegel, de Hoffmann e Schelling. Em defesa de Schiller temos apenas um elogio de Goethe, e a menção que Nietzsche faz no sétimo parágrafo de *O nascimento da tragédia*, onde podemos perceber claramente em que medida Nietzsche se baseia nele para desenvolver sua teoria acerca da origem da tragédia.

É justamente este prefácio que Nietzsche menciona no §7, exaltando o ponto de vista de Schiller, essencial para a compreensão de arte trágica pretendida pelo filósofo, pois a visão é a de que o coro deve se estabelecer como uma muralha viva que isola a tragédia do mundo real para garantir seu solo ideal e sua liberdade poética. De uma forma geral, a ideia é fazer da tragédia um rompimento com a naturalidade comum da poesia dramática, passo necessário para resgatar a alma da tragédia dos tempos de Sófocles, isto é, um coro primitivo, muito mais próximo de uma manifestação da natureza humanado que parte de uma estratégia ou articulação dramática ordenada logicamente. Para Nietzsche, foram os gregos que forjaram esse estado natural, elemento importantíssimo para que a tragédia ficasse “desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade.” (2003, p. 54.) Ele continua, indicando de que maneira a tragédia tem sua origem no coro dionisíaco e nos rituais primitivos:

Não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com seus habitantes, possuía para os helenos crentes. O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro. (2003, p. 54-5.)

O que nos chama atenção especialmente é a atitude de Schiller de buscar algo reconhecidamente impossível: a rigor, a tentativa de recriar a cena trágica e resgatar o espírito inestimável de Sófocles não resultaria em outra coisa que não a frustração imediata e uma profusão de severas críticas, que, de fato, vieram. Mas com elas também uma exaltação ao menos: Nietzsche, como Schiller, dispensava questionar se se tratava da possibilidade de recriar o mundo grego, e sim, que era necessário tentar fazê-lo. Ou melhor: que só esta atitude poderia trazer de volta a verdadeira visão de mundo, o único valor realmente

supremo, a condição trágica da humanidade que seria capaz de permitir ao homem recriar seus valores, superando os modernos. Este retrato, naturalmente, jamais poderia ser feito pelas mãos da ciência ou da filosofia, mas apenas pela arte. Assim Nietzsche encerra o §7:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (2003, p. 56.)

A tentativa de Schiller em *A noiva de Messina*, ponto culminante de sua busca por fundir o máximo possível a forma da tragédia grega, destacando a função do coro, e um tema da modernidade, é reconhecida por Nietzsche também nas suas preleções sobre a história da tragédia grega, um trabalho escrito entre 1869 e 1879. É interessante observar que esse é um dos textos que faz parte dos seus trabalhos filológicos, marcados por um posicionamento crítico em relação à filologia praticada nas universidades alemãs.

Ernani Chaves, na apresentação da *Introdução à tragédia de Sófocles*, argumenta que o problema girava em torno da perspectiva historicista dominante na filologia da época, que pretendia estabelecê-la como ciência e, para isso, entendeu que seria imprescindível ignorar a relação do passado com o presente. Tal relação, para Nietzsche, configurava o elemento fundamental da razão de ser do filólogo: a investigação do passado é motivada e delimitada pelo presente do investigador. Além disso, a pretensão cientificista exigia transformar, por exemplo, uma peça de Sófocles em um documento histórico, e analisá-lo a fim de assegurar a verdade dele enquanto tal. Nietzsche, ao contrário, pretendia diminuir seu valor enquanto documento histórico, e explorar a vida e o pensamento através daquelas obras.

No quinto parágrafo, ao analisar o coro como elemento da tragédia grega, ele retoma a argumentação de Schiller na sua defesa do uso do coro naquela tragédia. Para se ter ideia do impacto deste empreendimento na visão nietzschiana da do coro trágico, é preciso observar a maneira como ele sai em defesa do poeta na polêmica com seus detratores: “Tudo artificial, o que foi dito contra *A noiva de Messina*; ele reproduziu a Antiguidade num

sentido extremo, de modo muito mais profundo do que foi reconhecido na época pelos eruditos.” (2006, p.67-68) Como o próprio Nietzsche diz, não foi o que pensaram August Schlegel, Schelling e Hoffmann.⁴

Ele, definitivamente, enxerga algo totalmente diverso. Ali onde esses críticos viram a possibilidade de uma inação no palco gerar risos na plateia, sugerindo que a tal uso do coro engessava a representação, ele enxergou que “o coro abandona o estreito círculo da ação, para se estender sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida” (2006, p. 68), separando, com isso, a ação da reflexão, purificando a poesia dramática.

