

O nascimento da Comédia: a crítica de Nietzsche ao teatro de Eurípides

Cléberton L. G. Barboza

Universidade Federal de Sergipe/UFS

RESUMO

A música possui, em *O Nascimento da Tragédia*, uma força dionisíaca capaz de extasiar o heleno no palco da tragédia ática. Para Nietzsche, é a música que gera o mito, e o estado de ânimo musical que rege toda a disposição para a arte e todo o sentido profundo da arte como redenção, salvação e justificação da vida como fenômeno estético. Buscamos examinar aqui o processo que levou ao fim da arte trágica dos gregos, no sentido de observar o socratismo antes da figura de Sócrates aparecer entre os helenos. A inclinação por clareza e lógica na narrativa do drama musical grego propicia já em Sófocles, mas sobretudo em Eurípides, a mudança que introduz, na arte, o lógico em detrimento do trágico. As musas da música são constrangidas até abandonarem o palco e esvaziar o mito de sua força musical, matando a tragédia. O que resta é uma presença figurativa que, a partir de Eurípides, dá origem à comédia, que põe fim ao pessimismo trágico, pelo otimismo da razão.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Eurípides. Tragédia. Música.

ABSTRACT

In *The Birth of Tragedy*, music possesses a Dionysian force capable of enrapturing the Hellenic on the stage of Attic tragedy. For Nietzsche, it is music that generates the myth, and the musical mood that governs all disposition for art and all the deep meaning of art as redemption, salvation and justification of life as an aesthetic phenomenon. We seek to examine here the process that led to the end of the tragic art of the Greeks, in the sense of observing Socratism before the figure of Socrates appeared among the Hellenes. The inclination for clarity and logic in the narrative of Greek musical drama already provides Sophocles, but especially in Euripides, the change that introduces, in art, the logic to the detriment of the tragic. The muses of music are constrained until they leave the stage and empty the myth of its musical force, killing the tragedy. What remains is a figurative presence that, starting from Euripides, gives rise to comedy, which puts an end to tragic pessimism, through the optimism of reason.

KEYWORDS: Nietzsche. Euripides. Tragedy. Music.

Música e Tragédia

Em sua metafísica da arte, marcada pela dualidade entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, o sonho e a embriaguez, a aparência e a essência, Nietzsche identifica nas artes plásticas uma manifestação apolínea, ligada à imagem, medida, figuração e aparência, enquanto que a essência, o não figurado, o desmedido, seriam representados por outra manifestação artística:

* clebertonbarboza@gmail.com

Recebido em 30/08/2021
Aprovado em 25/11/2021

a música. Essa ligação da música com a essência dionisíaca ou Uno-Primordial tem sua característica máxima na “comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (NIETZSCHE, 2007, p. 31)¹.

Os gregos, com sua música monódica, se aproximavam da torrente unitária – o canto em uníssono revelava mais profundamente essa torrente, em que, em suma, harmonia expressa unidade, essência: “[...] a essência própria do som abriga-se, sem deixar exprimir metaforicamente, na *harmonia*” (NIETZSCHE, 2005, p. 35). Aqui repousa toda a relação entre música e vontade, em que floresce o desmesurado da natureza na intensidade dos sons, exprimindo a dor e o prazer eternos da existência. Enquanto a arte apolínea se realiza como representação do mundo fenomênico, como aparência da aparência², a música representa a vontade; sem recorrer a imagens ou conceitos como intermédio, a música exprime simbolicamente a essência do mundo. Nietzsche, citando Schopenhauer, explicita esta consideração sobre a música numa passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno (SCHOPENHAUER, *apud* NIETZSCHE, 2007, p. 97).

A música reflete o coração do mundo, o íntimo da natureza e com ela também seu êxtase, seus terrores e dores. Dessa relação entre música e o íntimo da natureza brota o diti-rambo satírico; as celebrações dionisíacas entre os gregos, embebidas de autoesquecimento e do sentimento de unidade entre homem e natureza (NIETZSCHE, 2007, § 1), em que a música carrega em si a força de gerar o mito no sentimento trágico do mundo.

A música dionisíaca chega à Grécia no século VII a.C, embalada fundamentalmente pelo som da flauta (NIETZSCHE, 2007, p. 34); sedutora e tentadora, aquela música vinda do estrangeiro trazia os mistérios e a noite, ameaçando o brilho solar dos gregos apolíneos, tão protegidos no sonho e na beleza, e tão empenhados em fazer mesmo da música uma arquitetura dórica em sons. Conforme as festas dionisíacas vão penetrando a cultura apolínea dos gregos, abre-se o espaço do êxtase e embriaguez da existência.

Mas, qual o lugar da embriaguez entre os helenos? Tal questão nos leva a percorrer a relação entre a tragédia grega e o coro do drama musical.

Em primeiro lugar, o que é a tragédia grega? Nietzsche nos responde claramente: “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo num mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, p. 57). Aqui está claro que esse

1. O presente trabalho é uma adaptação de parte da dissertação de mestrado do autor, intitulada “Nietzsche: arte e vida em *O Nascimento da Tragédia*”.

