



O PERÍODO TRÁGICO DA GRÉCIA E SUA TRANSIÇÃO DA PULSÃO À ESTÉTICA, SEGUNDO O JOVEM NIETZSCHE¹

Francisco Francimar da Silva Medeiros

Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Cariri (UFCA)

ffmedeiros18@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar a concepção nietzschiana sobre a cultura trágica, no período pré-clássico da Grécia e a transição de uma tendência pulsional, para uma tendência estética, da qual o movimento socrático teria surgido, dando início ao pensamento filosófico como o conhecemos. Nosso trabalho foi desenvolvido mediante a análise bibliográfica das obras do autor, referente ao tema e de seus comentadores. Chegamos à conclusão que, o teatro trágico é produto de dois grandes movimentos: a tragédia que tenta representar as pulsões da vida por meio do teatro, da poesia e da música; e o movimento socrático, que tende a explicar o mundo. Enquanto o primeiro buscava promover a sensação dos impulsos, o segundo busca entendê-lo, por meio da razão. Tanto um movimento quanto o outro, faz parte de uma grande tendência representacional, que se deu em duas fases, a sensitiva e a conceitual.

Palavras-chave: Impulsos. Teatro. Estética. Representação.

ABSTRACT: The objective of this work is to present the Nietzschean conception of tragic culture in the preclassical period of Greece and the transition from a drive trend to an aesthetic tendency, from which the Socratic movement would

¹ Este artigo trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso defendido na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Cajazeiras (FAFIC, Brasil), orientado pelo prof. Esp. Pe. Antônio Sérgio Mota da Silva, modificado a partir das observações feitas pelos pareceristas da revista, aos quais o autor agradece.

have arisen, initiating philosophical thought as we know it. Our work was developed through the bibliographic analysis of the author's works, referring to the theme and its commentators. We have come to the conclusion that tragic theater is the product of two major movements: the tragedy that tries to represent the drives of life through theater, poetry and music; and socratic movement, which tends to explain the world. While the former sought to promote the sensation of impulses, the second seeks to understand it, through reason. Both one movement and the other, it is part of a great representational trend, which took place in two things, the sensitive and the conceptual.

Keywords: Impulses. Theater. Aesthetic. Representation.

Introdução

Neste texto trataremos sobre a transição da tendência trágica para a estética, segundo a análise do jovem Nietzsche. Nesta unidade, comentaremos sobre o teatro trágico, que parece englobar as produções artísticas desta época: a poesia, a música e o teatro. Falaremos também sobre os poetas trágicos: Esquilos, Sófocles e Eurípides; personalidades responsáveis por contribuir e formular tal período cultural. E por último, apresentaremos o que Nietzsche denominou de Uno-Primordial. Esse termo constituía o princípio pulsional, causa de toda realidade que se manifesta.

“Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos [...] tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente é o Uno-primordial [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 39). Aqui ele nos apresenta dois elementos constitutivos da existência: os impulsos artísticos e o Uno-primordial. Os impulsos é o manifestado, a representação da vida. Já o Uno-primordial, é a realidade de onde tudo surge, sem forma ou representação. Com isso podemos concluir que a existência nada mais é

que a passagem do enforme para a forma, por meio de muito conflito. Podemos identificar em todas as produções humanas, seja ela artística ou linguística, em todas as interpretações que o homem faz da realidade ou que produz sobre ela, sempre apresenta de forma direta ou indireta a realidade dual da existência: pulsões e aparência.

Heráclito de Efésio (que viveu entre o séc. VI e V a.C.) já se referia a esse conflito, responsável pelo devir. “Este conflito pode observar-se em toda a natureza, porque também ela só existe mediante este conflito” (NIETZSCHE, 1995, p. 43). Quando Nietzsche comenta Heráclito na obra *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, afirma:

Todo devir nasce do conflito dos contrários: as qualidades definidas que nos parecem duradoura só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade a fora. Tudo acontece de acordo com esta luta; e é a luta que manifesta a justiça eterna (NIETZSCHE, 1995, p. 42).

O conflito faz parte da cultura grega desde os seus primórdios mitológicos. Podemos ver isso na batalha épica entre os Titãs e os olímpicos. Tal conflito tem início quando o deus Cronos receia que seus filhos tomem seu trono, ou seja, seu lugar no governo do mundo. Para que isso não venha a acontecer, ele decide comer todos os seus filhos. Apenas Zeus não foi devorado, por causa da trama de sua mãe, que enganou Cronos. Quando adulto, Zeus, decide tomar o lugar do pai e o aprisiona junto com os Titãs. Como apresenta, Brandão: “A luta de Zeus e seus irmãos contra os Titãs, comandados por Cronos, durou dez anos. Por fim, venceu o futuro grande deus olímpico e os Titãs foram expulsos do Céu e lançados no Tártaro” (1986, p. 332, 333). É também do conflito que surgem os Titãs, os deuses originais, que são as forças instintivas do

mundo e é por meio do mesmo método que surge o período ordenado, racional, inaugurado pelos deuses olímpicos.

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois Terra de amplos seios, de todos sede irrevelável sempre [...] e o Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros: o mais belo entre os deuses imortais, solta-membros, dos deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade [...] Depois pariu do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto e Téia e Réia e Têmis e Memória e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa. E após com ótimas armas Cronos de curvo pensar, filho o mais terrível: detestou o florescente pai [...]" (HESÍODO, 2006, p. 109).

Vemos nesta citação, o relato de Hesíodo sobre surgimento da mitologia grega. Suas divindades emergiram da própria natureza, e ela por sua vez surge do informe, do Caos. Analisando ainda o surgimento dos deuses primordiais, podemos perceber a passagem do estado informe e caótico (o Caos), para o estado instintivo e pulsivo (os Titãs), para só depois com os olímpicos passar para o estado racional (Razão). A mitologia grega dá início à sua narrativa por meio de duas realidades basilares: o Caos, que constitui algo estático, sem limites ou pulsões, sem inclinações ou ação; e a realidade pulsiva, que os gregos chamaram de Gaia (Terra), Urano (Céu), Tártaro (submundo) e Eros (Amor), quatro grandes pulsões vitais e quatro formas primordiais que possibilitaram o fenômeno da existência.

Quando Zeus, símbolo da ordem e da razão, vence seu pai, representante das forças instintivas, e toma seu lugar de governante do mundo, inaugura um novo período marcado pela beleza, pela justiça e pela ordem. Já não são mais as forças cegas e instintivas que governam o mundo e sim a ordem, os limites e a liberdade. Logo após a batalha, Zeus

aprisionou no Tártaro as forças titânicas, seu pai e todos os titãs, livrando o mundo do terror, do pânico, da angústia e do sofrimento. “O grego conheceu e sentiu os terrores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

O novo sistema estabelecido, ao banir completamente as forças titânicas do mundo, demonstra o medo da cultura grega pelas forças que não podem controlar, nem prever, e que sempre estão à espreita. O único meio é fugir, criando um sistema de deuses, que construirá um mundo metrificado, onde tudo obedecem uma ordem, que sempre leva a uma finalidade que, por sua vez, sempre tem uma causa e um efeito. Um mundo estável, seguro e previsível. Entretanto todo esse mecanismo que mascara a realidade não conseguiu proteger o homem das forças instintivas, pois ela rompe com toda limitação, perpassa toda estrutura, instalando e manipulando a realidade.

Aquele luminoso mundo olímpico só veio a dominar porque o tenebroso poder da μοίρα que destina Aquiles a morrer cedo e Édipo a um pavoroso matrimônio, deveria ser ocultado pelas figuras brilhantes de Zeus, de Hermes, etc. [...] Era esta necessidade a partir da qual o gênio artístico deste povo criou esses deuses (NIETZSCHE, 2005, p. 16).

