

## A GENEALOGIA DO PENSAMENTO TRÁGICO EM NIETZSCHE

Lucyane De Moraes<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo tem por base o primeiro livro publicado por Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, de 1872. Resume-se na investigação de fatores históricos que contribuíram para a formação do pensamento do jovem Friedrich Nietzsche e de personagens que o influenciaram a desenvolver sua tese sobre “A Origem da Tragédia”. Propõe, dessa maneira, expor três movimentos ou três formas de manifestações artísticas da Grécia Antiga, apresentando esse “primeiro Nietzsche”. Para tal, cabe abordar questões referentes a uma genealogia do espírito trágico, compreendida através da dramaturgia dos três tragediógrafos da Grécia Ática, bem como dos elementos teóricos e históricos em que o autor se baseou para a elaboração do seu estudo, ou seja, aqueles referentes a literatura, a mitologia da Grécia Antiga e a música do período, sendo esta interpretada por Nietzsche como aquela que melhor exprime o impulso Apolíneo-Dionísio (afirmação da vida que responde ao sentido da existência).

**Palavras-Chave:** Filosofia, Arte, Música, Tragédia, Mitologia.

### ABSTRACT

This paper is based on Friedrich Nietzsche's first publication, *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music (Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik)*, 1872. The intention is to sum up an investigation of historical factors that contributed to shaping the thought of the young Friedrich Nietzsche and some characters that influenced him to develop his thesis on “The Birth of Tragedy”. I propose, thus, expose three movements or three forms of artistic manifestations of Ancient Greece, making sense of this “first Nietzsche”. For this, I will address issues relating to the genealogy of the tragical spirit, realized through the drama of the three tragedians of Attica Greece as well the theory and history in which the author relied in preparing its study, namely those concerning the literature, the mythology of ancient Greece and the music of the period, this last one interpreted by Nietzsche as the one that better expresses the Apollonian-Dionysian impulse (affirmation of life that responds to the sense of existence).

**Keywords:** Philosophy, Art, Music, Tragedy, Mythology.

---

<sup>1</sup> A autora é mestranda em Filosofia pela Universidade Gama Filho-RJ. Graduada em Filosofia pela UFAL, tem especializações em Ensino da Arte e Direção Cinematográfica. Desenvolve como linha de pesquisa trabalhos nas áreas de Estética, Filosofia Social e Sociologia da Cultura. Vem também trabalhando na pesquisa, recolha e seleção documental de manifestações tradicionais da cultura brasileira, através da elaboração de textos sobre a tradição oral do Brasil.

*“Música é a única arte que expressa a vontade”.*

[Arthur Schopenhauer]

*“Acho que quem desfrutou com os sublimes prazeres da música deverá ser eternamente adicto a esta arte suprema e jamais renegará dele”.*

[Richard Wagner]

*“Pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”.*

[Friedrich Nietzsche]

### **Considerações iniciais**

A Alemanha de meados do século XIX apresentava um quadro político difuso, caracterizado pela divisão em vários reinos reunidos sob uma confederação de principados sediada na cidade de Frankfurt. Liderada pelos reinos da Prússia e Áustria, que mantinham sob controle as diversas tendências internas opostas àquelas aristocracias conservadoras, a Confederação Germânica reunia trinta e nove estados de natureza feudal, os quais tinham na agricultura, majoritariamente, a principal atividade econômica, com exceção da Prússia fortemente industrializada. Diferenciados entre si em termos de estrutura econômica, social e política, tendo como ponto de coesão apenas a língua alemã, este quadro tumultuado ocasionou várias revoltas e movimentos internos que afetaram a sociedade da época, através de diversos conflitos armados motivados pelo desemprego e as más condições de vida da população. Mediante este quadro a nobreza, com o apoio da burguesia, promove reformas que inclui a fundação de uma associação voltada para interesses comerciais e industriais e posteriormente uma série de medidas no sentido de abolir impostos alfandegários entre os estados, com exclusão da Áustria. Então sob a hegemonia da aristocrática e monarquista Prússia, promove-se a unificação da Alemanha em 1871, sob o comando de Otto von Bismark<sup>2</sup>, nomeado chanceler da Prússia em 1862. Caracterizado por ideais nacionalistas<sup>3</sup>, o

---

<sup>2</sup> Conhecido como o “chanceler de ferro”, Otto von Bismarck, estadista de feição autoritária, foi o responsável pela unificação da Alemanha, que para tanto se opôs ao liberalismo político baseado no voto das majorias e no

novo Estado alemão busca sua autodeterminação transformando-se em nação soberana livre do domínio e interferência estrangeira. A propósito, o filósofo Friedrich Nietzsche em seu livro [GD] *Götzen Dämmerung* (Crepúsculo dos ídolos) de 1888, se refere ironicamente ao chanceler: “Existem filósofos alemães? Existem escritores alemães? Existem bons livros alemães? Fazem-me esta pergunta no estrangeiro. Ruborizo-me! mas com toda a delicadeza que sou capaz nestas situações delicadas, eu respondo: - Sim! Bismarck!” Ainda a propósito, vale lembrar que por volta do ano de 1885 a população da Alemanha contava aproximadamente 47 milhões de habitantes, sendo que somente 0,05% de crianças freqüentavam a escola primária.

É neste contexto de unificação alemã que Nietzsche, prussiano nascido na cidade de Röcken bei Lützen em 15 de outubro de 1844, escreve sua primeira obra filosófica, em 1872, [GT] *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (O nascimento da tragédia no Espírito da Música). A partir do ano de 1868, como professor de filologia clássica na Universidade de Basileia, Suíça, Nietzsche irá construir seu pensamento acerca do nascimento do espírito trágico, como tentativa de melhorar a baixa estima da modernidade, resgatando os valores da Grécia antiga como forma de libertar o pensamento ocidental de falsas idéias e valores adquiridos, dados com um sentimento de incompletude e de fragmentação da Alemanha dos séculos XVIII e XIX.