2. O mundo fenomênico seria uma aparência do Uno-Primordial, entendido como essência. As artes apolíneas são aparência da aparência na medida que imitam o mundo fenomênico.

mundo de imagens apolíneo não é mais um mundo que aparece para encobrir o dionisíaco, mas o espaço onde ele será descarregado, isto é, que a música do coro incita não apenas uma imagem apolínea, mas, no apolíneo, uma imagem do dionisíaco. Quanto ao coro, Nietzsche nos oferece uma chave de compreensão em *O Drama Musical Grego*, comentando o coro musical da seguinte maneira: “Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural” (NIETZSCHE, 2005, p. 61). O conjunto das vozes, num canto uníssono, representa para Nietzsche, a expressão daquela torrente unitária do som, a harmonia que traz à presença o Uno-Primordial, de modo tal que o coro, enquanto multiplicidade de indivíduos, desapareça ao fazer ressoar na música monódica, o pulmão sobrenatural deste único e descomunal indivíduo: Dionísio. Um tal movimento só se torna possível dado o estado de embriaguez originado da própria música, em que os indivíduos, imersos num sentimento de unidade, perdem sua individualidade e dissolvem-se na torrente unitária que expressa a unidade do Uno. Não há mais coro, mas o próprio Dionísio canta agora o sofrimento e o êxtase de embriaguez e dor primordial na intensa força da melodia que jorra das entranhas da existência, naquele coro, como estado de ânimo granítico.

A embriaguez encontra-se presente desde a origem do coro e da própria tragédia, ainda no ditirambo, que, semelhante à canção popular, traz em si a união entre música e palavra (DIAS, 2005, p. 53). Nesses primórdios das celebrações dionisíacas, os entusiastas de Dionísio uniam-se nos bosques e florestas ao som da flauta, envolvendo-se na embriaguez da música. Uma passagem de Rosa Dias elucida este momento:

Nietzsche afirma que a tragédia nasce da música, do canto entoado em louvor a Dioniso por um grupo de pessoas que, em cortejo, percorria a floresta habitada por seu deus. Faziam-se passar por sátiros, figuras híbridas – homens com pés de capro e chifres. Com o rosto pintado com o sumo de diferentes plantas e a testa coberta de flores, erravam em êxtase, cantando, dançando e tocando a flauta rústica. A um só tempo ator e espectador, esse coro de sátiros via desenrolar, diante de si, um espetáculo, visível somente para os que participavam da excitação dionisíaca (DIAS, 2005, p. 53).

O coro, inicialmente na forma do ditirambo, aparece como música primordial que incita o aparecimento agora das imagens e visões no seio da embriaguez artística, isto é, o estado de ânimo musical brota como embriaguez, e neste encantamento a disposição de ânimo transborda para as imagens, que não são imagens no sentido apolíneo, que quer encobrir como véu de Maia os estados de ânimo da embriaguez com uma medida, pelo contrário, essa imagem emerge para simbolizar o desmedido e a extravagância do fundo da vida. Assim, o ditirambo diverge totalmente de qualquer outra forma musical já presente entre os gregos apolíneos, que até então tomavam o encantamento de modo a conservar sua individuação: “esse coro ditirâmico era bem distinto de qualquer outro coral grego. Enquanto as virgens se dirigiam cantando ao templo de Apolo, continuavam sendo o que eram e conservaram sua identidade,

os sátiros, cantando e dançando, aboliam de si o (eu) humano” (DIAS, 2005, p. 54). Apenas assim podia esse coro ser ator e espectador a um só tempo; despojado do eu individual, diluídas as fronteiras da individualidade, abre-se o desmedido no qual, como um espetáculo único, Dionísio toma a voz. Nietzsche destaca que “o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). Ou seja, acontece aqui um flerte com um estado barbaresco de retrogradação ao animal, em que a natureza fala em toda a sua inteireza aniquiladora do indivíduo e insuportável ao homem. No entanto, esse sátiro é um ser “natural fictício”, há nele a união com a natureza, mas resguardada por aquele elemento apolíneo que agora aparece não apenas como escudo, mas como tônico para Dionísio aparecer – note-se, *aparecer*. “Entre os gregos, o elemento devastador que é próprio da vontade foi neutralizado pelo processo artístico de simbolização. Preciosa conclusão: Dionísio necessita ser expresso para que não se torne destruidor” (CASTRO, 2008, p. 133). Esta expressão dionisíaca já se encontra na música, que não necessita, mas apenas tolera a palavra, o conceito e a imagem, uma vez que estes surgem de estados de ânimo musicais. Na medida que a imagem se põe a enaltecer e imitar a música, a transposição imagética trará formas de dramatizar a música.

Incitados pelos estados de ânimo musicais, os servidores de Dionísio percorriam a floresta transmutados em sátiros, mistura de homem e bode; uma tal transmutação, considerada como um sair de si e fantasiar-se nos mitos, apontam para o surgimento do drama, ele mesmo gestado pela intensidade da música. Quando os homens passam, embebidos nestes estados musicais, a incorporar os sátiros seguidores de Dionísio, eles começam também a representar papéis, e aquela torrente unitária da música faz aparecer Dionísio como único papel, como unidade interpretada pelo coro como um todo, Dionísio se ergue não como imagem que vem encobrir as dores com beleza, como as virgens no templo de Apolo, mas para vociferar as dores e o êxtase na música e na dança.