É nesse ambiente de expectativas e decepções que o povo grego conclui que não é possível fugir do sofrimento e da angústia, pois elas sempre alcançam os seres vivos. A ideia não era mais negar ou fugir, mas objetivar, por meio da arte; tornar visível, palpável e presente o que antes era invisível; poder ver em todas as direções, em todos os momentos. A representação do pânico, da angústia e do sofrimento os

tornam menos aterrorizantes. O inimigo visível é menos aterrorizante do que o inimigo invisível. Eis a grande finalidade da representação: manipular, alterar e recriar a realidade para o ser humano. A única solução que os gregos encontraram foi enfrentar tais violentas forças. Como eram realidades pulsivas, imateriais e sem forma, que não podiam ser percebidas mas apenas sentidas, os gregos, então, as materializaram, por meio da arte, especialmente, do teatro trágico que, através de poemas e da encenação, representou e apresentou nos palcos da Grécia, tanto os impulsos quanto um conhecimento da vida. É sobre a tragédia grega que falaremos na próxima seção

1 A tragédia grega

Um dia mandei as nuvens embora de minhas montanhas
- Um dia eu disse; 'mais luz, obscuras!' agora as chamo,
que venham: Fazei escuro o meu redor: com vosso ubres!
- quero ordenhar-vos, vacas das alturas! Leite quente,
sabedoria, doce orvalho, do amor Derrama por sobre a
terra (NIETZSCHE, 2016 , p. 200).

A tragédia faz parte de uma das modalidades gregas que surgiu com a criação do teatro, no século VI a.C. Sua principal função é encenar para o povo os conflitos existenciais presentes no interior de cada indivíduo: angústia, culpa, impulsos, ódio e vingança; trazer o que sempre ficou oculto e invisível, por causa das normas morais, para pôr em cima do palco. Isso não constituía um capricho ou uma vontade dos artistas, mas tais espetáculos tinham impactos e funções institucionais, pois elas satisfaziam e regulavam o povo grego, como afirma Vernant: "a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social, que,

pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (VERNANT, 2008, p. 10).

A tragédia teve início como movimento religioso em homenagem a Dionísio; é exatamente com o surgimento do culto a Dionísio, na cultura grega, que surge a semente necessária para a fecundação da tragédia. O culto a Dionísio foi incorporado pela cultura grega por meio do orfismo², movimento importado do oriente; como afirma Brandão: “na realidade o orfismo é um movimento religioso complexo em cujo bojo, ao menos a partir dos séculos VI-V a.C., e se pode destacar uma série de influências (dionisíaca, principalmente pitagóricas, apolíneas e certamente orientais) [...]” (BRANDÃO. 2010, p. 156).

Com o culto a Dionísio, foi muito aceito no território grego, pois constituía um culto estritamente agrário e mercantil, e tendo Dionísio como deus da fecundidade, do vinho, da festa e da alegria, atendia precisamente às necessidades da cultura helênica, naquele momento. Entretanto, havia uma grande necessidade tanto cultural quanto social de experimentar e viver os impulsos presentes e ocultos na existência. E Dionísio era a divindade ideal, pois provocava excessos, desmesura e desmedida.

Os adeptos do dionisismo produziram uma vasta coletânea de poesias, do qual eram recitadas e cantadas nas cerimônias a Dionísio, nos festivais da primavera, agradecendo pela fecundidade da terra. Esses poemas eram chamados de Mélica³. Esses textos são conhecidos na

2 Movimento místico, que trabalha o dualismo corpo-alma, a imortalidade, a punição no Hades, o vegetarianismo, ascese e a purificação. Tal movimento tem início com o mito do personagem Orfeu. “Era filho de Calíope, a mais importante das nove musas e do rei Eagro [...] poeta, músico e cantor célebre [...]. Trazia a lira e cítara, sendo que passava por ser o inventor desta última ou, ao menos, que lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove[...]” (BRANDÃO, 2010, p. 147).

3 “[...] autores anteriores ao período helenístico chamariam suas criações de poesia, ‘mélica’, termo derivado de mélos, ou seja, canção, [...]” (ROCHA, 2012, p. 86).

modernidade por meio das peças dos poetas trágicos do período pré-helênico, especialmente as Bacantes de Eurípides e outros textos, que surgiram com o aparecimento dos textos anteriores à poesia de Homero e Hesíodo. Esses poemas dionisíacos serão denominados de poemas líricos, ou a lírica grega, pois eles cantavam os excessos da natureza presentes no homem.

Com o passar do tempo, esses poemas foram organizados e catalogados, no intuito de melhor controlar a efervescência das manifestações dionisíacas. A esse mecanismo de compilação, formaram um conjunto de poemas denominado de Ditirambo, que constituía uma seleção de poemas que seriam cantados para Dionísio, como afirma Nietzsche, na obra *Introdução à Tragédia de Sófocles*:

“o ditirambo é canto popular, e na verdade, principalmente das camadas inferiores.” (NIETZSCHE, 2012, § 3, p. 20). Ditirambo era um meio artístico de dominar e domar a condição da poesia popular” [...] O nome ditirambo é então um traço bastante característico. Os antigos técnicos gregos diferenciavam a cantiga de acordo com o ethos (como o ânimo do ouvinte é afetado), em três usos principais: o extravasamento, a exaltação da alma; o seu oposto, como expressão da magnificência, da generosidade, dor desumana e poesia cômica inferior e, terceiro, o que é próprio para acalmar a alma. A qual uso pertence o ditirambo? Ao terceiro, também chamado ditirâmico e que é enquadrado entre as criações poéticas da lírica serena” (NIETZSCHE, 2012, § 2, p. 19).

O ditirambo é parte de uma longa e influente cultura popular, que ganha proporções sociais, abrangendo assim todas as classes e grupos, como afirma Nietzsche na obra *Introdução à Tragédia de Sófocles*: “a tragédia sempre conservou um caráter puramente democrático, pois ela

surgiu do povo. Primeiro, por um desenvolvimento crescente, ela também se tornou uma tragédia da corte [...]” (NIETZSCHE, 2012, § 3, p. 20). É um movimento que não só marca a sociedade grega, mas altera o seu comportamento e sua forma de ver o mundo e a realidade, é por meio dela que o homem grego passa a expor cada vez mais sua vontade, e não a dos deuses. É no ditirambo que nos apresentam, por meio da poesia cantada, as paixões, os impulsos, angústias e toda a vida presente que emana no cotidiano.

O ditirambo deixa de ser cantado e recitado nas cerimônias dionisíacas para ser apresentado nos palcos da Grécia, surgindo assim o teatro. Da mesma forma que o poema, essas encenações apresentavam “uma concepção única que ousou conciliar dor e prazer, criação e destruição, consciência e inconsciência, em uma afirmação extasiada da vida como totalidade [...]” (DE PAULA JÚNIOR, 2006, p. 19). O teatro trágico, que surge da poesia popular, com o tempo vai se estruturando em partes: o coro, que constituía o centro da peça, pois era a responsável por expressar as pulsões da vida; e os atores, que apresentavam a ação de tais pulsões. Porém, essa estrutura só vigorou a partir das produções teatrais de Ésquilo.

Entretanto, nos primórdios se resumia apenas à dimensão cantada, ou seja, o coro. Não havia a ação materializada dos impulsos, mas apenas o afloramento das sensações, por isso que o coro e só ele era de fundamental importância para a encenação das sensações. No auge e na eclosão do teatro trágico, os atores, com sua retórica, passam a representar e materializar, para aquele momento, a vida e a ação do personagem, enquanto o coro materializa suas virtudes, impulsos, dores e angústias. Tais características apresentadas pela encenação dos atores eram imediatamente impressas na alma dos espectadores, os marcando, impulsionando, satisfazendo suas vontades, encarando seus medos e pânico da vida. É o que afirma Viviane Mosé “a função da tragédia é, enfim, por meio da ficção confrontar o homem com o sofrimento, para

que possa viver e se fortalecer com a dor inevitável, própria de tudo o que vive” (2011, p 69).

Segundo Nietzsche, este sistema de formação e construção cultural e social possibilitava ao homem grego conhecer e aprender sua história, enquanto povo, e se entender como indivíduo; conhecer a origem e a vida de seus deuses e heróis, e deles aprender e apreender seus vícios e virtudes. O teatro grego na encenação da tragédia passava a ser a principal instituição condutora do povo. Realizava a função que seria desempenhada pela escola, tribunais, arenas e legislação. Transformou além de um meio de afloramento das sensações, um fabuloso meio de dominação e satisfação do povo. “A tragédia, em vez de dar lições de virtudes, permite aos espectadores a possibilidade de experimentar de forma lúcida o cerne de sua existência moral com todos os seus conflitos” (MOSÉ, 2011, p. 66).

Ação e sofrimento eram as duas características primordiais da tragédia clássica dos períodos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Diferente do que emergiu nos primórdios da arte trágica, que além de ser representado só pelo coro, constituía uma arte que levava o espectador a experimentar o profundo sofrimento, como afirma Nietzsche “[...] a tragédia surgiu do coro trágico e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro” (1992, p. 52).