Quando ele afirma que o coro se estende entre o passado e o futuro nos dá a impressão que vem à tona a sua diferença para com a filologia que tanto criticava. O que o historicismo desta fazia era justamente isolar a tragédia grega no seu tempo e impedir que ela, de certa forma, fizesse sentido para além do registro de um documento histórico como outro qualquer, ou seja, como um documento filosófico e poético e que, enquanto tal, poderia interferir no pensamento do homem moderno.

Nesse sentido, ele faz valer a observação de Aristóteles no capítulo nono da *Poética*, onde, para defender que a poesia pode atingir o universal, o filósofo acaba por estabelecer uma comparação entre o termo grego *historía* e a poesia. Embora o historiador trabalhe com fatos reais e a poeta narre muitas vezes algo que jamais aconteceu, ao sugerir que a poesia é mais verdadeira que a história o filósofo não entra em contradição. Quem explica bem esse aparente paradoxo é Rafael Barbosa no artigo “Quando o irreal é mais verdadeiro que os fatos” (2009), onde, a partir da conclusão de Aristóteles de que a poesia é mais verdadeira que a história porque ela trabalha com as coisas universais enquanto a outra com particulares, escreve:

Esta conclusão é realmente perturbadora. Como a poesia, que se dedica a narrar coisas que de fato não aconteceram, coisas sabidamente irreais, pode ser mais filosófica e diligente que a história que se preocupa com os fatos que ocorreram efetivamente? (2009, p. 77).

4 As críticas miravam fundamentalmente duas características: o uso do coro como na tragédia grega, com a peculiaridade de servir a dois padrões, e, como consequência disso, o exotismo de reunir numa mesma obra o conteúdo moderno e a forma antiga.

Diferentemente dos pensadores da geração anterior, que enxergavam em Platão e na sua filosofia algo realmente valoroso, Nietzsche se posiciona como crítico voraz de seu pensamento, elegendo a figura de Sócrates como porta de entrada para o universo da filosofia platônica. Bem, Aristóteles também se posicionou contrário em relação à filosofia de seu mestre de outrora. Não é apenas no quadro *A escola de Atenas*, de Rafael Sanzio, que os dois mais influentes pensadores da língua grega apontam em direções contrárias.

São muito conhecidos os argumentos de Platão a respeito desta questão. Basicamente, podemos dizer que há uma problematização do tema lançada no diálogo socrático *Ion*, onde não aparece crítica alguma à presença da poesia ou de qualquer outra arte na *polis*. O alvo das especulações de Sócrates é a arte do poeta, que além de ser inspirada pelos deuses, acaba afirmando questionável: a ideia de que o poeta, por narrar muitas ações distintas, poderia dominar cada uma delas através da sua própria arte, o que significaria dizer que o poeta dominaria também a arte da medicina, da carpintaria e tantas outras quanto couberem nos versos homéricos (no caso do *Ion*). O interrogatório não conduz ao veredicto, e a posição de Platão só se define concretamente depois, na sua obra mais importante, *A república*. Nela, o tema aparece em dois momentos: no livro III, quando o filósofo reconhece o grande valor e o potencial da arte, em especial a música, sobre a formação do caráter dos homens. Da sua potência descende o seu perigo: é justamente por isso que a poesia e as outras artes devem ser observadas de perto, para não criar maus valores nos governantes e guardiões.

A perspectiva do filósofo só se consolida na sua decisão de afastar a poesia da *polis* no livro X, ao considerar a *mimesis* uma imitação depreciativa da ideia, o que significa dizer que as obras resultantes da produção humana, não passam de uma cópia degenerada das ideias, estas sim, eternas, imutáveis e perfeitas. As artes audiovisuais, em especial, estariam condenadas à desvalorização ontológica se comparadas às ideias e estariam afastadas em dois graus. O artista seria uma espécie de produtor de falsas realidades. Portanto, grosseiramente, podemos concluir que, para Platão, uma tragédia, independentemente de seu conteúdo, seria condenada por sua natureza mimética e incapacidade pedagógica de

formar os cidadãos de que a cidade precisa, isto é: ela seria capaz de entusiasmar os homens em direção à formação e conduta ideais, mas não teria condições de formá-los para este fim.