Assim, o canto ditirâmico aparece como nascimento da tragédia, enquanto descarregamento do coro em imagens. O ditirambo se desenvolve até o teatro trágico, onde as peças se desenrolam de modo a reproduzir esse grito granítico em melodia e exprimir a imagem unitária em que mesmo os sátiros, no ápice de excitação, se dissolviam no sentimento de unidade com o Uno originário, conforme se intensificava o canto uníssono do coro. Nietzsche expressa assim uma valiosa distinção entre o artista das virgens apolíneas e dos sátiros dionisíacos nas figuras do poeta e do dramaturgo: “se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (NIETZSCHE, 2007, p. 56). A imagem dionisíaca difere absolutamente da imagem apolínea; enquanto o artista apolíneo poetiza na epopeia suas figuras pela contemplação e os prazeres visuais, com distanciamento, o artista dionisíaco dramatiza pela incorporação e os prazeres sonoros, como que possuído por eles. O poeta diz a imagem como sonho diante dos olhos, o dramaturgo torna-se imagem como embriaguez brotando dentro dele e tomando-o.

Enfeitiçados, os sátiros abriam-se para Dionísio exprimir seu dilaceramento e seu êxtase criador. Mas esse movimento, sozinho, não realiza ainda a tragédia, pois ele significa a perda completa da individuação. É a imagem de sonho de Apolo que vem acolher o homem de seu completo auto esquecimento, pois os sátiros, ao serem tomados de embriaguez, podiam ainda ver a si mesmos, como que fora de si, em sua embriaguez. Viam ainda o próprio deus Dionísio assombrosamente se achegando e cantando com seu pulmão sobrenatural, num espetáculo descomunal. Neste momento o homem pode contemplar a si mesmo possuído por Dionísio, através de uma fagulha apolínea, uma mancha de sonho num oceano de êxtase. Em seu duelo agonístico com Dionísio, Apolo se faz presente ali entre os gregos e vem, como mágica, reconciliar-se com o Uno-Primordial. Nietzsche expressa essa ideia como realização máxima do artista dionisíaco, pois assim como o sonho é o jogo do real com o homem e as artes plásticas são jogo do artista com o sonho, a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, e a arte dionisíaca é o jogo do homem com a embriaguez (NIETZSCHE, 2005, § 1), que assim, em vez de diluir-se no dionisíaco, joga com suas forças alcançando a simbiose entre Apolo e Dionísio no desdobramento do drama trágico extasiado pela música: “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Essa simultaneidade apolíneo dionisíaca acolhe na tragédia a afirmação das forças artísticas da natureza, isto é, da vida, tal como Nietzsche a entende em *O Nascimento da Tragédia*. Os gregos, que tinham experimentado os horrores da existência a ponto de criar uma visão pessimista do mundo, expressa na lenda de Sileno, de que a melhor coisa é não nascer e a segunda melhor é morrer (NIETZSCHE, 2007, § 3), podem agora desejar a vida tragicamente, celebrando na vivência artística Dionísio despedaçado, como extravagância de êxtase e dor que seduz o vivente a sempre se agarrar a vida, invertendo Sileno, não num otimismo, mas numa afirmação trágica, de que é possível amar a vida, mesmo em seus aspectos mais cruéis. O pessimismo grego era, no fim, um “pessimismo da *fortitude*” (NIETZSCHE, 2007, p. 12)³, que exige o terrível para exprimir sua superabundância de vida, que abraça a vida por inteiro, transfigurada nas artes. A tragédia ática exprimia a afirmação artística da vida em sua forma mais intensa, encontrando no dilaceramento, a unidade, nas dores, o êxtase, no pessimismo a força, a alegria dionisíaca.

Ésquilo e Sófocles: noite titânica e suspiros da razão

Se o socratismo é o alvo fundamental da crítica de Nietzsche em seu primeiro livro, cabe notar que o socratismo não se fez a partir de Sócrates. Essa sombra e esse espectro socrático já pairava entre os gregos bem antes do parteiro de ideias perambular pela ágora. A

3. *Tentativa de Autocrítica*, § 1 (grifo do autor).

tragédia, esta sim, suicidou-se (NIETZSCHE, 2007, p. 69), de um influxo interno que podemos compreender no percurso dos poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, em que este último encarnou o socratismo no palco para a moribunda tragédia agonizar até a morte na frieza e no cálculo da apresentação, em que o pessimismo trágico seria substituído pelo otimismo lógico, retirando do palco a conexão musical com o íntimo da vida e do sentimento trágico.

Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa (NIETZSCHE, 2005, p. 92).

Por ora, trataremos de Ésquilo e Sófocles, para em seguida observar seu desfecho na reação consciente de Eurípides.