Nossos Hölderlin, nossos Kleist e muitos outros morreram por não terem sido conformes à regra e não puderam suportar o clima da pretensa cultura alemã. E somente naturezas de bronze, como Beethoven, Goethe, Schopenhauer e Wagner, podem resistir. Mas mesmos nestes o efeito dessa luta, dessa contração mais que fatigante se revela nos traços e nas rugas do rosto (...)<sup>4</sup>.

Durante seu período de cátedra, de 1868 a 1879, Nietzsche procurou estabelecer novas formas de pensamento através da criação de novos valores, por acreditar que a cultura ocidental encontrava-se imersa na cultura da lamúria e da lamentação, desenvolvendo estudos que culminaram com o rompimento da filologia acadêmica, que a seu ver tinha como proposta

---

consenso parlamentar, investindo numa política de força, lançando as bases para a formação do II Reich, o novo Estado Alemão, que perdurou entre os anos de 1871 a 1918.

<sup>3</sup> Doutrina que se funda no conceito de nação, o ideal nacionalista surge na Europa do início do século XIX em Alemanha e Itália, caracterizadas por territórios independentes e divididos, fundamentando-se na necessidade de autodeterminação e defesa contra a dominação de países estrangeiros. De acordo com o sociólogo português João Soeiro de Carvalho: “Apesar do seu grande poder político, o nacionalismo surge como construção ideológica de bases teóricas relativamente pobres, e capaz de apresentar materializações formalmente semelhantes, mas de conteúdos muito diversificados em contextos políticos e ideológicos variados”.

<sup>4</sup> [SE] Schopenhauer als Erzieher (Schopenhauer como educador). Friedrich Nietzsche, Escala, 2008, p. 33.

“assegurar a verdade” através de uma “cultura enciclopédica”. Tendo como foco um olhar atento para os pré-socráticos, Nietzsche desenvolve um novo trabalho com intuito de transformar não só a música, mas a arte moderna e a sociedade da época, sob a abordagem de uma questão tratada como primordial: o destino da arte e da cultura modernas, tendo na tragédia grega o motivo principal de sua ocupação. Por supor que algo havia se perdido na história da cultura ocidental e procurando encontrar na filosofia da era trágica, através do contato com fragmentos dos pré-socráticos, uma unidade de pensamento que não “depreciasse a vida”, o filósofo intentou o ressurgimento do espírito trágico na Alemanha e em toda Europa, considerando que o caráter pudico europeu “freiava a vontade afirmativa da vida”. Assim é que durante o período em que lecionou, Nietzsche procurou entrar em contato com o pensamento grego antigo, desenvolvendo sua acuidade filosófica, que dentre outras coisas residia na tentativa de reparar a dívida cultural que a modernidade tinha para com o fato da revolução científica. Os valores cientificistas entendiam que “somente o conhecimento científico é real e verdadeiro” e que “tudo é explicável pela ciência”.

Não obstante a importância da ciência no período, responsável pelo desenvolvimento de grandes descobertas que talvez não tivesse ocorrido sem a contribuição da reestruturação científica, consequência de uma nova sociedade imbuída em novas idéias, Nietzsche se opõe a esta cultura vigente, entendida como a responsável pela promoção de um ideal de felicidade universal, fruto da evolução e do progresso lógico, através da qual a humanidade alcançaria um estágio de desenvolvimento tal que possibilitaria “humanizar a natureza” e “racionalizar a sociedade”. Se opõe também à valorização de uma forma de intelectualidade estéril que, sob o pretexto de uma neutralidade científica, se distancia dos interesses humanos e das urgentes e reais necessidades da vida. Nietzsche entende que o mundo moderno sofre pelas consequências inerentes à civilização científica e só pode ser resgatado através da arte, como modelo para cultura. Paralelamente ao cientificismo e a “febre das invenções” que tomou conta do mundo a partir de meados do século XIX, Max Planck revoluciona a imagem da física no mundo; Karl Marx formula as bases críticas do desenvolvimento capitalista, em seu *O Capital*; Sigmund Freud elabora as bases teóricas que irão culminar na descoberta do inconsciente, apresentando ao mundo a alma reprimida, a subversão da consciência humana e o homem sujeito aos seus impulsos e não à razão; e Nietzsche vai de encontro aos valores morais e às tradicionais crenças metafísicas da sociedade européia. Em outras palavras, entendendo que os valores e os códigos morais vigentes, para além de seu sentido ambíguo e falso, mascaravam as relações e influenciavam negativamente o comportamento humano,

reside nesse jovem Nietzsche uma proposta de salvar a cultura ocidental e a história européia que carregavam o fardo de possuir um sentimento de incompletude, trazendo consigo valores de depreciação da vida. De acordo com Fernando Cristovão, da Universidade de Lisboa, é possível que Nietzsche também tivesse o entendimento de que a “*literatura é a antropologia das antropologias*”, uma vez que ela torna possível “*obtermos o retrato de corpo inteiro do homem comum, das suas convicções, temores e crenças profundas*”.

A tendência maior dos modernos à época foi o irracionalismo<sup>5</sup>, denunciando os males e os vícios da sociedade com o intuito de mostrar suas fragilidades e revelar realidades desconhecidas. Foi uma época marcada por um grande senso de subjetividade no qual se imperava o inconformismo às limitações da sociedade e o repúdio ao rigor das regras. De acordo com Nietzsche:

É possível, pois, que aos olhos de um século futuro nossa época passe por ser um *saeculum obscurum* (século obscuro) porque nossas produções terão por mais tempo e mais assiduamente servido para alimentar fogueiras. Como somos felizes por conseguinte, por termos podido conhecer também essa época! Se, com efeito, ocupar-se do seu próprio tempo pode ter um sentido, é uma felicidade ocupar-se dele do modo mais profundo possível, de tal forma que ninguém conserve mais a menor dúvida a seu respeito<sup>6</sup>.