Em sua *Poética*, Aristóteles faz justamente o movimento contrário. Garantidas as exigências da necessidade e da verossimilhança, a *mimesis* da poesia não deprecia em nada a realidade. O fato de ela ser uma imitação da natureza, não a restringe a imitar apenas o que a natureza produz, porque o homem pode muito criar algo além da natureza, imitando aí, apenas, o seu hábito de respeitar as regras da poética, a saber: a de narrar uma ação verossímil através de uma sucessão de acontecimentos ligados por uma relação de necessidade. Por isso, em relação à habilitação da poesia para participar do processo de formação do homem, não há razões para pensarmos que Nietzsche difere substancialmente de Aristóteles, até porque as críticas de ambos se aproximam quando a motivação é encontrar inconsistências ou uma espécie de moralismo na posição de Platão sobre este assunto.

O entusiasmo dele com os gregos mais antigos é inversamente proporcional ao seu entusiasmo pela filosofia de Platão e Sócrates, tanto que, em *O nascimento da tragédia*, ao avaliar as mudanças inseridas por Eurípides na forma da tragédia, ele chega a afirmar que se trata de um socratismo estético incorrigível e prejudicial para a história de nossa cultura.

Em *Escritos sobre Nietzsche*, Giorgio Colli faz uma observação que pode causar certo estranhamento: para ele, *O nascimento da tragédia* é a obra mais difícil de Nietzsche. Para uma cultura acadêmica acostumada a supervalorizar o comentário e a erudição, elementos decorrentes também do estabelecimento da obra canônica de um filósofo, pode causar certa admiração que um dos especialistas mais importantes e respeitados no que toca os estudos nietzschianos tenha atribuído ao primeiro livro tal adjetivo. No nosso caso, entretanto, é interessante que ele tenha feito essa observação.

Já dissemos que a questão da nostalgia da Grécia está localizada de maneira mais intensa nas primeiras obras de Nietzsche, e que destas, a que se destaca é *O nascimento da tragédia*. Também foi dito que se trata de uma obra fundamental para entendermos os limites do Helenismo na Alemanha. E, agregando a isso a suposição que ela pode ser

sua obra mais difícil temos, então, um grande desafio para tentar mostrar quais os limites deste sentimento que foi notável na figura de Winckelmann, mas que engendrou algumas nuances em Nietzsche.

Quando nos voltávamos para o sentimento nostálgico com relação à cultura grega, até agora nos referíamos a uma cultura que incluía Platão e Eurípides, dois grandes gênios da filosofia e da tragédia. Mas este é o corte winckelmanniano que influenciou as visadas de Goethe e Schiller. Um olhar essencialmente platônico e que se deixa compreender pela ampla defesa que ele faz do ideal de beleza dos gregos. Este conceito pode ter exercido uma poderosa influência sobre a Alemanha helenística, que se na arte estava concentrada em reproduzir o ideal de beleza dos gregos, assentado na filosofia geométrica de Platão, na filologia não deixava vir à tona essa nostalgia, que, então, não poderia se vir a ser um problema para os autores da época. Mas, com Nietzsche, a coisa muda de figura.

A rejeição ao ideal de beleza se apoia na rejeição da filosofia de Platão e, com ela, entram em choque os diferentes olhares sobre a Grécia, levando o debate sobre a nostalgia a confrontar-se com as teorias filológicas em voga. Por isso, seu olhar faz um segundo corte, dessa vez, excluindo nominalmente Platão e Eurípides do panteão digno de ser admirado e desejável. Aproximemo-nos deste segundo corte, feito pelo filósofo.

No que diz respeito à filosofia, o interesse pela filosofia pré-socrática e em absolvê-la da crise socrática fica nítido em *A filosofia na era trágica dos gregos*, e é reafirmado em *O crepúsculo dos ídolos*, onde apenas Heráclito escapa ao seu martelo. A nostalgia de Nietzsche tem como limite claro o desenvolvimento da filosofia platônica, para a qual ele elege dois adversários como ícones a serem atacados. Um representante da filosofia, Sócrates, e um da tragédia, Eurípides. Mas mesmo que ele tenha feito críticas direcionadas a cada um deles, o que sustenta essas críticas de certa forma é uma coisa só: o universo da aparência conquistado pela razão, cujo disfarce, na arte, toma a forma da beleza e de sua divindade, Apolo.