Como se deu, enfim, essa tendência, no interior do drama musical, para o otimismo da razão? O coro dos sátiros cantando em uníssono na floresta para a consagração de Dionísio, em cuja presença o homem podia, num consolo metafísico, afirmar a vida como a vida do Uno-Primordial, se dissolvia e vislumbrava com olhos apolíneos, deliciosamente, seu aniquilamento. O coro, nesse momento, é todo o necessário, ele abarca e descarrega as forças descomunais da natureza em música. Mas, na medida que ganha os palcos e se desenvolve como estilo, um elemento crucial aparece para completar a tragédia: a presença do ator. Nietzsche observa uma diferença entre o poeta e o dramaturgo, em que “se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (NIETZSCHE, 2007, p. 56). Assim, a imagem, para o dramaturgo, é incorporada, como aparência embriagada, diferente do poeta que contempla imagens de sonho, à distância. Apenas assim o homem incorpora o sátiro e seus atributos de bode; embriagado, interpreta o papel de sátiro, e no coro, como um, incorpora Dionísio. Enquanto este interpretar está submetido ao poder da música, a tragédia se realiza em esplendor.

Mas Nietzsche observa que o declínio da tragédia começa a partir do diálogo: “A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo” (NIETZSCHE, 2005, p. 87). Ao apontar o princípio da decadência ou corrupção da tragédia no diálogo, Nietzsche identifica um efeito declinante expresso pelo diálogo: a dissolução da soberania da música na tragédia. No princípio, apenas um único ator se desprendia do coro e se reportava a ele, isto é, as palavras trocadas ali não eram de igual para igual, o coro era soberano e todo o andamento da tragédia era musical, como nos descreve Rosa Dias:

Primeiro um ator se destacava do coro e trocava com ele algumas palavras. A ação praticamente não existia, as peripécias do drama não eram representadas, mas relatadas. As palavras eram pronunciadas com longos intervalos de silêncio, mais pareciam uma

onda súbita de sons que se propagava sobre a multidão extática. A palavra do ator ainda era música (DIAS, 2005, p. 56).

Enquanto houvesse apenas um ator, era conservado o efeito trágico da embriaguez e do aniquilamento do herói como espelho do aniquilamento do *principium individuationis* e o florescimento do êxtase nesse despedaçamento. O coro reina sobre o ator, tal como o Uno-Primordial reina sobre a individuação. No entanto, a introdução de um segundo ator torna possível o diálogo, pois os atores entre si, sem se reportarem ao coro, se põem em igual autoridade, da qual surge a dialética, “de acordo com um impulso profundamente helênico, a disputa, e deveras a disputa com palavra e razão (*Grund*): enquanto o diálogo apaixonado sempre se manteve longe da tragédia grega” (NIETZSCHE, 2005, p. 87). A dialética, nesse sentido, aparece como forma de dar vazão ao drama em detrimento da música; o coro começa, a partir desse acontecimento, a perder seu papel descomunal e ficar, aos poucos, em segundo plano.

A introdução do diálogo na tragédia, por sua vez, se dá pelas mãos de Ésquilo, e mais tarde por Sófocles, que acrescentaria ainda um terceiro ator. É ninguém menos que Aristóteles que nos fornece uma tal constatação, quando afirma, em sua *Poética*:

Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo. A introdução de um terceiro ator e do cenário foi obra de Sófocles. Só tardiamente a tragédia adquiriu nobreza: quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a linguagem grotesca, satírica (ARISTÓTELES, 1999, p. 41).

Este pôr em cena mais de um ator, embora seja para Nietzsche fundamental para o declínio da tragédia, ainda não ganha predominância suficiente em Ésquilo e Sófocles. A tragédia ainda reina e, mesmo com o coro atuando agora junto ao diálogo, é ainda o coro que prevalece, o espírito da música ainda conduz a cena, sobretudo em Ésquilo, por ser anterior a Sófocles e mais enraizado no trágico, isto é, mais próximo de sua forma original de linguagem grotesca e satírica expressa no coro. Ésquilo e Sófocles, embora já fazendo uso do diálogo, mantêm o fundamental para o irromper artístico da tragédia: a presença de Dionísio. Dionísio, como verdadeiro protagonista da tragédia, é sempre assegurado na trama trágica que se desdobra, em que as grandes figuras esquilianas e sofoclianas, como Prometeu e Édipo, sejam máscaras de Dionísio (NIETZSCHE, 2007, p. 66), o único proto-herói de toda a tragédia, de modo que esse seja o “único fundamento essencial para a tão amiúde admirada ‘idealidade’ típica daquelas célebres figuras” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). Dessa forma, o dionisiaco não é preservado apesar do diálogo, mas o diálogo mesmo ainda se move submetido à Dionísio e o espírito da música.