As origens desta tendência remontam a finais do século XVIII quando surge na Alemanha o movimento literário romântico conhecido como *Sturm und Drang*<sup>7</sup>, opondo-se ao racionalismo iluminista do século, bem como ao classicismo francês que influenciara esteticamente a cultura européia do período e a alemã principalmente. Assim é que os chamados “*Stürmer*” defendiam a necessidade de uma poética da espontaneidade, de caráter primitiva, que valorizasse o sentido emotivo imediato e direto, acima da razão, opondo-se a uma velha literatura caracterizada pela rigidez métrica da poesia francesa de inspiração iluminista, em busca dos efeitos e conseqüências de um tipo de inspiração indiferente às classes sociais. Para tanto, valorizam, além da poesia clássica de Homero, os mitos e o saber das tradições populares presentes nos contos e histórias dos folk-lores nacionais. Sobre a questão, o professor e pesquisador Luiz Claudio Moniz esclarece:

---

<sup>5</sup> Diminuindo a importância do papel da racionalidade, essa teoria baseia-se na experiência da vivência de cada um. Com Freud, o irracionalismo inicia um processo de exploração do aparelho psíquico através da experiência das ações inconscientes. No gênero trágico da dramaturgia grega, Nietzsche chamou de dionisíaca, a tendência irracionalista e o impulso espontâneo independente de reflexão.

<sup>6</sup> Nietzsche. In: Op. Cit, p. 47.

<sup>7</sup> Do alemão: Tempestade e Ímpeto.

Com o tempo a palavra mito foi adquirindo o significado de ilusão, irrealidade, fantasia e utopia. O motivo de tal visão começa, na realidade, com a passagem do pensamento mítico, de Homero e Hesíodo, para o pensamento filosófico-científico, que se dá com os pré-socráticos (principalmente os da escola jônica, com Tales de Mileto e Xenófanes de Cólofon). Estes se lançaram na busca de uma explicação do mundo natural, a φύσις (*phýsis*), baseada essencialmente em causas naturais. Desse modo, as narrativas míticas começaram a ser desvinculadas da ‘nova realidade’: ‘Precisamente os observadores que não vivem o mito e apenas adotam uma atitude reflexiva diante dele são os responsáveis por esta separação’. Daí surge a ciência<sup>8</sup>.

Esta tendência de valorização da emoção sobre a razão se explica tendo em vista que o romantismo, entendido como fato manifesto de um comportamento espiritual revolucionário, caracterizou-se principalmente na literatura e na arte pela ruptura dos padrões clássicos, mesmo considerando a heterogeneidade e os aspectos contraditórios que esta corrente do pensamento manifesta, dificultando a possibilidade de uma sua conceituação mais definida. Tanto é que Friedrich Schlegel, um dos fundadores da escola romântica alemã, escreve a seu irmão, August Schlegel, dizendo: “*Non ti posso mandare la mia interpretazione della parola ‘romantico’ (...) questa è lunga 125 fogli*”<sup>9</sup>.

Sobre um ponto de vista mais amplo o compositor Pernambucano Marlos Nobre, em seu artigo de 1978, *O Romantismo na Música*<sup>10</sup>, enfatizando o aspecto social das artes, escreve:

O século XIX, que no terreno artístico e no intelectual, na poesia como na música, criava dramas profundos, vai criar também um novo tipo de vida: a sociedade econômica, passando o poder a um deus novo, o Capital. O que diferencia o novo século ante seus antecessores é uma mudança de sentido: antes, o Poder tinha o Capital. Agora, o Capital tem o Poder. Veja-se a diferença dinâmica deste panorama, pois na primeira sua força está centralizada na tradição, nas estruturas da sociedade aristocrática e religiosa; na segunda, a força é uma entidade nova, a Indústria, a qual não olha para o passado e sim para o futuro. (...) E à medida que o século avança, uma nova classe social emerge e com ela um novo público.

E, referindo-se ao compositor alemão Richard Wagner, complementa: “Wagner, que tinha revelado desde muito jovem uma nítida duplicidade para a literatura e a música, foi não só uma presença, mas uma das maiores influências e figura do romantismo alemão”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> In: Mito e Música em Wagner e Nietzsche, Madras, p. 35.

<sup>9</sup> Do italiano: “*Não posso enviar-te a minha interpretação da palavra “romântico” (...) ela tem 125 páginas de extensão*”. In: Storia della letteratura tedesca, dal Pietismo al Romanticismo, 1700-1820. Einaudi, Giulio - Torino, 1977, p. 699.

<sup>10</sup> In: Século XIX: O Romantismo. Ciclo de Conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1979, p. 103.

<sup>11</sup> Op. Cit., pp. 99-100.

Caracterizada pelos ideais românticos e nacionalista, a obra de Richard Wagner utilizou como matéria prima os mitos nórdicos como forma de evocação das raízes germânicas, tendo como pano de fundo o resgate da antiga tragédia grega, “*essa grandiosa obra de arte global*” que “*se dissolveu nos elementos artísticos nela contidos*”, de acordo com suas próprias palavras. Esta vertente se verifica, de forma exemplar, em sua tetralogia d’*O Anel dos Nibelungos*,<sup>12</sup> através das personagens épicas de, Siegfried, Wotan e Brunhild, entre outras. Considerando o drama falado como a mais elevada forma de expressão, Wagner realiza através da ópera uma espécie de “*arte total*”, onde a música e a poesia se fundem em um todo absoluto, representando, segundo a definição Nietzscheana, a articulação entre “*o audível e o visível*”. Revestindo esta nova forma de arte de uma “*engenhosidade teatral*” e “*dignidade trágica*”, o compositor afirma, perante o fato de uma certa e reconhecida decadência do gênero à época, que “*o teatro dramático seria capaz de fazer melhor o que a ópera não conseguiria, juntando tudo numa mistura gloriosa*”, concluindo que “*somente pela ópera nosso teatro pode elevar-se novamente*”. Vale dizer que, em carta dirigida a Goethe, Schiller já havia feito semelhante diagnóstico, atribuindo à ópera uma forma privilegiada de expressão, acreditando que “*dela surgiria, da mesma forma que dos coros das antigas festas de Baco, uma tragédia com uma forma mais nobre*”.