Nietzsche se declara um apaixonado pela tragédia, especialmente a arcaica, que tinha uma grande necessidade de experimentar o sofrimento. Essa atitude demonstra um povo estritamente sábio, que não quer mais fugir da vida e suas dores, por meio de sistemas representativos, como é o caso dos deuses, como fazem todas as culturas do mundo; mas prefere sentir o sofrer da vida, por meio da música e da poesia. Esse método não só aflora tudo o que está oculto e reprimido no homem, quanto imprime a certeza de que não é possível fugir do caos, que está sempre à espreita e por todos os lados. “A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e

moldada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Nietzsche considera o povo grego arcaico, uma nação de uma cultura modelar, um farol para as demais culturas e para os tempos futuros, pois, somente ela pode experimentar as duas formas cognitivas da existência: a representação e a sensação, e pôde concluir que só é possível viver tendo essas duas formas equilibradas, já que constitui a síntese da realidade perceptiva. Perceberam que negar e fugir dos impulsos da vida era um meio de mascarar a realidade, vivendo em um mundo de ilusões. Para Nietzsche, essa constituía a mais importante evolução da vida, que os gregos antigos fizeram com grande maestria.

A tragédia, sob a ótica nietzschiana, não pretende promover ensinamentos morais ao final, nem se destina a mera diversão. Ela tem um papel, tem uma função, mas não é moralizadora. O público era acometido por um clima de tensão e dúvida, no qual a realidade do homem era problematizada, mas jamais resolvida (DE PAULA JÚNIOR, 2006, p. 18).

Quando Nietzsche se depara com esse cenário, apresentado pelo mundo grego, percebe um mundo dividido em polos totalmente diferentes, mas que se encontrava unificada na tragédia. O “[...] gênio apolíneo-dionisíaco[...] esse germe que se desenvolveu em seguida até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático”. (NIETZSCHE, 1992, p. 42). Por um lado, temos aquilo que se mostra ao ser humano, em forma de fenômeno, e construímos com ele o que somos; é a realidade que nos rodeia. Por outro lado, identificamos vibrações e impulsos, que não entendemos e nem muito menos é palpável aos sistemas de representações, mas que assola e esfacela o nosso ser estável. Foram essas duas realidades totalmente antagônicas, nas quais estamos

inseridos, as responsáveis pelo dualismo cognitivo no mundo. Essas realidades, do qual estamos imersas, Nietzsche, fazendo uma interpretação do mundo helênico, identifica duas visões de mundos, que se consolidam em momentos diferente, com construções e finalidades divergentes. Vemos isso no cometário de (MENDONÇA, 2020, p. 30) “Trata-se da oposição estabelecida entre aquilo que Nietzsche denominou uma **consideração trágica mundo** e uma **consideração teórica do mundo**”.

Nietzsche vê na visão trágica do mundo uma “[...] duplicidade mesma como fonte e essência primordial da tragédia grega, como expressão dos dois impulsos artísticos entramados entre si, o **apolíneo** e o **dionisíaco**.” (NIETZSCHE, 1992, p. 78). O princípio apolíneo é o que regeria a criação de formas e individualidades. A função principal do princípio apolíneo é, portanto, poder plasmar, dar forma, modelar o constante e continuo “fluxo borbulhante da vida” (FINK, 1983, p. 23), criando assim individualidade e particularidade naquilo que era possibilidade da multiplicidade. A função de fragmentar a vida, fazendo-a expandir em múltiplas formas cria em cada particularidade um mundo novo limitado, fechado diante da unidade vivente. Já o dionisíaco é impulso disforme, sem medida, que no intuito de se libertar utiliza dos impulsos e das formas para assim se manifestar. O dionisíaco como componente de criação e desenvolvimento da individualidade, também produz o efeito de destruição da mesma. O “[...] apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza[...].” (NIETZSCHE, 1992, p. 80)

O apolíneo e o dionisíaco mostram-se em primeiro lugar sob o aspecto artístico dos Helenos. Apolo simboliza o instinto plástico; ele é o deus da clareza, da luz, da medida, da forma, da composição harmoniosa; em

contrapartida, Dionísio é o deus do caótico e do desmedido, do disforme [...] "(FINK, 1983, p. 23)

Os impulsos e as formas, produtos da manifestação a natureza, que em Nietzsche elas são representadas na arte trágica. Essas manifestações ele denominará de Impulsos apolíneo e dionisíaco. São eles que constrói e desenvolve a individualidade da existência, criando assim mundos diversos, limitados e começo. O princípio de individuação apresentado por Nietzsche já é uma releitura do *principium individuationis*⁴ exposto por Schopenhauer. Schopenhauer apresenta o *principium individuationis* em sua obra para apresentar as estruturas que possibilitam a manifestação dessa unidade e igualdade sem forma, com ele, surge a pluralidade. Ele tem a capacidade de distribuir individualidades, por meio de incessantes conflitos. Tal princípio é apresentado tanto por Nietzsche, quanto por Schopenhauer, quando em suas análises identificam a **realidade primordial** como algo pulsional, sem forma, ou estrutura. Então se faz necessário um mecanismo que dê forma aos impulsos, se tornando assim um fenômeno, perceptível ao entendimento humano. Este princípio é o fenômeno da vontade como coisa-em-si, que necessita existir, enquanto fenômeno.

4 "Até a forma mais universal de toda representação, ser objeto para um sujeito, não lhe concerne, muito menos as formas subordinadas àquela e que têm sua expressão comum no princípio de razão, ao qual reconhecidamente pertencem tempo e espaço, portanto também a pluralidade, que existe e é possível somente no tempo e no espaço. Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis*, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e sucedem. Logo, tempo e espaço são o *principium individuationis*, objeto de tantas sutilidades e conflitos entre os escolásticos[...]" (SCHOPENHAUER, 2005, § 23).

O princípio de individuação apresentado tanto por Schopenhauer, quanto por Nietzsche, possibilitou representar e dar sentido ao mundo. E no homem este mundo se manifesta, sendo um outro, distinto do mundo.

Em multidões sempre crescentes o evangelho da “harmonia dos mundos” dança em rodopio de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais alta: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e se tornou realmente algo outro. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminharão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem (NIETZSCHE, 2005, p. 9).

Para ele o sentido da existência só é possível quando há uma conexão com as forças pulsionais, por meio da representação. A existência é o puro impulso. Somente os impulsos, a verdadeira realidade, podem dar sentido e conexão à existência. Pois são os impulsos a coisa primeira, o uno, a essência de toda a forma. A única finalidade da forma é conduzir e acoplar os impulsos da vida. O impulso plástico apolíneo é, portanto, o mecanismo que a natureza reveste as energias vitais, dando assim forma e individualidade. Tal processo tem a finalidade de criar mecanismos e estruturas que possibilitem multiplicidade. Esse mecanismo é a porta de saída, a válvula de escape, que vida encontra para se manifestar. É a única força capaz de manifestar existência, já que “a vida não possui qualquer existência a não

ser nos indivíduos” (MÁRCIO BENCHIMOL, 2002). Assim Nietzsche afirma: “o ser é aquilo que é” ou algo que emerge de alguma coisa. “Portanto, só há a unidade eterna” (NIETZSCHE, 1999, p. 66).

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche comenta sobre a origem do movimento dionisíaco “[...] da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez.” (NIETZSCHE, 1992, p. 30). A embriaguez é vista como “manifestações fisiológicas” (NIETZSCHE, 1992), manifestadas no corpo humano, como reflexo dos impulsos artísticos da natureza: Apolíneo e dionisíaco. Fink, ao comentar o conceito de embriaguez em Nietzsche diz: “A embriaguez é a torrente cósmica, um delírio báquico que destrói, despedaça, reabsorve todas as formas que suprime tudo, o que é finito e individual. É o grande ímpeto de vida” (1983, p. 25]. Temos que entender que assim como o processo do sonho é fruto de todo o mecanismo orgânico do corpo, resultando na produção de imagens simbólicas das pulsões, os prazeres, gozos e sensações também são produtos das várias relações de impulsos que se chocam no corpo

Para Nietzsche, somente a arte trágica é capaz de romper com essa separação e diminuir o abismo existente entre si mesmo e a natureza, reconciliando-o com os instintos e impulsos, passando a erguer pontes e se conectar ao elo perdido, tornando-se um consigo mesmo e com as pulsões da vida. “[...] o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Com a tragédia, o homem passa a experimentar o mundo e a vida em sua totalidade, tanto as suas dores quanto os seus intensos prazeres. Começando a lidar com o horrível e o absurdo da existência, depara-se não com uma outra realidade, mas com a única e verdadeira realidade existente. Percebe que o belo, o ordenado, as metas e a felicidade, que

nos prendem, por nos fornecerem certa estabilidade existencial, não passam de criações sofisticadas para negar e afastar o homem da natureza. E o véu de Maia cai, como afirma Schopenhauer:

Trata-se de Maia, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomada a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 49).