Certamente, Nietzsche observa qualidades tanto em Ésquilo quanto em Sófocles, chegando ora a considerar Sófocles superior, por seu trato com a técnica dramática para exprimir os sofrimentos e o aniquilamento do herói, ora considera Ésquilo superior, por sua maior proximidade com a tragédia originária, compondo como um dramaturgo preponderantemente

musical, afeccionado pela música primordial do coro (DIAS, 2005, p. 59). Tendo em mente essas considerações de Nietzsche a ambos, tomamos aqui uma distinção fundamental que o filósofo faz, apontando Sófocles como a glória da passividade e Ésquilo como a glória da atividade perante o trágico. Assim nos diz Nietzsche no § 9 de *O Nascimento da Tragédia*:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado ÉDIPO, foi concebida por Sófocles como criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e a à miséria [...] Em *Édipo em Colono* [...] ergue-se a serenojovialidade sobreterrena, que baixa das esferas divinas e nos dá a entender que o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade. Assim vão-se desatando lentamente, na fábula de Édipo, os nós processuais inextricavelmente enredados aos olhos dos mortais – e a mais profunda alegria humana nos domina diante dessa divina contraparte da dialética. [...] À glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina. [...] O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele [...] O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no *Prometeu* de Ésquilo tal sentimento está simbolizado. O artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico “poder” do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do *artista*, eis o conteúdo e a alma da poesia esquiliana [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 61-63, grifos do autor).

Aqui é possível notar o declínio da tragédia, mesmo ela ainda estando em seu vigor. Ésquilo se lança ao titânico; seu *Prometeu*, como máscara de Dionísio, simboliza a dependência recíproca entre os gregos e os deuses. Enquanto máscara de Dionísio, *Prometeu* é também uma relação com o titânico. O fogo dos deuses, a “crença atrevida de criar seres humanos”, a suprema sabedoria do artista, toda ela está imbricada no sofrimento eterno e na impiedosa Moira a reinar como senso de justiça em Ésquilo, que se oferece em sua poesia como próprio hino da impiedade (NIETZSCHE, 2007, p. 63). Assim Nietzsche atribui à Ésquilo esse “magnífico ‘poder’ do grande gênio”, que representa ativamente a glória da tragédia, fazendo ressoar, com intimidade musical, o perpétuo dilaceramento e renascimento da existência dionisíaca nas entranhas de *Prometeu*. Já Sófocles e seu Édipo, outra magnífica máscara de Dionísio, alcança também a glória trágica, mas passivamente. Édipo é “a mais dolorosa figura do palco grego”; aquele que decifra o enigma da natureza – a esfinge – também está fadado (como assassino de seu pai e desposante incestuoso de sua mãe) a burlar suas leis mais sagradas (NIETZSCHE, 2007, p. 62). Embora o destino de dores seja garantido em Sófocles, em que os sofrimentos despedaçam o herói e trazem a atmosfera do Dionísio dilacerado ao palco, esse herói é aquele em cuja “busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade”. Ele não se lança ao titânico, mantém-se no mundo da consciência.

Esse mundo da consciência é significativo para o desfecho final da tragédia, pois, se pudermos entender uma relação entre essas obras e a inclinação de seus poetas criadores ao

sentimento e sabedoria trágica da existência, então é possível observar em Ésquilo um olhar que se atira heroicamente ao titânico e em Sófocles o olhar que desvenda heroicamente o titânico. Entre o atirar-se e o desvendar há uma mudança importante, justamente a valorização da trama e seus enigmas para a consciência, quer dizer, o mundo desperto, da vigília, sem os inebriantes soluços da embriaguez, que só aparecem aos poucos, nas dores do herói que descobriu, no percurso dos enigmas e do emaranhado da trama, sua fatalidade. Um tal movimento que, mesmo mantendo o efeito do trágico, destaca a consciência, ou o comedimento, linhas de raciocínio tecendo o andamento da trama, e enfim o já mencionado diálogo, como expressão mesma dessa teia de sentido construída para a peça, produz um efeito dialético que aos poucos começa a constranger o coro: “Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro – um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o coro dionisíaco da tragédia” (NIETZSCHE, 2007, p. 87). Dessa tendência sofocliana para a consciência dentro da tragédia, surge um terceiro e decisivo poeta: Eurípides.

Eurípides: a tirania do sentido⁴

Com Eurípides a tragédia está condenada. Uma passagem fundamental de *O Nascimento da Tragédia* esclarece a relação entre esses três poetas e a presença de um pensamento consciente, sóbrio, na tragédia: “Aquilo que Sófocles disse de Ésquilo, ou seja, que ele fazia o correto, embora inconscientemente, não foi dito decerto no sentido de Eurípides, o qual, quando muito, teria admitido que Ésquilo, *porque* ele criava inconscientemente, criava o incorreto” (NIETZSCHE, 2007, p. 80, grifos do autor)⁵. Sófocles, assim, admirava Ésquilo, julgava que ele fazia o correto, isto é, alcançava o ápice trágico em suas obras, criava-as certamente para esse apogeu transbordante de dor e de júbilo, mas o fazia de forma inconsciente. Ésquilo criava embebido de paixão e tomado por estados de ânimo musicais⁶. Sófocles admira seus resultados, mas não sua inconsciência, de modo que queria atingir os mesmos resultados de Ésquilo, mas de forma consciente. “O que Sófocles *sabia* mais em comparação com Ésquilo, e do que se orgulhava, não era nada que estivesse situado fora do domínio do manejo *técnico*” (NIETZSCHE, 2005, p. 80, grifos do autor); assim Sófocles modifica técnicas e introduz, entre outras coisas (como o terceiro ator e o cenário, mencionados por Aristóteles), um modo de compor e

4. Tomamos emprestado o título do livro de Danilo Bilate (2011), “A Tirania do Sentido: uma introdução a Nietzsche”, para simbolizar aqui a figura de Eurípides.