É durante os anos de cátedra que Nietzsche se torna amigo de Richard Wagner (1813-1883). Além da admiração mútua pelo pensamento de Schopenhauer, ambos compartilhavam as mesmas idéias sobre a ligação orgânica entre a música e a mitologia, idéias estas que refletiram o pensamento de uma época. Segundo Schopenhauer, “*música é a única arte que expressa a vontade*”. Ainda, segundo o pensador:

A tragédia é a representação da vida em seu aspecto terrificante. É ela que nos apresenta a dor inominável, a aflição da humanidade, o triunfo da perfídia, o escarnecedor domínio do acaso e a fatal ruína dos justos e dos inocentes; por isso ela constitui um sinal significativo da natureza do mundo e do ser<sup>13</sup>.

Para Wagner a música tinha o potencial de instruir e formar um homem novo e Nietzsche, por sua vez, afirmava que “*a vida sem música seria um erro, uma tarefa cansativa, um exílio*”, ou seja, que a música tinha como finalidade “*a afirmação da existência*”. Considerado por Nietzsche como o artista capaz de devolver à ópera o espírito

---

<sup>12</sup> Dividido em quatro partes, O Anel dos Nibelungos é composto pelas óperas Siegfried, O Crepúsculo dos Deuses, As Walkírias e o Ouro do Reno.

<sup>13</sup> In: Dicionário de Teatro. Ed. Perspectiva, p. 969.

trágico há muito perdido, sobre a música do compositor escreve em seu texto [WB] *Richard Wagner in Bayreuth*:

Jamais a sua música é vaga, feita dos estados da alma, tudo que fala por meio dela, homem ou natureza, ela o faz a partir de uma paixão estritamente individualizada; a tempestade e o fogo tomam nela a força poderosa de uma vontade pessoal. Acima da ressonância de todas essas individualidades e do combate que travam as paixões, acima de toda a efervescência desses contrastes, paira com toda lucidez uma soberana inteligência sinfônica que, da guerra, faz nascer incessantemente a concórdia. Considerada em seu todo, a música de Wagner é uma réplica do mundo, tal como o compreendeu o grande filósofo de Éfeso, como harmonia resultante do conflito, como unidade da justiça e da hostilidade<sup>14</sup>.

Nietzsche acreditava que a obra de Wagner, sob uma nova perspectiva histórica, havia restaurado o espírito da Grécia antiga na coetânea cultura alemã. Embora a amizade entre ambos não tivesse perdurado, Nietzsche nunca deixou de reconhecer a importância do compositor em sua vida, de acordo com sua própria afirmação: “*A amizade de Wagner foi a única felicidade real que conheci*”.

A influência direta do pensamento de Schopenhauer (1788-1860) se faz presente primeiramente em Nietzsche a partir do contato com seus escritos sobre a *Metafísica da Vontade*, em sua obra *O Mundo como Vontade e Representação (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, de 1865. Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche irá incorporar não somente os princípios da metafísica de Schopenhauer, mas também as idéias deste sobre teoria da arte, resultando, talvez, uma nova metafísica da arte. Sobre a influência de Schopenhauer, diz Nietzsche:

Certamente pode haver outros meios para fugir do torpor que habitualmente nos envolve com uma nuvem sombria e para reencontrar-se a si mesmo, mas não conheço melhores do que pensar naqueles que foram nossos educadores e nossos mestres. É por isso que hoje penso num só mestre, no único iniciador de quem posso me glorificar – em *Arthur Schopenhauer*. A vez dos outros chegará mais tarde<sup>15</sup>.

Ainda:

De fato, ele [Schopenhauer] sabe dizer de modo simples as coisas profundas, emocionar sem retórica e exprimir sem pedantismo verdades estritamente científicas<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> In: Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos. Ed. Musa, p. 94.

<sup>15</sup> Ibid., p. 19.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 26-27.

E mais:

Só conheço um escritor que coloco na mesma condição de Schopenhauer e até mesmo em grau superior em sua probidade: é Montaigne. Pelo fato de que tal homem escreveu, temos na verdade maior prazer em viver na terra (...). Além da probidade, Schopenhauer possui outra virtude em comum com Montaigne: uma alegria verdadeiramente jovial. *Aliis laetus, sibi sapiens* (alegre com os outros, sábio consigo). O verdadeiro pensador nos alegra e nos estimula sempre, seja que fale seriamente ou que graceje, que exprima sua sabedoria humana ou sua divina indulgência; isso sem fazer uso de gestos simplórios, com mãos trêmulas, olhares perdidos, mas com segurança e simplicidade, com coragem e vigor, às vezes talvez com firmeza cavalheiresca, mas sempre como vencedor. E o que nos alegra mais profundamente, no mais íntimo de nós mesmos, é ver o deus triunfante, em pé ao lado de todos os montros que combateu<sup>17</sup>.

Assim é que a influência do pensamento de Wagner e Schopenhauer faz com que Nietzsche compreenda que a “*arte é uma atividade propriamente metafísica da vida*”, compreensão essa que o leva a formular uma idéia de *metafísica do artista*, orientando-o na primeira fase de seu trabalho filosófico e, sobretudo, no seu primeiro livro. Diferentemente da acepção hegeliana, para Nietzsche a arte passa a ter um sentido de “*unidade essencial*”, deixando de ser apenas uma atividade do espírito que se encarna em obras, introduzindo uma nova percepção metafísica da arte, de uma arte que ultrapassa a condição de mera imitação da natureza criada. Então, desenvolvendo uma tese sobre a importância do espírito dionisíaco o jovem filósofo se utiliza da literatura dos poetas épicos e dos três tragediógrafos da Grécia Ática<sup>18</sup>, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, na qual, a partir da introdução de um coro trágico, apresentam um novo gênero dramático: a tragédia. E será através da tragédia que Apolo irá dar forma a alegria, projetada por Dioniso através de um coro que canta e dança, sendo esse novo gênero o resultado da aliança entre ambos, exprimindo a potência criadora da tragédia. Essa aliança resultará na dissolução da forma Apolínea e irá representar a potência eterna da criação, ou seja, o contato com o fundo informe da natureza que cria e gera outra forma, o gênero trágico, sendo este interpretado por Nietzsche como aquele que melhor exprime o impulso Apolíneo-Dionisíaco (afirmação da vida que responde ao sentido da existência).