Na peça trágica, o espectador se depara com duas sensações: a primeira, é que o mundo não é belo e ordenado, como apresenta a epopeia e a filosofia clássica, mas horrível e absurdo; a segunda sensação é que somente pela arte trágica a natureza se revela para o espectador, pois é o único meio pelo qual é possível dobrar a repugnância do horrível e do absurdo da existência, e isso só é possível por causa das representações suportáveis: “[...] é preciso, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado” (NIETZSCHE, 1992, p. 57).

Segundo Nietzsche, com o princípio racional e ordenador começa a emergir de forma progressiva e cada vez mais intensa a ideia de liberdade, que antes não era inaceitável, pois a tal concepção não fazia parte da cultura grega antiga, nem mesmo os deuses estariam livres do destino. Todos e tudo o que existe estava marcado pelo destino já estabelecido: “[...] a Antiguidade Clássica concebe um destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desdobra a partir da ação humana [...]” (NIETZSCHE, 2012, p.15). Com o desenvolvimento do princípio racional, que combate a ideia antiga de destino, pela nova

concepção de liberdade, o homem torna-se um ser livre, do qual escolhe seu próprio caminho.

A liberdade, tanto para a cultura trágica, quanto para Nietzsche, não passava de uma doce ilusão, que nos dava a falsa concepção de poder sobre alguma coisa. Ser livre, para ele, era aceitar a tragédia da existência e não criar representações ou ilusões que dessem a sensação de controle. É por isso que a tragédia reafirmava e investia severamente na ideia de destino. Entender e aceitar o seu próprio destino era a grande mensagem expressa nas peças trágicas. Identificamos esse elemento nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides⁵. Um exemplo marcante da ideia de destino, apresentado nas tragédias gregas, é a história de Édipo Rei, apresentado por Sófocles.

5 “Se tal destino alguém tiver de suportar, não é pequena a graça de ficar submisso [...] Cede ao teu destino! Recebe pela vez primeira o jugo duro! [...] Ai! Infeliz de mim! Destino atroz! É a torrente de meu sofrimento que soluçando ponho nas palavras! [...] Aceitarei o meu destino com firmeza; serei valente ao enfrentar a morte certa! Jorre o meu sangue de certo golpe, e rápido, e a doce morte, sem espasmos e agonia, venha fechar-me os olhos na hora final! [...] Ah! Dolorosa, triste evocação de tanto horror contido num destino! ... [...]” (ÉSQUILO, 2013).

“Com teu destino por paradigma, desventurado, mísero Édipo, julgo impossível que nesta vida qualquer dos homens seja feliz! [...] Ai de mim! Como sou infeliz! Aonde vou? Aonde vou? Em que ares minha voz se ouvirá? Ah! Destino! .. Em que negros abismos me lanças? [...] Vinde, não me toqueis; deixai-me descobrir, eu mesmo, o túmulo sagrado onde o destino impõe que me sepultem nesta terra amiga. [...] Ai! Ai de mim! Contemplo neste instante outra calamidade - é a segunda, pobre de mim! Qual o destino - qual! - que inda me espera? [...] Nada mais peças, pois não podem os mortais livrar-se do destino a eles prefixado.” (SÓFOCLES, 1990, p. 83, 87, 185, 256, 258)

“Não estranho que lamente o destino. [...] ao lhes rogares sobrevida, doeu-me a incerteza do destino. [...] Não me furto ao destino; cuida que ambos afirmam o que o dia-a-dia dite. [...]” (EURÍPIDES, 2010, p. 47,109, 117)

[..] Um homem, durante um festim, bebeu em demasia, e, em estado de embriaguez, pôs-se a insultar-me, dizendo que eu era um filho enjeitado [...] À revelia de minha mãe, e de meu pai, fui ao templo de Delfos; mas, às perguntas que propus nada, Apolo nada respondeu, limitando-se a anunciar-me uma série de desgraças horríveis e dolorosas; que eu estava fadado a unir-me em casamento com minha própria mãe, que apresentaria aos homens uma prole malsinada, e que seria o assassino de meu pai [...] Seguia eu minha rota, quando cheguei àquela tríplice encruzilhada; ali, surgem-me pela frente, em sentido contrário, um arauto, e logo após, um carro [...] O cocheiro e o viajante empurraram-me violentamente para fora da estrada. Furioso, eu ataquei o cocheiro [...] ergui o bordão com que viajava, e bati-lhe, com esta mão; ele caiu [...] A esposa do morto, eu a maculo tocando-a com minhas mãos, por que foram minhas mãos que o mataram.... Não sou eu um miserável, um monstro de impureza? [...]” (SÓFOCLES, 2002, p. 56-58).

O método trágico e sua ação são estritamente eficazes e destruidores, pois ela toca e inflama o mais íntimo das pessoas, o seu inconsciente, onde se encontram as experiências vividas ao longo da vida, ainda em estado bruto. É esse encontro que mostra para ele mesmo tudo aquilo que foi velado pela ação civilizatória durante sua existência: suas mais profundas culpas, sua natureza, suas inclinações e seus vícios. “O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual emerge toda vivência pessoal e passada” (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Nietzsche considera a culpa o primeiro elemento que surge diante da arte trágica, pois ela mostra a covardia diante da vida, que foi conduzida e determinada por outros e não por si mesmo. “A civilização tem de recorrer a tudo para pôr limites aos instintos [...]” (FREUD, 2010, p. 50). É diante disso que se vê o absurdo que é o mundo. Diante da culpa o homem começa a se punir, tanto pelas sensações, provocadas pelo corpo, quanto pela consciência, provocada pelo inconsciente, que se encontra em efervescência. É nesse embate entre culpa e punição que há um despertar de consciência. A tragédia como fator de formação do indivíduo, como meio de reconciliação com ele mesmo e com o todo e como fator evolutivo de um povo são características marcantes na antiguidade grega.

Em geral este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral, acrescido de um ponto de vista jurídico humanamente limitado; a encenação de uma tragédia assemelha-se a um tribunal de júri: o espectador é exortado a aceitar a punição que o poeta sugere ao transgressor, a aplaudir sua súplica. A consciência de que “ele mereceu” e “graças a Deus que não sou como Édipo” esconde em si um certo deleite [...] (NIETZSCHE, 2012, p. 15).

Uma outra experiência que a tragédia provoca no espectador é a sensação de deleite diante da punição, destruição e morte do culpado. Esse deleite que foi reprimido e escondido no interior do homem constitui um elo à sua natureza primitiva e bárbara. Tal deleite é totalmente inaceitável para a civilização ordenada. Deleitar diante da desgraça do outro fere os valores e costumes cívicos. Mas na tragédia o deleitar-se é o ponto mais alto de toda a expressão artística trágica, pois ela conecta o homem à natureza impressa nele. É sentindo esse deleite e experimentando o seu ser primitivo, que formula e profere seu juízo,

satisfazendo assim sua necessidade reprimida de condenar, que é executada pela sociedade e não pelo indivíduo. Toda experiência vivida pelo homem antigo lava-o de todos os males provocados pela civilização. Então, podemos identificar a catarse (purificação) como parte da tragédia:

A catarse trágica seria então, de acordo com este ponto de vista estético-moral, muito mais o sentimento de triunfo do homem justo, moderado, impassível, ou seja, se quisermos caracterizar a questão rigorosamente, o farisaísmo do filisteu. Mas esta certamente não é a fonte do mais sublime gênero artístico: é muito mais a disposição inteiramente não-estética, porque carece de entusiasmo; trata-se do sentimento de segurança do caracol, que instalado em sua casa carrega-a por toda parte; a musa trágica exclui o cotidiano e a tranqüilidade do caracol (NIETZSCHE, 2012, p. 15).