5. Cf. também VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 80.

6. Cabe aqui citar a passagem sobre Schiller, na qual Nietzsche referencia a ideia de estados de ânimo musicais: “Acerca do processo de seu poetas, SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigura a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante de si e em si, como condição preparatória do ato de poetas, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (‘O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética’)” (NT. §5, p. 40, 41, grifos do autor).

criar mais sóbrios, aumentando o papel do diálogo na trama, mas visando sempre o resultado produzido por Ésquilo, mas ao contrário deste, que, por fazer correto de forma inconsciente, não possuía um *saber* claro sobre o seu fazer, mas abandonava-se ao instinto artístico, Sófocles se orgulhava de conhecer seus procedimentos e com eles alcançar o efeito desejado. Eurípides, por sua vez, julga que justamente por criar de forma inconsciente, Ésquilo cria o incorreto. Isto é, a inconsciência, para Eurípides, não pode produzir o correto, de modo que o criar inconsciente de Ésquilo é por si só um erro e, se Sófocles, mesmo de forma sóbria e consciente, quer produzir o mesmo efeito de Ésquilo, então guia sua consciência para o incorreto. Ambos, para Eurípides, são inadequados: um erra pelo uso e pelos efeitos de sua inconsciência, o outro erra por não saber que esses efeitos são um erro, ao ponto de querer repeti-los. Mas precisamente aí, em Sófocles, deu-se o primeiro ar fúnebre na tragédia, desvelando uma aptidão já distante do dionisíaco, que seria consumada nos palcos por Eurípides:

[...] vemos em atividade a força desse espírito não-dionisíaco, dirigido contra o próprio mito, se voltarmos nossos olhares para a prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia a partir de Sófocles. O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista. Também aqui percebemos o triunfo da aparência sobre o universal e o prazer no preparado singular, quase anatômico, respiramos já o ar de um mundo teórico, para o qual o conhecimento científico vale mais do que a reverberação artística de uma regra do mundo (NIETZSCHE, 2007, p. 104, grifos do autor).

Essa passagem contém os elementos fundamentais da decadência da tragédia. Se o diálogo abre uma primeira marca desse acontecimento, ao reduzir o papel do coro, sua intensificação e o destaque de seus domínios, como a “prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia”, resultam numa dissolução: o distanciamento do mito. É notável que Nietzsche atribua à Sófocles o momento em que “respiramos já o ar de um mundo teórico”, pois esse ar é a própria distância do mito, é o “espírito não-dionisíaco” por excelência. Mas, se Sófocles se distancia do mito, o mito permanece entranhado no cerne de sua obra, quer dizer, repousa no mito os temas de suas tramas, a força do mito não é banida por Sófocles, mas comprometida, envenenada. Para Nietzsche, é certamente Eurípides quem consuma o banimento da força do mito, e com isso a morte da tragédia no palco grego. Eurípides, que, como espectador e pensador⁷, percebe um fenômeno novo quanto à recepção do público diante das tragédias de Sófocles, aquele em que “o espectador já não sinta de forma alguma o mito”. Em outras palavras, desde sua origem, a tragédia tem como tema o mito, o coro de sátiros incorporava Dionísio, o Prometeu de Ésquilo era máscara de Dionísio, o Édipo de Sófocles

7. Nietzsche afirma que Eurípides, enquanto poeta, se inspira em dois espectadores específicos para se voltar contra a obra de Ésquilo e Sófocles, um deles é ele mesmo, Eurípides, mas não como poeta e sim como pensador, o outro espectador é Sócrates. Cf. NT, § 11, § 12.

também, mas o estilo sofocliano distanciava da força originária do mito – o arrebatamento do coro trágico satírico – de tal maneira que ainda que o mito fosse encenado no palco e estivesse ainda nas intenções e na alma do poeta, ele já não alcançava o público.

O pensamento de Eurípides, no entanto, não é o de quem quer reviver o mito, isto é, que ao notar essa falta de identificação do público com o que era encenado, quisesse promover essa identificação ainda através do mito, tentando gerar novamente a força mítica, como queria Sófocles. Eurípides expulsa a força do mito não apenas do público, mas de si mesmo, isto é, do poeta, da criação, não deixando qualquer possibilidade daquela manifestação granítica do dionisíaco. Ao contrário, para Eurípides o drama musical trágico já estava em decadência, ele entende que a falta de ressonância do mito no público indicava, isso sim, uma necessidade de composição que se aproximasse mais da vida e do cotidiana dos gregos, e que, ao contrário da obscura criação inconsciente de Ésquilo, havia agora uma necessidade de clareza, para que o público entendesse perfeitamente os desdobramentos da trama. Assim nos diz Nietzsche a esse respeito:

O que tanto impulsionou o dotado poeta [Eurípides] contra a corrente geral? O que o desviou de um caminho que fora percorrido por homens como Ésquilo e Sófocles, e sobre o qual brilhava o sol do favor popular? Uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical. Essa crença, porém, ele adquiriu nos bancos dos espectadores do teatro. Ele observou durante muito tempo, da maneira mais penetrante, que abismo se abria entre uma tragédia e o público ateniense. Aquilo, que para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente. Muitas casualidades, que absolutamente não acentuadas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Em meio à reflexão sobre essa incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido” (NIETZSCHE, 2005, p. 77).