Pouca certeza temos a respeito da biografia de Eurípides, mas tudo indica que a informação de que ele teria frequentado Sócrates e Protágoras faz todo sentido, além de constar na maioria das suas informações biográficas⁵. A julgar por algumas tiradas filosóficas

⁵ Ver: *A tragédia grega*, de Albin Lesky. (1996).

que saem da boca de alguns personagens de suas tragédias (que inclusive podem não ter sido bem recebidas pelos espectadores), a sofística parece ser uma influência frequente nas suas peças, motivo que abre espaço para acreditarmos que muitas vezes o poeta revela a diversidade de opiniões e teorias que separavam filósofos e sofistas. Em sua *Paideia*, Jaeger afirma que “a sofística tem uma cabeça de Jano, da qual um dos rostos é de Sófocles e o outro é de Eurípides” (1986, p. 267).

Se a força da sofística está presente em Sófocles através da preocupação em relação do desenvolvimento harmônico e da formação do homem grego, a face euripidiana da sofística reside justamente no conflito com a primeira parte. Repetindo as palavras de Jaeger “a educação sofística revela seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais” (1986, p. 267). Trata-se de retomar o argumento de que diante de uma mesma questão há pelo menos duas formas contraditórias de pensamento, ou seja, que se concebem ideias contrárias a partir de uma mesma questão. A sofística foi de fato responsável pelo incremento do relativismo, pelo qual recebeu inclusive o mérito e a má fama.

Não caberia aqui investir nas inumeráveis possibilidades de aproximar a obra de Eurípides e as principais ideias dos sofistas no intuito de apontar claramente em que termos se dá tal influência. Basta estar atento ao fato de que as decisões residem unicamente no homem, e que qualquer força externa capaz de direcionar a ação humana, como numa peça de Ésquilo, já não merece destaque entre as obras de Eurípides. A partir da célebre frase de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que não são enquanto não são”, podemos imaginar que o homem e, em última instância, também a *polis*, respondem pelas ações e decisões, e isso pode ser um forte indicador de como Eurípides pode revelar a fragilidade ou a instabilidade dos grandes valores da *pólis* grega. Em *A tragédia grega*, Albin Lesky afirma: “Nas palavras de Protágoras encontramos, como algo decisivo, a ruptura com a tradição em todos os setores da vida; há nelas a reivindicação revolucionária de converter em objeto de debate racional todas as relações da existência humana”. (1996, p. 190).

Porém, para a leitura que Nietzsche faz da obra de Eurípides, toda a influência da sofisticada esteve o tempo todo a serviço da decadência inevitável da tragédia grega. É bem verdade que ele presta homenagem à grande obra do poeta, *As bacantes*, como sendo a sua única tragédia verdadeiramente dita. É nessa peça que o poeta questiona o valor de Dioniso e condena Penteu, por sua pretensão e desrespeito ao culto dionisíaco, a ser decapitado pela própria mãe, tomada pelo poder e pela força incontável da natureza promovida por uma chegada surpreendente do deus do teatro. Mas já é tarde, o tempo outro e o esforço em vão. Isto porque Nietzsche entende que o poeta sacramentou o fim da grande arte, transformando-a numa nova comédia, pois é assim que ele chama o teatro de Eurípides: “um gênero tardio de arte, conhecido como nova comédia ática”. (2003, p. 73).

O §11 de *O nascimento da tragédia* é dedicado à análise do efeito Eurípides e o desaparecimento da verdadeira tragédia. Contudo, no fim do décimo parágrafo, o autor parece rogar uma praga para o poeta, amaldiçoando-o pelo crime inafiançável de ter provocado a morte da tragédia. Aqui a forma do texto nietzschiano extrapola toda e qualquer obediência à tessitura acadêmica e científica: ele discute em tempo presente com Eurípides, convoca-o para o desafio de justificar a arquitetura de seu assassinato. Ele o acusa de, como um bom roteirista de filme policial, ter forjado uma morte trágica para a tragédia. Visto que ela morreu de dentro para fora, as alterações promovidas pelo último tragediógrafo foram um veneno letal. Eurípides teria extirpado a alma da tragédia, e com ela, o espírito dionisíaco da vida dos atenienses.

“O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado (...).” (2003, p. 72). Se o mito já havia perdido seu vigor e majestade entre Ésquilo, o mais trágico dos poetas, e Sófocles, agora ele se tornou obsoleto. Ao derrubar o mito, os deuses passaram a ser supérfluos para os gregos.

Além disso, o arrebatamento que outrora estremecia aquele homem ingênuo agora perdeu seu efeito, porque

Cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticadas” (2003, p. 74).