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Mesclando-se com o dialeto jônico, utilizado durante o período das invasões dóricas por volta dos séculos IX e VIII a.C, o dialeto ático, também conhecido como grego clássico, falado durante os anos de 500 e 300 a.C. em Atenas, emergiu para “língua comum”, falada durante o período helenístico, da qual evoluiu para o grego moderno.

## Enunciando em palavras

Parafraseando outra obra de Friedrich Nietzsche, essa comunicação se intitula *A Genealogia do Pensamento Trágico*, propondo, dessa maneira, expor três movimentos ou três formas de manifestações artísticas da Grécia Antiga, apresentando a tese do filósofo sobre a origem do espírito trágico na cultura grega:

### 1- Forma Apolínea (ou poesia épica):

Épica, ou poesia heróica, entendida desde a antiguidade como palavra, discurso, voz; palavra proferida; palavra inaugural, criadora, tem sua raiz no vocábulo *épea*. Padre Raphael Bluteau, em seu *Vocabulário Portuguez e Latino*<sup>19</sup> (1712-1728), registra em verbete próprio:

Poesía. Deriva-se do verbo Grego Poieein, que tem dous sentidos, & val o mesmo que Fazer, & Fingir, que são duas propriedades da Poesia, porque a sua perfeição está em descrever, pintar, & representar as cousas ao vivo, como se as acabára de fazer, & juntamente tem liberdade para excogitar, & fingir o que quer. A Poesia he huma certa cadencia, medida harmonica, & metrica consonancia de palavras segundo as leys, & uso de cada lingua, com que se declara o que quer dizer com expressoens vivas, energicas, & mais livres, que as que se usaõ na Prosa. Com diversos generos de versos se fazem differentes Poesias Latinas, com versos Hexametros a Poesia Epica, ou Heroyca, (...) com versos Jambos a Poesia Dramatica, cujas tres partes são a Tragedia, a Comedia, & Tragicomedia; & com versos de todas as castas a Poesia Satyrica, como tambem a Poesia Profepica, ou Didascalica, que val o mesmo que Exornativa, ou instructiva. (...) he certo que Museo, & Orpheo compuzeraõ hymnos em louvor de suas fabulosas Deidades, & alguns setecentos annos primeyro que houvesse Filósofos na Gentilidade, todas as materias concernentes à Religiaõ, & Filosofia moral, andavaõ em estylo poetico, & se communicavaõ com tradições de pays a filhos em versos, ou, para melhor dizer, em trovas, que se cantavaõ familiarmente nas casas, ou publicamente nas praças. (...) as Trovas foraõ inventadas para ajudar a memoria, & facilitar a lembrança das doutrinas, que os pays inculcavaõ aos filhos, & na opiniaõ de Santo Isidoro destas Trovas teve a Poesia o seu principio, & segundo o dito Santo, a Poesia he mais antiga que a Prosa. Pherecides, Filosofo Grego, discipulo de Pittaco, & Mestre de Pythagoras, foy o primeyro que desterrou das Escolas a Poesia, & introduzio a Prosa. E Plataõ, que seguio o mesmo methodo, assentou que a Poesia era impropria a hum homem Filosofo, que havia de fallar com propriedade em materias divinas, & sciencias naturaes; pela qual razaõ, tanto que começou a gostar da Filosofia de Socrates, lançou no fogo muitas Poesias, infructuosas verduras da sua mocidade. Pouco a pouco foy a Poesia perdendo o credito, Cicero a despreza, Socrates a condena, Democrito lhe chama loucura, & chegáraõ os Romanos a dizer que o estudo da Poesia era indigno de homem honrado. Porém he certo que Plataõ, & outros assim antigos, como modernos Escritores, naõ condenaõ senaõ a Poesia profana, meramente fabulosa, ou escandalosamente lasciva, da qual summamente deve fugir o Christaõ: porque, se aquelle Rey Minos, do qual falla Hesiodo, moveo

---

<sup>19</sup> Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos, e oferecido a El-Rey de Portugal D. João V. (1712-1728).

guerra a Athenas, porque algũs Poetas da dita Cidade o haviaõ collocado no Inferno. (...) Para a estimaçaõ da Poesia, naõ só ha de ser boa a materia dos versos, mas tambem a fôrma, & esta para ser boa, ha de ser excellente; os versos saõ como os meloens, huns saõ frutos da terra, & outros saõ frutos do engenho; nestes dous generos de frutos, a mediania he vicio, & só na sua excellencia está a sua bondade. Poesia. Arte Poetica. Poetica, ae. Fem. sobentende-se Ars, tis. Fem. Cic. Poesis, is. ou eos. Horat. Quintil. No I. livro de Cicero De Inventione, em boas edições se acha Philosophiae, Poetriae, Geometriae; mas o antigo Rhetorico Fabio Victorino naõ lê neste lugar Poetriae, mas Poeticae. § Poesia. Qualquer obra Poetica. Poesis, is. Fem. Carmen, inis. Neut. Poema, tis. Neut. Cic. § A Poesia. O modo de compor, opposto à Prosa. Poesis, is. Fem. No livro 3. De Oratore, Cicero diz, Vel Poesis, vel oratio. Os que com mais particularidade querem distinguir a Poesia da Prosa, chamaõ em Latim à Prosa Oratio soluta, & à Poesia Oratio adstricta pedibus; mas naõ fallaõ taõ propriamente, como parece: porque (como discretamente advertio hum Critico moderno) tambem a Prosa tem seus pés, numeros, & medidas, como se pôde ver no livro da Rhetorica, que Cicero, Quintiliano, & outros Oradores escrevêraõ.