Com essa fórmula: “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”, Eurípides chega ao lar da razão e clareza. Com essa fórmula, Eurípides crê estar superando o quarto escuro da criação inconsciente, cheia incertezas e incoerências; Eurípides de fato via o que entendia como falhas na estrutura das tramas de seus antecessores, personagens mal explicados, andamentos e sem sentido no enredo, desdobramentos mal desenvolvidos, em suma, falta de clareza com o que se quer apresentar. Assim o poeta toma para si a tarefa de iluminar o palco trágico com a lógica e a absoluta coerência dramática. Cabe destacar que Eurípides não expurga do palco as figuras mitológicas, mas a força trágica dessas figuras, que até então apareciam como máscaras de Dionísio; se o verdadeiro protagonista não pode mais atuar nessas figuras, o que sobra? O não-dionisíaco, a ausência de Dionísio. O que resta e o que se move no palco é a pura delimitação funcional da peça, exibida o mais clara e sistematicamente possível. Nietzsche expressa essa ideia através do prólogo de Eurípides:

Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o *prólogo* em Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que antecede a ação, o que aconte-

ceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta de teatro moderno como leviana renúncia ao efeito da tensão. Se já se sabe tudo o que aconteceu e o que acontecerá, quem vai esperar o fim? Eurípides refletia de maneira totalmente diferente. O efeito da tragédia antiga nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento. Ao contrário, ela sempre repousou naquelas grandes cenas carregadas de patos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco ressoava novamente (NIETZSCHE, 2005, p. 78).

Para Eurípides, o efeito trágico só poderia se realizar se houvesse uma imersão do espectador nos sofrimentos do herói, mas, para tal, era preciso explicar os personagens e o enredo. O problema fundamental para Eurípides é que nas primeiras cenas das peças, seja de Ésquilo ou de Sófocles, o espectador ficava confuso com os mascaramentos formais e a falta de clareza, e assim tentava entender o que se passava e qual o sentido da trama, dificultando assim, por essa falta de clareza explicativa, sua imersão nas cenas e nas dores do herói. Ou seja, para Eurípides a falta de clareza impedia a experiência trágica, daí cria seus prólogos para deixar tudo claro, inclusive o desfecho da trama, para que o espectador, compreendendo desde já todo o enredo e seus personagens, possa, sem dúvidas e inquietudes de pensamento, mergulhar nas sensações que vão se desdobrando⁸.

Com esse novo fazer estético, Eurípides traz ao palco não o efeito trágico, mas o entendimento, e com isso gera no espectador olhos inclinados ao entendimento, à razão e à análise; o espectador começa a se tornar crítico, avaliar a trama e finalmente a se reconhecer nela, pois, além do entendimento, Eurípides traz a própria figura do grego cotidiano para o palco, passa representar a vida mesma do ateniense em seu dia a dia.

No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripídiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: 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 tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova (NIETZSCHE, 2007, p. 71).

Nietzsche entende que esse processo em que Eurípides destaca a racionalidade dentro do drama, de modo trazer o espectador para o palco e fazê-lo filosofar, abole de tal maneira o efeito originário da tragédia, que a um só passo abre, com esse calar da tragédia, o nascimento da comédia nova. O destronar dos mitos efetuado por Eurípides gera um efeito caricato, em que o mito não pode mais se sustentar com a seriedade e a profundidade que o garantia enquanto presença naqueles espaços. Presença, quer dizer, a produção do estado de ânimo característico da apresentação do trágico, a presença de Dionísio como produção de embriaguez na arte, e

8. Para todo esse parágrafo, cf. VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 79.

cuja presença agora já não se faz. Fica o caricato, quer dizer, as figuras mitológicas aparecem como pura figuração, uma vez que já não despertam dos estados de ânimo referentes à embriaguez. O mito se torna ausência. Nesta ausência, manter as figuras míticas no palco, junto ao cotidiano encenado, gera um efeito oposto à tragédia, que dirige-se assim ao cômico, e que Nietzsche, indignado, expõe como o ridículo, se se insiste em presentificá-lo como trágico:

É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro (NIETZSCHE, 2005, p. 92).