A figura do caracol apresentado na citação acima traz a figuração perfeita do homem civilizado que carrega sobre si mesmo o mundo dos costumes, leis, verdades e todo o aparato cognitivo construído pelo processo civilizatório. Esse mundo é sua casa, onde é possível se reconhecer como humano; é sua segurança, pois o reconhecimento com o ambiente produz a sensação de proteção; e é a matéria prima que constitui sua natureza humana. Mas esse mundo também é um fardo, provocando dor, sofrimento, agonia e isolamento. Somente com a tragédia, por meio do processo de catarse, surgem pequenas e temporárias bolhas de reconciliação com seus impulsos mais primitivos. "Então abre-se-lhe o caminho da salvação que é o do apaziguamento das fúrias pela catarse do sofrimento." (NIETZSCHE, 1992, p. 161).

A tragédia como meio de rompimento com a individualização tem sua origem em um período da história grega que haviam uma

necessidade por materializar os impulsos que os assolavam, no intuito de tornar reconhecível sensações, impulsos que sempre ficaram sobre o abismo da existência. O movimento trágico tem sua origem por meio dos poeta, que recitavam o caos presente nas coisas. O movimento que teve grande influência do orfismo e do culto a Dionísio. Mas o auge do movimento encontrou seu ponto central no nascimento do teatro, onde temos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, como seus principais dramaturgos, do qual apresentaremos suas respectivas construções trágicas. “[...] Ésquilo teve grande influência durante 12 longos anos, até que foi vencido pelo jovem Sófocles. Antes que Eurípides aparecesse, Sófocles dominou o palco juntamente com Ésquilo durante 15 anos, até que Eurípides venceu o concurso de tragédias pela primeira vez.” (NIETZSHE, 2015, § 8)

2 Os poetas trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides

A tragédia surgiu da poesia popular, que celebrava a fecundidade do mundo, os prazeres da vida e o sofrimento da existência. Ela tornou-se um grande ato de celebração no santuário da natureza. A poesia grega teve dois importantes momentos em sua história: um **declamativo**, que é exatamente o que marca o seu surgimento; e outro **encenativo**, o qual corresponde ao segundo momento, o qual ganha mais destaque e divulgação por meio do teatro. O novo meio de materializar as sensações da poesia popular não só popularizou ainda mais o conteúdo da poesia, como possibilitou a criação de uma nova espécie de arte. A poesia encenada torna-se muito mais utilizada para expressar o conteúdo da poesia do que o meio antigo de declamação. É nesse cenário que surge Ésquilo, Sófocles e Eurípides, três grandes poetas que marcaram a arte, o teatro e o pensamento grego. É com eles que o teatro ganha forma e destaque na sociedade grega, surge a

tragédia, aquela que apresentara os prazeres mais profundos e ocultos e a dor mais terrível que sempre foi escondida pelos sistemas representativos, sejam eles mitológicos ou racionais.

Com Ésquilo, a poesia popular se transforma na tragédia, nascendo assim o teatro, e mudando o método declamativo para a encenação. Desta vez, enfim, as pulsões da vida, que vêm do Uno-Primordial ganham não só representação sensitiva mas representação corporal, por meio da mímica. Ésquilo foi um iniciado nos Mistérios de Elisius⁶. Essa influência determinou o tipo de expressão teatral que ele apresentaria. A característica principal do teatro trágico de Ésquilo são os instintos, essa força caótica, desordenada e completamente cega, do qual se encontra e é o mundo que nos envolve, invadindo e se apossando do ser humano. É essa força que possibilita a existência, que Ésquilo apresenta em seus trabalhos trágicos, utilizando o coro, que expressa a sensação, e o ator, que materializa a sensação. As peças teatrais de Ésquilo são marcadas por representações que dão unidade e promovem a conexão entre os acontecimentos. “[...] Ésquilo coloca o mundo Olímpico nos pratos da balança da justiça [...] o artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos, e ao menos, aniquilar deuses olímpicos [...]” (NIETZSCHE, 1992, p, 66).

Ele teve uma vasta produção teatral, e dentre elas a mais conhecida é “Prometeu acorrentado”, também reinterpretada por Sófocles, seu discípulo. O Prometeu de Ésquilo em detrimento ao de Sófocles, tem características estritamente aterrorizantes e apavorantes. O terror e o pânico, a angústia e a agonia de quem é devorado todos os

6 “Eram os ritos de iniciação ao culto das deusas da agricultura, Deméter e Perséfone, que aconteciam em Elêusis, local que ficava próximo de Atenas, na Grécia. “[...] os mistérios eram celebrados habitualmente uma vez por ano, na primavera durante o oitavo mês. As cerimônias realizavam-se em Agra, um subúrbio de Atenas, e compreendiam uma série de ritos (jejuns, purificações e sacrifícios), executados sob a direção de um mistagogo” (ELIADE, 2010, p, 281).

dias e regenerado toda manhã, só para ser eternamente devorado, mostra o sofrimento de alguém que se dá não só pela dor, mas principalmente pelo alívio dela. O terror do mito que em outros autores costuma ficar de lado, ou amenizado, é potencialização em Ésquilo, e colocado como fator central em suas peças.

O elemento amenizador presente em toda a tradição literária depois de Sófocles, como um mecanismo de fuga, não se encontra na tragédia de Ésquilo. Não é a fuga que ele propõe, mas levar e mediar o encontro dos espectadores com o terror e o pânico da existência. Os autores que escrevem no intuito de amenizar a vida humana têm em mente a ideia de dois mundos, totalmente opostos: um onde reina o caos, do qual almejam sair; e outro onde reina a ordem, para onde desejam viver e estar. Constitui assim a rejeição de sua realidade, para fugir a uma outra realidade idealizada, entre o medo e o desejo. Nas ideias esquilianas não se encontra essa concepção de mundos opostos e nem de mundos separados. Não é a separação que se encontra nas obras de Ésquilo, mas a unidade e uma íntima relação entre os mundos dos deuses e dos homens. Até mesmo porque para ele tanto um quanto o outro viviam no mesmo plano, ou seja, no plano da imanência. Tudo emana da natureza, até mesmo os deuses. “O ponto de vista de Ésquilo é ainda o épico, ou seja, é inteiramente imanente [...]” (NIETZSCHE, 2012, § 9, p. 31). Sófocles sucede Ésquilo na tragédia, ao tornar-se uns dos mais importantes em seu desenvolvimento; ganhando assim uma importância fundamental na história da arte trágica. Tal importância se dá pela grande contribuição que ele desempenhou no desenvolvimento, estruturação e finalização do mecanismo trágico, que Ésquilo começou. Sófocles aprende sobre a construção da poesia e estruturação da encenação poética com Ésquilo, o teatrólogo de maior sucesso de sua época. É com ele que aprende como fazer peças trágicas, seus métodos e objetivos.

Assim como todo discípulo, ele aprende o ofício de seu mestre, e com o passar do tempo cria sua própria interpretação da tragédia, aperfeiçoando assim o modo de criar e encenar a arte trágica. Com essa melhoria, forneceu a matéria-prima, através da qual dará início à ruptura do período trágico para o período estético formal. Isso se deu porque com ele surgirá a necessidade de dar forma a todas aquelas sensações apresentadas pelas peças de Ésquilo. O grande Sófocles não via nas peças de Ésquilo a necessidade de ter um pensamento, que desse unidade à tragédia. Para ele, uma boa peça trágica precisava de uma unidade que traduzisse, canalizasse e representasse para o indivíduo toda aquela força e energia instintiva e pulsional apresentada nas peças de Ésquilo.

Podemos identificar na arte de Sófocles o início do pensamento ocidental, já que o grande objetivo de sua produção artística é a formalização das sensações e não a representação delas, como queria Ésquilo. Isso mostra a preocupação de Sófocles com seus espectadores, dando condições a eles de apreender o que estava sendo apresentado. Traduzir para o público o trágico da existência, em uma linguagem universal, no intuito de atingir a maior quantidade de pessoas, constituía a grande preocupação e objetivo da produção artística dele. “O trágico em Sófocles sofre uma inflexão que não deixa de afetar a natureza de sua expressão. Dionísio está presente, mas em outro nível, no plano da interioridade individualizada. É como se, por uma certa arte, ele se subjetivasse.” (NIETZSCHE, 1992, p. 161).