Sabe-se, então, que as origens da poesia épica remontam a declamações e cantos ancestrais, proferidos em rituais religiosos e festas do povo, representando o ciclo de chegada de longínquas tradições fundadas na oralidade poética. Seus representantes são Homero (c. -750) e Hesíodo (c. -700) que irão eternizar lendas seculares da tradição oral, glorificando grandes feitos heróicos. A esse propósito, segundo teorias de Aristóteles, entende-se que na épica grega as epopéias advinham dos Aedos (poetas-cantadores) e dos Rapsodos, (costuradores de cantos), aqueles que “costuram” canções<sup>20</sup>, fixando o texto pela escrita. É um momento da literatura antiga que traduz os acontecimentos relatados em atos exemplares, funcionando como modelos de comportamento, mantenedores das tradições. Na *Iliada*, de Homero, por exemplo, temos Aquiles, partícipe da Guerra de Tróia, personagem glorificado por atos heróicos, portador da *Areté*<sup>21</sup>, sendo este um exemplo de cidadão virtuoso capaz de desempenhar qualquer função dentro da sociedade. Representante da forma apolínea, a epopéia pertence ao gênero épico que vai caracterizar-se pela arte da beleza, da harmonia, da medida. Sendo assim, o poema épico terá uma tendência ética e artística, representado por

---

<sup>20</sup> Cantadores que entoavam rapsódias. Padre Raphael Bluteau, em seu citado Vocabulário Portuguez e Latino, registra: “*rapsodia*. He palavra Grega, composta de *Raptein*, cozer, & *odi*, canto, porque *Rapsodia*, segundo a mais commua significação, val o mesmo, que hum ajuntamento de varios pedaços de Poesia, ou Prosa, etc. ou (como advertio Eustachio no primeyro livro da Iliada, citado em Cesar Bulengero, lib. 2. cap. 9.) *Rapsodia* se deriva de *Rabdos*, vara, & *odi*, canto, como quem dissera, *Rabdodia*, porque antigamente se cantavão as Poesias com hũa vara na mão, as de *Eschylo* com hũa varinha de murta, & as de *Homero* com hũa vara de loureyro. Mas a primeyra etymologia parece mais propria, tanto mais, que a *Iliada* de *Homero* foy chamada *Rapsodia*, por ser composta de varias poesias, unidas em hum só Poema. As *Políticas* de *Lipsio* saõ hũa *Rapsodia*, porque não tem deste *Author* mais que as conjunções, & particulas, com que liou as materias”.

<sup>21</sup> Conceito primordial que exprime o ideal da educação na Grécia do século V a.C., juntamente com o conceito de *Paidéia*.

Apolo, *Ἀπόλλων* (*Apóllōn*), deus da poesia épica, da aparência, da ilusão, das fantasias, da prudência, da experiência onírica e do poder divinatório<sup>22</sup>. Sobre Apolo, escreve Nietzsche:

Os Gregos representaram na figura do seu Apolo um tão ardente desejo de sonho: Apolo, como é o deus de todas as faculdades criadoras de formas, é também o deus da adivinhação. Ele que, desde a origem, é a «aparência» radiosa, a divindade da luz, reina também sobre a aparência, plena de beleza, do mundo interior da imaginação. A mais alta verdade, a perfeição deste mundo, opostas à realidade imperfeitamente inteligível de todos os dias, enfim, a consciência profunda da natureza reparadora e salutar do sono e do sonho, são simbolicamente o análogo, ao mesmo tempo, da aptidão para a adivinhação, e da arte em geral, pelas quais a vida se tornou possível e digna de ser vivida. Mas à imagem de Apolo não deve faltar essa linha delicada, aquela que a visão apercebida no sonho não poderá transpor sem que seu efeito se torne patológico, porque então a aparência nos dará a ilusão de uma realidade grosseira: quero dizer, essa ponderação, essa livre serenidade nas emoções mais violentas, essa serena sabedoria do deus da forma<sup>23</sup>.

Em outras palavras, foi diante aos temores da existência que os gregos antigos criaram a cultura apolínea, valorizando a beleza, o louvor à vida harmoniosa, prudente e medida. Paralelamente à necessidade estética da beleza, foram inscritas em Delfos, no templo de Apolo, as seguintes frases: “*conhece-te a ti próprio*” (*ΓνωθιΣεαυτον*) e “*nada em excesso*” (*μηδεν αγαν*). Para Nietzsche, Hesíodo e Homero, sob a influência unicamente apolínea, mostraram, através da glória e dos grandes feitos que imortalizaram os heróis, a primazia da natureza de tornar as formas belas, considerando que somente a medida, a prudência, a bela aparência e o aspecto ilusório da bela forma impediam que o homem convivesse com a divindade da dor.

## 2 - Forma Trágica (ou nascimento do espírito da tragédia<sup>24</sup>)

Se Apolo se afigura como o deus da harmonia, da medida, da prudência, Dioniso, ao contrário, é caracterizado pelo êxtase, configurando-se como o deus da metamorfose, da

---

<sup>22</sup> O poder divinatório é uma das maiores características do deus Apolo, deus dos advinhos e dos poetas, a quem os gregos erigiram um santuário na cidade de Delfos, templo elaborado pelos arquitetos Trofônio e Agamedes.

<sup>23</sup> [GT] Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia). Guimarães editores. Seção 1, p. 42.