Esta passagem nos encaminha para o âmago da ausência da força mítica em Eurípides, que é o silenciamento da música. Se a presença do diálogo já constringia o coro, todo esse arranjo da razão euripidiana apagam de vez a força da música na tragédia, e, se para Nietzsche a música é a força geradora dos mitos, em que os estados de ânimo musicais e a força musical do coro presentificam Dionísio, então o constringimento dos ânimos musicais foi o constringimento em que “no sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia”. A musa da música, misteriosa e animada de seriedade, não podia se manter mais ali, e retira-se envergonhada do espetáculo que ridiculamente ainda a requisita. O modo explicativo e demasiadamente racionalizado de Eurípides impunha outros estados de ânimo que não transbordam embriaguez, nem a seriedade da tragédia, nem do pessimismo criador; o que começa a surgir na aurora da razão é uma espécie de otimismo com a existência, e seu efeito de ânimo é a suavidade, a estabilidade, a comédia. A música é ainda requisitada, mas, ridicularizada, ela não retorna em seus domínios originais, tudo o que pode ser produzido musicalmente aparece antes como o que Nietzsche denomina de pintura musical, em que a música agora vem como alusão das imagens do drama, e submete-se ao deleite da imagem, tal como Nietzsche observa ao comentar o novo ditirambo ático, forma musical que surge já sob o efeito da estética de Eurípides:

Pois se ela [a “pintura musical”] procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e determinados sons peculiares da música, se até a nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro. [...] A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. Constituiu uma grandiosa vitória do espírito não dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 103).

Nietzsche identifica assim a mortificação da música com a vitória do espírito não dionisíaco. Uma vez que a música, enquanto força criadora de mitos, desaparece, resta a pintura sonora como escrava da aparência. O filósofo é claro ao afirmar que através do intermédio da pintura sonora, até “a aparência se faz ainda mais pobre do é”. A pintura sonora, embora conserve aspectos apolíneos, submetendo-se à aparência, já surge num modo de ser em que “somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível”. Isso se dá, pois esta música, como pintura sonora, já não atende apolineamente apenas a beleza da imagem, mas também a verdade do conceito: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia” (NIETZSCHE, 2007, p. 87).

Com a racionalização posta por Eurípides, há um deslocamento do lugar da verdade. Se a verdade metafísica era até então o dionisíaco, o Uno-Primordial, que afinal é tomado por Nietzsche como o verdadeiramente existente (NIETZSCHE, 2007, § 4); isto é, se a verdade era o trágico, o desmesurado e desmedido de dor e êxtase, agora a verdade passa ser a medida, não apenas como medida da bela aparência, mas uma verdade lógica, que possa medir a trama do mundo, o mundo mesmo deixa de ser uma fatalidade da dor e do êxtase, ele deixa de ser terrível, e uma visão pessimista já não lhe cabe; não há a verdade de ser trágica se o mundo puder ser pensado, refletido, e até corrigido. Assim, contra o pessimismo da tragédia, surge o otimismo da razão. Nessa perspectiva, a pintura musical jamais poderia ser dionisíaca, mas também não está em sintonia plena com Apolo, uma vez que já não pertence a uma consideração trágica do mundo, em que Apolo é uma força de alívio contra o terror. É em face de uma consideração teórica do mundo que esta música escrava da imagem é o triunfo do espírito não dionisíaco. “Aos olhos de Nietzsche, a tragédia trazia à tona uma seriedade dos gregos diante da existência. De um olhar destemido para a realidade irrompia uma concepção trágica do mundo. A denúncia nietzschiana vem justamente apontar para o crepúsculo dessa visão” (LIMA, 2006, p. 83). Assim, o crepúsculo dessa visão trágica, da consideração trágica do mundo e sua seriedade, abriria o horizonte em que “a tragédia cederia lugar à comédia nova” (LIMA, 2006, p. 83).

Em suma, a tragédia chega ao fim conforme a razão se apresenta como novo paradigma para a arte. Para Nietzsche, esse novo paradigma extirpou da arte os estados de ânimo musicais, geradores do mito e da tragédia, instaurando, no lugar da consideração trágica do mundo, uma consideração teórica, no lugar da vivência artística, a análise lógica da vida, em lugar do pessimismo da fortitude, criador e afirmador da vida como fenômeno estético, o otimismo da razão, estéril e negador da vida como arte.

O otimismo da razão é, para Nietzsche, o marco em que a vida entra em declínio – a crença na razão, como instância capaz de compreender a vida e corrigi-la, termina por submeter a vida às forças tirânicas da racionalidade, que, afinal, busca corrigir, e não mais afirmar a vida. Com esta avaliação, Nietzsche identificaria no socratismo a “monstruosidade” (NIETZSCHE, 2007, p. 83) que instaura a consideração teórica do mundo, em que a vida declina. Os palcos de Eurípides respiravam fundo essa atmosfera, e a magia dionisíaca, esquecida, deixaria

a relação entre arte vida esquecida. Assim Nietzsche acena para uma crítica da cultura e da modernidade, marcadas pelo racionalismo, defendendo e reivindicando, em sua obra inaugural, a arte, como única capaz de acolher a vida em sua cadência própria, em suas nuances, e abarcar o humano no inextinguível jorrar da criação, como música, em que sempre novamente o homem “é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. Tradução de Baby Abrão. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1999.

BILATE, Danilo. *A Tirania do Sentido: uma introdução a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

CASTRO, Claudia Maria de. A inversão da verdade: notas sobre O Nascimento da Tragédia. In: *Kriterion*, nº117. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 127-142.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

LIMA, Marcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.