As preocupações e os objetivos de Sófocles o conduzirão a fazer importantíssimas alterações na estrutura de tragédia. Uma dessas mudanças é o aumento da importância do ator, dando assim mais destaque à representação do que a sensação. “O aumento da importância do ator e do coro aconteceu, sem dúvida, ao mesmo tempo; desse aumento, entretanto, resultou uma depreciação do significado do coro [...]” (NIETZSCHE, 2012, § 9, p. 32). A partir dele haverá um destaque

cada vez maior ao significado e à atuação do coro na tragédia, embora o coro na época de Sófocles começava a se torna inaceitável, pois surgia uma cultura que promovia rejeições a todas as forças caóticas, e o coro constituía o meio pelo qual essas forças eram representadas na tragédia. Por isso que com o passar do tempo ele passa a perder significado e perderá cada vez mais atuação.

Antes, o *pathos* do coro provocava no espectador a compaixão pelo sofrimento do personagem, ou seja, o público sofria com o personagem, sentia sua dor e sua angústia. Isso possibilitava sentir e experimentar o terror, para só assim tê-lo como algo visível, possibilitando o convívio e a superação. Com a tendência de rejeição do sofrimento e da dor, o *pathos* deixa de provocar compaixão, para provocar comportamentos, como, por exemplo, no caso das virtudes, ou seja, a dor, o sofrimento e a angústia só surgem porque as virtudes foram violadas. O sofrimento do personagem não o leva mais ao ato de sofrer, mas ao ato de indagar o porquê do sofrimento, o que é necessário para evitá-lo. Vemos aqui uma inversão de valores, comportamentos e formas de ver o mundo. Antes o homem virtuoso era aquele que enfrentava o sofrimento, para superá-lo. Agora o virtuoso é aquele que foge do sofrimento, por meio de um bem idealizado, pois, “[...] enquanto antigamente o *pathos* da massa do coro queria provocar a compaixão, e apenas aproveitava a oportunidade para agir com contundência, como se o *pathos* precisasse de uma explicação, agora se quer ver o *pathos* dos virtuosos como o ponto culminante” (NIETZSCHE, 2012, § 9, p. 31).

Nietzsche afirma que Sófocles foi o único que trabalhou na tragédia, em sua totalidade, sua ação pulsional e representativa e por isso, ele foi o único que levou a tragédia a seu auge. Tudo o que conhecemos sobre a tragédia tem a grande contribuição de Sófocles. Por meio dele, as características básicas da tragédia chegam a nós, tais como a visão trágica do mundo, o destino imediato, os enigmas da vida

humana, a catarse, a consonância em um mundo de dissonância e a exaltação do sofrimento.

Afirma Nietzsche “[...] ‘o grande pão está morto!’, também ressoa agora como um doloroso lamento através do mundo helênico: ‘A tragédia está morta?’” (1992, p. 73). A morte da tragédia é o marco principal da transição do mundo das pulsões, dos instintos, dos desejos, da vontade e da afirmação da vida, para o mundo das formas, da estética, e da aparência, e das ilusões em um mundo enrijecido por padrões. A inclinação por um mundo estético e ético é o pano de fundo do período onde Eurípides, o terceiro e último teatrólogo trágico, surgirá. O contexto histórico e cultural de Eurípides não quer mais sentir as pulsões, mas poder explicar o mundo através do pensamento analítico crítico. Embora houvesse uma inclinação cultural a esse novo meio de interpretação e expressão do mundo, foram os poetas, especialmente Eurípides, que impulsionaram essa ruptura com o mundo trágico inaugurando o mundo racional.

Eles são os protagonistas desta ruptura, porque constituem os únicos mestres, formadores, modelos de sabedoria e instrumentos da inspiração das musas e dos deuses. São os únicos com a capacidade e os instrumentos necessários para a realização de mudanças tão bruscas. Com a obra de Eurípides, há um descarte do homem instintivo, pulsante e diverso, conectado à natureza, para dar espaço ao homem individual. Um homem limitado, único e totalmente separado de tudo o que é a natureza. Um ser isolado e apartado do resto da existência. Eurípides abandona a visão de espectador desenvolvida pelo seu antecessor por uma visão estética e ético-político, que apresenta uma realidade e um tipo de comportamento estático, como é o caso do ‘ser’ e dos valores, conceitos produzidos pelas representações.

Com isso, podemos perceber que a unidade das peças de Eurípides se encontra nos efeitos que a representação provoca nos espectadores. São esses efeitos que não só irão moldar como também

mudar os tipos de comportamentos caóticos das pessoas, para algo mais padronizado e ordenado. Tais mudanças serão gerenciadas pelas virtudes. Podemos perceber nas ideias teatrais de Eurípides uma tentativa de preparar o terreno cultural e histórico grego, para a atuação do pensamento filosófico de Sócrates. “A ligação entre Sócrates e Eurípides é apresentada por Nietzsche como a ponte que teria levado a razão ao seu trinfo [...]” (MENDONÇA, 2020, p. 73). O foco de Eurípides é formar e educar a partir do teatro, descartando as sensações e apresentando a seu público valores baseados em virtudes. O povo por outro lado já não sente e experimenta a angústia, o pânico e o terror ocultos na existência, passando a ter contato apenas com os efeitos que as formas das virtudes preconizada pela tragédia provocam no cidadão grego.

Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípides, que de início, como Sócrates, volta-se contra a simpatia popular e, no final, a conquista. A tragédia de Eurípides é o termômetro do *pensamento* estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, [...] (NIETZSCHE, 2012, § 10)

3 O Uno-Primordial

Quem me aquece, que me ama ainda?
Dai-me mãos quentes!
Dai-me braseiros para o coração!
Estendida, arrepiada,
Como um semimonstro a quem se
Aquecem os pés,
Sacudida, aí! Por febres desconhecidas,
Tremendo antes setas agudas e geladas,
Perseguida por ti, pensamento!
Inominável! Oculta, terrível!
Tu, caçador por traz das nuvens!
Derrubada por teus relâmpagos,
Tu, olhar escarninho que me olhas da escuridão!
Assim me acho deitada,
Torço-me, retorço-me, atormentada
Por todos os martírios eternos,
Golpeada
Por ti, caçador cruelíssimo
Tu – deus desconhecido[...]
(NIETZSCHE, 2016, p. 123)

A busca por um princípio ordenador que fundamente, justifique e conecte todos os seres existentes, sempre foi a marca registrada da filosofia. Por isso que ao longo de sua história foram erigidos inúmeros princípios ordenadores: os deuses, a natureza, Deus, a razão, as ideias, o sujeito, etc. A maioria desses princípios são representativos e foram os que mais prevaleceram ao longo da história. Outro princípio que não teve muita ênfase na história representativa, mas que determinou completamente sua forma e estrutura, foi o princípio natural, que Nietzsche considera o único e verdadeiro princípio.

A natureza e a vida são para Nietzsche, os únicos fundamentos que conectam todos os seres e de onde tudo se origina. Já os princípios representativos não passam de meras ilusões, pois eles constituem apenas representações dos impulsos. Tal princípio fornece um mundo de conforto, pois dá forma, sentido, fundamentos, finalidades e meios de comportamentos, criando um mundo estável, fixo, métrico e ordenado. Enquanto o princípio natural é desconfortável, pois suas manifestações se dão pelas sensações e não pela representação. Com isso, tais realidades escapam à capacidade delimitativa do ser humano: consegue sentir, mas não consegue codificar o que sente.

O que chega ao ser humano são apenas impulsos que não passam de ecos da natureza, transformado em desejo, ao qual por sua vez será dado uma forma, surgindo assim a representação. Por isso é que a natureza, ou seja, o Uno-Primordial, como Nietzsche chamará, constituirá o verdadeiro princípio unificador da realidade. Mas o que é o Uno-Primordial? Segundo De Paula Júnior, seria “[...] as mães do ser, ou ‘o cerne mais íntimo das coisas’, [...] a essência do Uno-Primordial é a contradição, caracterizando-se tanto pela dor suprema quanto pelo prazer supremo” (2006, p. 38).

Em seu ditirambo, que se trata de uma coletânea de poemas escritos no intuito de exprimir os efeitos da arte dionisíaca no mundo representativo, Nietzsche apresenta características desta força oscilante e caótica de onde tudo se origina e pela qual tudo é destruído. Nesses poemas, o Uno-Primordial é apresentado pelo filósofo como o aquecedor do mundo. Ora! Sabemos que o calor é o que promove a vida no planeta, por isso que para ele o Uno-Primordial é o que possibilita a vida e não uma representação dela. A vida aqui é entendida enquanto pulsões. É ela que faz surgir, desenvolver e aflorar a existência. Também ela é responsável por destruir tudo aquilo que não pulsa, que se encontra enrijecido pelas formas e limites da representação.