<sup>24</sup> “*Ao comparar a tragédia com a epopéia, o Estagirista considera que a primeira lhe acrescenta a μελοποιϊα e o espetáculo cênico. Mas tais elementos são perceptíveis mesmo na leitura dos próprios textos. Quer isto dizer que é na linguagem da tragédia (no ἔπος) que estão implícitos potencialmente a melodia e o espetáculo cênico com os seus componentes: gesto, dança e som. A concepção de Aristóteles acerca do ἔπος na tragédia exprime assim um novo conceito de μέλος, ao atribuir-lhe uma tão grande força expressiva. De facto, a relação μέλος-ἔπος estabelece-se de modo específico, pois tem como ponto de partida o ἔπος, que é o suporte da representação teatral, e ao mesmo tempo é através dele que se revela e se instila o som, a dança e o gesto. É também a partir dele que os tragediógrafos desenvolvem em recitativos e cantos um trabalho de modelação da linguagem com o intuito de pôr em destaque a voz nas suas possibilidades tímbricas, tessitura e interpretação*”. In Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 23-24.

desmedida, do transe, das paixões, da vibração e da autenticidade, expressando a vida sem aparência, sem máscaras, sem artificios, isenta, portanto, de caráter comedido. Segundo Nietzsche, Dioniso é um personagem estrangeiro, absorvido e agregado pela cultura grega, tornado “símbolo do poder inebriante da natureza”, relacionado com o “florescer da terra”, “da seiva que enche os bagos de uva”. De acordo com a mitologia Dioniso era filho de Zeus e da princesa Sémele, sua amante, nascido de uma “situação estranha”. Hera, esposa de Zeus, filha de Crono e Reia, criada por Oceano e Tétis, era conhecida pelo rancor que nutria contra as amantes do poderoso deus. Com ciúmes das contínuas infidelidades de Zeus, Hera persuade sua rival Sémele, então grávida de Dioniso, a convencer o amante Zeus de se mostrar a ela em sua primitiva forma, sendo Sémele atendida pelo deus que se perfigura sob a forma originária de raios e trovões, levando a mesma a ser consumida instantaneamente pelo fogo divino, restando ao deus somente o tempo de retirar os restos do pequeno Dioniso de suas entranhas. Escondido de Hera, Zeus costura os fragmentos do filho em sua coxa afim de completar a sua gestação, possibilitando-lhe assim um renascimento. Entregue em segredo a Ino, sua tia, Dioniso é criado com a ajuda das ninfas que cuidam de sua educação, e após atingir a maioridade anda errante pelo mundo introduzindo em cada país a cultura da vinha e a técnica de fazer vinhos, aprendida com seu tutor, o sábio Sileno (*Seilénós*). Daí, o culto a Dioniso, ligado ao vinho e à ebriedade, juntamente com a cultura da vinha, estende-se por toda a Grécia antiga. Morto e revivido, Dioniso é o “deus despedaçado”, símbolo da ambigüidade e duplicidade, o deus da transformação, o “deus que intensifica a vida e dissolve a forma” (a individualidade) através da embriaguez, representando a potência eterna da natureza, sempre acompanhado pelo cortejo dos tocadores de aulos (antigo instrumento de sopro, espécie de flauta dupla), das Ménades (Bacantes) e das Dríades (divindades dos arvoredos), representado mesmo por sua integração com a natureza. Em contraposição a Dioniso, Apolo, apresentado pela forma (que é aparência), está mais distanciado da natureza, pois aparece sempre individualizado.

Nietzsche entende que será a partir do séc. VI a.C. que a tragédia<sup>25</sup> nasce, oriunda do culto a Dioniso que, incorporado a Grécia antiga, é anexado à cultura grega, possibilitando uma aliança entre Apolo e Dioniso. A partir daí Apolo sofre mudanças estruturais pela dissolução da forma, e também Dioniso, antes apresentado como “o outro”, o estrangeiro (o

---

<sup>25</sup> Do grego: *Tragoedia* significa canto do bode - sacrifício aos deuses pelos gregos. As palavras gregas *τράγος*, *tragos*, (bode) e *ὕδῃ*, *odé*, (canto) aliadas, derivaram na palavra tragédia.

primitivo), quando incorporado à cultura grega apresenta a forma de um Dioniso-Apolíneo (o agregador). Será então a partir de Ésquilo, que introduz o coro em suas peças, que a tragédia irá exprimir essa aliança paradoxal, resultante do encontro entre Apolo e Dioniso. A propósito, entende-se que a tragédia se desenvolve a partir do canto e do coro, do ditirambo dionisiaco, pelos quais, segundo Nietzsche, os participantes são excitados “à máxima intensificação de todos as suas capacidades simbólicas”. Será a partir da intervenção introdutória do coro que Ésquilo, visando dar sentido à história ao invés de simplesmente expor o evento mais concreto da trama, onde o herói é também sacrificado, mostra cenicamente o quase obrigatório destino infeliz do herói trágico. Através da personagem de Édipo Rei, vitimado por seu próprio destino, Sofócles também apresenta o herói trágico, representado através do coro, demonstrando em cena o sofrimento e as mazelas daquele herói, sem qualquer exaltação de suas glórias, intensificando o mito. Consequentemente, se Apolo confere medida à emoção e torna a cena uma experiência tolerável e apaziguadora, Dioniso, por sua vez, concede vigor e energia ao drama, principalmente por meio da música. Não coincidentemente, Nietzsche entende que a mais perfeita união entre mito e música se dá na tragédia, sendo a música a essência da tragédia, “*essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisiacos (...) como mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca*”. Portanto, para Nietzsche a tragédia nasce da aliança entre mito e música.

Sobre os aspectos apolíneo e dionisiaco da música, o compositor vienense Arnold Schoenberg em seu último livro teórico *Funções Estruturais da Harmonia*<sup>26</sup>, no capítulo XII, “Evolução apolínea em uma época dionisiaca”, explica:

A música clássica foi feita em um dos períodos apolíneos quando o uso de dissonâncias e seu tratamento, bem como o tipo de modulação, eram governados por regras que se tornaram a segunda natureza do músico. Sua musicalidade se punha em questão, se fosse incapaz de permanecer instintivamente dentro dos limites da convenção aceita. Nessa época a harmonia era inerente à melodia. Mas os novos acordes da época seguinte, uma época dionisiaca (iniciada com os compositores românticos), apenas começavam a ser digeridos e organizados, e as regras para sua utilização ainda não haviam sido formuladas, quando um novo movimento progressivo começa, antes mesmo que aquele último tivesse se estabelecido.