A ingenuidade foi deixada de lado por um tipo de homem que adquiriu valores socráticos, que é moderado, observa antes de julgar, compreende e obedece a regras estabelecidas. São as mesmas virtudes do homem moderno, mesmo que embrionário e tímido. A razão avassaladora, que tudo entende, controla, julga e banaliza.

Se Eurípides envenenou a tragédia abrindo espaço para que o espectador comum subisse ao palco, naturalizando a relação entre personagem e homem comum, podemos dizer também que Platão faz o mesmo quando aproxima Sócrates, sobretudo pelos seus hábitos e simplicidade, do cidadão ateniense. O desaparecimento dos deuses como esfera mais forte é consequência da desvalorização destes como personagem e tema principais da tragédia, cujo ponto culminante é Eurípides. A substituição destes deuses pelo homem nobre reduziu o potencial de impacto sobre o espectador, que passou a sentir-se mais íntimo da vida e da trajetória do herói trágico.

O efeito causado pelas modificações que caracterizaram a tragédia euripidiana e a filosofia platônica, somados, foram decisivos para a formação de uma cultura que caminhava para o estabelecimento de uma religião única e, ainda, vazia, porque parecia erguer sua imensa estrutura e seus desmembramentos sociais a partir de um ventre oco. O poder que sustentava as religiões pagãs estava associado à força de seus deuses, isto é, de seus mitos. A desvalorização desses deuses, aos poucos sendo substituídos pelo prazer do conhecimento enfraqueceram tanto as religiões quanto a capacidade de o sentimento de religiosidade, algo próximo daquela ingenuidade schilleriana.

Com isso, o teatro, originariamente então uma celebração artística e religiosa, passa a ocupar um espaço fútil: ser reserva de defesa e publicização da moral nobre ou, posteriormente, burguesa. A mão de força que regia o homem abandona a arte e associa-se à ciência, instaurando não um regime onde o otimismo racional substituiu o respeito pela natureza. Afinal, se conduzimos nossa história em direção a uma cultura mais administrável, refém do entendimento e da moralidade, é de se imaginar que uma lógica pragmática fosse mais conveniente.

Podemos concluir que a nostalgia de Nietzsche é, portanto, duplamente mais restrita: filosoficamente, pela exclusão de Platão e da racionalidade socrática, artisticamente, pela rejeição do teatro de Eurípides, marco da decadência dos valores trágicos e da visão de

mundo dionisíaca. Essa cisão fez o filósofo voltar seu interesse e seu respeito pelos gregos mais antigos, mais ingênuos e menos cerebrais. Esse movimento também alcança a esfera da ética, pois a *nova comédia* de Eurípides fortaleceu o estabelecimento de uma moral dos senhores e dos escravos, porque a dimensão trágica da vida não mais representava a vontade e os caprichos dos deuses, e sim, a incompetência e as virtudes adulteradas dos homens.

Schiller e Nietzsche chegam a conclusões muito parecidas com relação ao homem moderno, pois o primeiro afirma que o homem propriamente dito ainda não pisou sobre a terra, e o segundo, acaba desenvolver a noção do além do homem, que significaria, entre outras coisas, a superação do homem moderno. De fato, entre 1805, ano da morte de Schiller, e 1870, período em que Nietzsche inicia sua produção intelectual, muita coisa relevante aconteceu.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco / Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1991.

BORNHEIM, Gerd. "Introdução à leitura de Winckelmann", em: **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. (p.78 a 113)

COLLI, Giorgio. **Escritos sobre Nietzsche**. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

GOETHE, J. e SCHILLER, F. **Companheiros de viagem**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

JEAGER, Werner. **Paidéia**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. **O nascimento do trágico.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. **A visão dionisiaca do mundo.** Tradução de Marcos Sinésio e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia.** Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. **Sabedoria para depois de amanhã.** Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **A noiva de Messina.** Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

_____. **Don Carlos.** Edición de Luis Acosta e traducción de Fernando Magallanes. Madrid: Catedra, 1996.

_____. **Maria Stuart.** Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. **Poesia ingênua e sentimental.** Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Teoria da tragédia.** Tradução de Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SÜSSEKIND, Pedro. "Helenismo e Classicismo na estética alemã". Tese de doutorado, UFRJ, 2005.

_____. "Schiller e o desafio de pensar a modernidade", em **Educação estética.** Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011. _____. "Schiller e os gregos". In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, nº112.