É uma força que não pode ser contida e controlada, ou seja, é indomável, mas controla tudo o que se expressa. Não é algo tocável ou que podemos sentir, pois o sentir e o objeto sentido já constituem uma representação. Não se encontra em lugar determinado, mas oculto totalmente da apreensão humana por qualquer via. Sua ação diante do homem é de terror e pânico, pois somente elas promovem a desestruturação, desequilíbrio e destruição do mundo ordenado. É ele que forma e movimenta o homem.

A dor e o terror são métodos utilizados pelo Uno-Primordial para romper com Apolo e religar com o mundo das paixões e pulsões. Para Nietzsche, essa força originária é essencialmente prazer. A dor é só um fenômeno que surge da vontade de vir a ser. “Essa dor é o processo em que essa realidade primordial [...] rasga a si mesmo de dor [...]” (NF/ FP, 1870-1871, 7[200]). “O prazer em Nietzsche, é mais originário que a dor. A dor é considerada como fenômeno decorrente da vontade de prazer, ou vontade de vir a ser” (DE PAULA JÚNIOR, 2006, p. 35). É nesse intuito de unificação do homem com a natureza, que ele se comporta como um caçador à espreita só esperando o momento propício para atacar sua presa.

Olha para o homem com um olhar de desprezo, escárnio, desdém e ironia pelo que ele se tornou: um ser doente e alienado pelas ilusões que criou, preso em seu mundo que tem a pretensa ideia de achar que é seu. Entretanto ele sabe que o homem por si mesmo jamais se conectará consigo mesmo, se não for pelo golpear da dor e do sofrimento, por isso que Nietzsche também o chama de “golpeador de mim”.

Golpeia mais fundo
Golpeia mais uma vez
Transpassa, transpassa este coração!
(NIETZSCHE, 2016, p. 123).

O Uno-Primordial não mede esforço para religar o homem às suas forças e desejos mais profundos. Usa para isso todos os seus métodos, inclusive a dor. Pois, somente isso fará o homem parar, desestruturar-se e desequilibrar-se, fazendo assim o pânico tomar conta dele. A partir daí ele se torna livre de suas prisões, grades e algemas dos conceitos e valores. Está aberto a sentir o que de fato é a existência e não o conforto que ele criou. Nietzsche o chama de “o grande torturador e carrasco”, pois para conectar o homem usa de tudo o que for necessário, até a absoluta crueldade. Tudo isso para que ele sinta, veja e perceba o labirinto que ele é e onde sempre esteve, e não percebia, porque estava encoberto pelo mundo de ilusões que ele mesmo criou. “Eu sou teu labirinto” afirma Nietzsche (2016, p. 129), e prossegue:

[...] ouves-me respirar,
Espreita meu coração,
Ó ciumento! [...]”
“[...] Queres entra nele,
No coração, penetrar,
Penetrar em meus mais secretos pensamentos?
Desavergonhado, desconhecido! Ladrão! [...]”
“[...] Que queres obter com torturas, Torturador!
Deus – carrasco! [...]”
“[...] Ou devo eu, como um cão, Espojar-me diante de ti?
Devotada, fora de mim de entusiasmo
Acenar-te amor – com a cauda? [...]”
“[...] meu deus desconhecido! Minha dor!
Minha derradeira felicidade [...]

O Uno-Primordial chega ao mundo das representações por meio das pulsões que nos atingem, e elas, por sua vez, se transformam em querer. Essa vontade é a representação mais fiel do Uno-Primordial. Os

gregos representaram e personificaram esta força na mitologia por meio de suas divindades, como é o caso dos titãs e dos deuses.

Quando o homem é tomado pela vontade⁷ pulsional e instintiva⁸ passa a estar em um estado de embriaguez, em que só capta as pulsões provindas da força primitiva, sem nenhuma medida, forma ou limites, pois a força da vontade congela a consciência. Não há mais a medida que possa mensurar, limitar e conter os impulsos. O homem esquece-se de si mesmo, e experimenta sua mais profunda vontade, torna-se livre de si mesmo. Sob o domínio da vontade, ele se desliga de si e de todas as suas pretensões, para conectar-se à natureza. Neste estágio, cai o “véu de maia” e ele pode ver o mundo por trás daquele que criamos. O véu revela o mundo do absurdo e do horror, que sempre esteve à nossa volta, sendo velado pelo mundo da representação. “O mundo considerado como representação é o fenômeno, aparência enganadora do ser, é o mundo das ilusões, coberto pelo **véu de Maya** [...]” (FERREIRA, 2013). Como diria Nietzsche (2005, p. 12)

7 O conceito de vontade como princípio Nietzsche pega da filosofia de Schopenhauer. “De acordo com Schopenhauer a vontade é o princípio fundamental da natureza, a força cega, incontrolável que move o mundo. Uma força que se manifesta em toda natureza, mas adquire características específicas nos seres humanos, cuja existência está subjugada a pressão universal da vontade.” (FERREIRA, 2013)

8 Nietzsche utiliza simultaneamente os termos *Instinkt* (instinto) e *Trieb* (impulso) com sentidos distintos para apresentar o conceito e origem da filologia. Primeiro usa *Instinkt* no sentido de uma faculdade fundamental, quando faz referência —ao instinto mais profundo do ser humano, o instinto linguístico como objeto de estudo da filologia enquanto ciência natural e logo em seguida faz uso de *Trieb* com sentido de —impulsos [*Triebe*] inteiramente diversos, o científico e o estético que foram se reunindo para formar a filologia. A princípio, para designar o sentido da palavra instinto Nietzsche utiliza o termo *Trieb* no sentido de uma aglomeração de instintos. (NETO, 2017, p. 23). “[...] o emprego de *instinkt* para designar uma faculdade fundamental: ao invés dos pequenos demônios que animam as atividades, refere-se aqui a um motor fundamental. [...]. O *Trieb* é associado a uma força que age subterraneamente no inconsciente dos povos.” (ASSOUN, 1991, p. 96-97)

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único [...]

Homem e natureza agora podem celebrar sua reconciliação, pois de fato se encontram na mesma frequência. Ele passa agora a se sentir, se ver e se perceber, pois o que sabia provinha dos conceitos vazios. Por isso a arte, especialmente a arte trágica, torna-se o principal meio para despertar o homem de seu sono de ilusões. Por outro lado, a vontade não tem só a finalidade de manifestar as pulsões do Uno-Primordial, mas é especialmente com ela que o mundo e suas estruturas se afunilam e se ordenam. É da vontade que o mundo é criado. Ela é a matéria-prima pela qual toda a sua complexidade é desenvolvida. O mundo nada mais é que a representação da natureza, o fruto da pura dor. Por isso que há no homem uma necessidade de criar um mundo, próprio dele, caracterizado pela estética e pelos valores, para assim poder fugir, esquecer, negar e apagar ou abafar completamente o eco dos impulsos.

Por mais que o Uno-Primordial tenha atingido o mundo existente por meio das pulsões e do querer, ainda não chegou a seu grau máximo de compreensão possível. Contudo, podemos perceber que tanto o homem como toda a existência não passam de representações das forças pulsivas, constituídas de representações. Mas somente o homem tem a capacidade de produzir aparência do mundo aparente. A aparência que constitui toda a existência é o mecanismo pelo qual é revestido os impulsos do Uno-Primordial, o que era apenas pulsão ganha agora a forma e o limite necessário. Por isso afirma Nietzsche: “[...] Apolo deve ser reputado por nós como o pai deste mundo”. Essa nova

realidade marca o início da existência, pois, algo aparece, ganha forma, assume dimensões e imagens. Formando assim os pré-requisitos para ser apreendido. Como afirma Almeida (2005, p. 26).

[...] Apolo o mundo do sonho e Dionísio o do frenesi e do arrebatamento, o qual, pela sua potência artística, desperta os liames do *principium individuationis* e faz falar a essência mais íntima dos seres, do homem, das coisas, da natureza, do Uno originário em sum.

Essa capacidade de criar, estruturar e dar movimento às pulsões, Nietzsche o chamou de princípio apolíneo, que é a capacidade do Uno-Primordial de formular aparência para revestir as pulsões. O princípio apolíneo tem a capacidade de individualizar forças pulsivas em formas delimitadas, particularizando aquilo que é diversificado. Ao acoplar tais forças em formas, sua delimitação é constituída de medidas e padrões. Surgindo assim a criação de vários universos e mundos emparelhados, que se conectam pelas pulsões e são percebidos pelo sistema representativo do homem.

Por outro lado, no ser humano, como um ser constituído de aparências e que pensa por meio de aparências, podemos perceber que o princípio apolíneo está presente em sua constituição e sua forma de agir. Tal princípio o possibilita apreender os impulsos do mundo e representar para o mundo humano, dos conceitos e das ideias, os quais, por sua vez, já são as representações das representações. “Ele é o aparente completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho” (NIETZSCHE, 2005, p. 06). A característica de particularizar, delimitar, são as formas do princípio apolíneo, criando assim algo e sistemas autônomos e independentes. O princípio apolíneo constrói a individualidade no ser humano, apartando-o da diversidade e da dependência da natureza. A partir daí surge um novo mundo, com

leis, costumes e métodos próprios. Sai da total dependência para a independência das leis da natureza, ganhando assim autonomia e liberdade. Com isso fornece ao homem a si próprio a capacidade de criar sua própria realidade, seu próprio mundo; passando a entender os mundos que o circundam e a unidade primordial que os conecta. O homem com o *principium individuationis*⁹ torna-se um deus, segundo Nietzsche. Apartado, livre e com capacidade de criar e transformar o seu mundo e os mundos à sua volta. A característica de autonomia e independência dada ao homem, assemelhada a de um deus, possibilita a ele perceber, entender e expressar o Uno-Primordial imerso na existência.

Com o princípio de individuação, o movimento de expressão, que surge desde as pulsões até à conceituação, chega a seu estágio final. O Uno-Primitivo passa a ser traduzido em forma conceitual, pois por um lado as pulsões desejaram tornar-se formas e as formas necessitavam ganhar significado e conteúdo. Esse movimento entre a força que tende para sua materialização e expressão constitui a fórmula de criação e destruição dos mundos. Por isso, Nietzsche fala que a existência nada mais é do que o **eterno movimento de tornar-se**. Por meio dessa comunicação entre o princípio apolíneo e os impulsos podemos perceber a profunda dependência entre ambos.

É pelo **princípio de individuação** que o homem cria e estrutura o mundo humano. O homem torna-se um artista e um arquiteto de seu mundo, dando beleza e verdade. Surge assim uma realidade estável. É

9 Este conceito é uma apropriação da concepção de “princípio de razão” apresentado por Arthur Schopenhauer, que teve muita influência o pensamento de Nietzsche. O princípio de razão é a forma universal de todo fenômeno. O ser humano em seu agir, como qualquer outro fenômeno, tem de estar submetido a ele [...]; o indivíduo, a pessoa, não é Vontade como coisa-em-si, mas como fenômeno da Vontade, e enquanto tal já é determinado e aparece na forma do fenômeno, o princípio de razão (SCHOPENHAUER, 2005, § 23, p. 172).

somente pelo princípio de individuação que torna conhecido para o homem suas raízes mais profundas, e é só por ele, que é possível representar a dor e o sofrimento, por meio da aparência. “O homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no princípio de individuação” (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

E eis que Apolo não conseguiu viver sem Dionísio! ‘Titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no final das contas, tão necessários quanto o apolíneo! Apolo se manifesta, portanto, como o princípio de individuação, através dele se realiza o objeto do Uno originário e ele alcança, pela ilusão que cria na tragédia, a vitória sobre o Dionísio [...] (ALMEIDA, 2005, p. 28).

Tudo o que existe, seja ele pulsional, material, representativo ou abstrato, não passa de imagens do Uno-Primordial, o verdadeiramente existente, a fonte de onde tudo se origina. A individuação marcada, pela medida e precisão, moveu o homem, tanto em sua estrutura física, quanto em sua estrutura cognitiva e moral. É a mesma realidade que promove a transformação dos outros mundos em imagens, para ele mesmo poder conhecê-los. Então, podemos perceber que tal princípio tem a finalidade de fazer síntese dos mundos à nossa volta, produzindo realidades complexas, estéticas e fixas para o mundo recém-criado. Por isso, Nietzsche (1992, p. 29) afirma que:

As imagens agradáveis e misteriosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a ‘divina comédia’ da vida, com seu inferno, desfila a sua frente, não só como um jogo de sombras – pois a pessoa vive

sofre com tais cenas - mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; [...]

Conclusão

O nascimento do período trágico grego é para Nietzsche um momento muito importante para a manifestação dos sentimentos que afloravam nos gregos. Ela também terá na visão do filósofo uma grande contribuição no surgimento do pensamento ordenador, que parece orientar as ações e inclinações do povo da Grécia antiga. Essa inclinação mais cósmica e estética de sua cultura, parece ter sido a causa do surgimento do pensamento filosófico e a destruição do meio trágico de ver, sentir e agir do grego pré-clássico.

Nietzsche dá a entender que esse período é marcado por duas grandes considerações de mundo: uma trágica e a outra teórica. Cada uma tenta responder a necessidade de sua época. A consideração trágica surge da necessidade de representar a agonia da existência, por meio da arte, dando à sua época uma ferramenta que pudessem lidar com os sofrimentos que os assolavam. Já a consideração teórica, tem seus primeiros vestígios, tendências ou elementos característicos presentes no estágio final da consideração trágica. Ela surge de uma necessidade de ordenar e organizar a pólis grega, e para isso se fazia necessário eliminar tudo aquilo que representasse caos e desordem. E a função da tragédia era manifestar os impulsos que assolavam o indivíduo, do qual não sabiam lidar com eles.

Na consideração trágica, Nietzsche aponta Esquilo, Sófocles e Eurípides, como os responsáveis por dar início, desenvolvimento e declínio da visão trágica. Já do outro lado temos Eurípides, como o último dramaturgo trágico, que começa a inserir elementos racionais dentro de

suas peças. Mas somente com Sócrates que essa tendência racionalista nasce e ganha forma, inaugurando com ele a consideração teórica do mundo. Começa um movimento e um esforço de poder racionalizar e conceituar o homem e suas ações, excluído todo e qualquer vestígio de sensações e sentimentos presente nas representações criada pelas artes trágicas.

Referências

ASSOUN, P.-L. **Freud & Nietzsche**. 2º Edição ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ALMEIDA, R. M. **Nietzsche e o paradoxo**. São Paulo: Loyola, 2005.

BRANDAO, J. de S. **Mitologia Grega**, v.1. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

DE PAULA JÚNIOR, H. O. **A Dimensão Dionisíaca do Uno-Primordial nos Primeiros Escritos de Nietzsche**. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR, Curitiba, 2006.

ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas**: da idade da pedra aos mistérios de Elêusis – volume I. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

FERREIRA, A. L. O conceito de vontade em *O mundo como vontade e apresentação*, de A. Schopenhauer. **Revista Eros**, v. 1, p. 5–22, 2013.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza —São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIACOIA JUNIOR, O. **Nietzsche: O humano como memória e como promessa.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias.** Tradução, estudo e notas Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Odisseus, 2006.

MOSÉ, V. **O home que sabe: do homem sapiens à crise da razão.** Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, R. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia.** Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2005.

MENDONÇA, A. F. de. **A invenção da metafísica a partir da arte: perspectivas nietzschianas.** Coleção X. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020

NIETZSCHE, F. W., 1870. **A visão Dionisíaca do mundo.** Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. W., 1844-1900. **O Anticristo: Maldição ao Cristianismo: Ditirambos de Dionísio.** Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia de bolso, 2016.

NIETZSCHE, F. W., 1872. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo:** Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. W., 1873. **A filosofia na idade trágica dos gregos:** Tradução Maria Inês Madeira de Andrade: Revisão de Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos Ed; Lisboa; 70. 1995.

NIETZSCHE, F. W., 1870 **Introdução a Tragédia de Sófocles**. Tradução Ernani Chaves. Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Pará: Editora Zahar. Pará, 2012.

ROCHA, R. **Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação**. Revista *Philia & filia*, Porto Alegre, v. 03, n. 2, p. 86, 2012.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**, 1º tomo; tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005

SÓFOCLES. **A trilogia tebana I**: Tradução do grego, introdução e notas de, Mário da Gama Kury. 10.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

VERNANT, J-P. **Mito e Tragédia na Grécia antiga**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.