E em nota de rodapé, Schoenberg acrescenta:

---

<sup>26</sup> Escrito entre os anos de 1947 e 1948, *Funções Estruturais da Harmonia* foi publicado pela primeira vez em 1954, resumindo suas últimas teorias sobre a harmonia clássica e romântica.

Nietzsche estabelece uma distinção entre o pensamento apolíneo, que caracteriza a proporção, moderação, ordem e harmonia, e seu oposto o dionisíaco, que é apaixonado, ébrio, dinâmico, expansivo, criativo e até destrutivo.

Para Nietzsche a tragédia não é só um gênero dramático, caracteriza-se como a potência da dor e do sofrimento, que intensificados de forma afirmativa responde ativamente, exaltando a afirmação da vida. Existir e sofrer, entende Nietzsche, são condições humanas as quais a existência está vinculada, sendo necessário encontrar um sentido para o sofrimento. Dar sentido ao sofrimento significa, então, encontrar uma razão para a existência. É então em contato com sua potência afirmativa que a expressão dos impulsos apolíneo e dionisíaco se apresentam como princípios de natureza estética:

A tragédia, surgida, segundo Nietzsche, do confronto das forças apolíneas e dionisíacas, juntava vários seguimentos artísticos, tais como a música, a dança, o teatro, a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, o que Wagner chamaria de *Gesamtkunstwerk*, ou melhor, a obra de arte total ou integral, ao tentar recriá-la por meio de seus dramas musicais. Mostrava, segundo Eric Bentley, 'a estatura heróica do homem e a justiça dos deuses'. Tinha, portanto, como cerne o mito<sup>27</sup>.

A tragédia será então o veículo da unidade entre estas duas forças, dominada por Dioniso e apoiada por Apolo, sem exclusão de nenhuma delas, ambas expressas em um todo harmônico. Apolo prefigura a *sophrosyne*, a moderação, a ordem, a medida, a proporção, a harmonia, a disposição sadia do espírito, dando beleza à forma e, por sua vez, Dionísio a *hybris*, significando a desmesura, o excesso, o arrebatamento, a impetuosidade, aquilo que ultrapassa a medida humana, uma força trágica incomum. Nietzsche acolhe o impulso dionisíaco, como expressão das formas apolíneas, sendo a presença da medida apolínea aquilo que faz com que a tragédia não se torne apenas um ritual dionisíaco de liberação das emoções e dos instintos. É a personagem conceitual de Apolo que explicita o caráter de ilusão da tragédia através de seus elementos cênicos, sendo os versos, cantados, narrativas míticas desenvolvidas na forma trágica, transformados em representação da vida, fenômeno este que durou apenas um século.

Se para Nietzsche a tragédia nasce da aliança entre mito e música, vale abordar alguns aspectos referentes à música na Grécia antiga, considerando possíveis fontes utilizadas pelo filósofo para a formulação de suas idéias. Primeiramente, no que diz respeito à música, sua origem etimológica advém da palavra *mousiké* (*Μουσική*), união dos vocábulos *mous* + *iké*,

---

<sup>27</sup> In: Op. Cit., p. 32.

significando a arte das Musas. De acordo com a mitologia grega, a história da música começa com a morte dos seis filhos de Urano, conhecidos como os titãs, vencidos pelos deuses do Olimpo<sup>28</sup>. Objetivando cantar então as vitórias do Olimpo, Zeus toma para si a tarefa de criar nove divindades, partilhando por nove noites consecutivas o leito com Mnemosyne, deusa da memória, resultando o nascimento das nove musas, Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polyhymnia, Terpsícore, Thalia, e Urânia, deusas das artes e das ciências, todas presenças permanentes no monte Parnaso, participantes do cortejo de Apolo, realizando rituais apolíneos. Frequentadoras do Olimpo, as musas alegravam as festas dos deuses. Calíope, também chamada “a da bela voz”, era a musa da epopéia, da poesia épica, da ciência e da eloqüência, sendo a mais velha e sábia das musas, geralmente representada coroada de louros, sentada em posição de meditação, com a cabeça apoiada numa das mãos e um livro na outra; Clio era a musa da história e da criatividade, aquela que divulgava e celebrava realizações, geralmente representada como uma jovem, usando uma coroa de louros na cabeça, trazendo na mão direita uma trombeta e na esquerda um livro, intitulado *Thucydide*. Em algumas de suas representações traz a kithara<sup>29</sup> em uma das mãos e, na outra, um plectro<sup>30</sup>; Erato, também chamada “a amável”, era a musa da poesia lírica e dos hinos, sempre representada com uma lira na mão e, por vezes, com uma coroa de rosas; Euterpe, a musa da música e da poesia lírica, é também considerada como a inventora do aulos, um tipo de flauta dupla, instrumento este com que geralmente aparece representada; Melpomene era a musa da

---

<sup>28</sup> Dos vários poemas clássicos gregos sobre a guerra entre os deuses e os Titãs, apenas um sobreviveu. Trata-se da “Teogonia” atribuída a Hesíodo. Segundo este, os titãs eram os 12 filhos dos primitivos senhores do universo, Gaia, a Terra, e Urano, o Céu. Dos doze, seis eram do sexo masculino: Oceano, o rio que circundava o mundo; Ceos, titã da inteligência; Créos, deus dos rebanhos e das manadas; Hipérion, o fogo astral; Jápeto, ancestral da raça humana e Cronos, que destronou Urano e foi rei dos deuses. Os outros seis eram do sexo feminino, conhecidos como Titanides: Febe, a da coroa de ouro; Mnemosyne, personificação da memória e mãe das musas com Zeus; Reia, rainha dos deuses com Cronos; Témis, encarnação da ordem divina, das leis e costumes; Tétis, deusa do mar e Téia, deusa da vista. Tinham por irmãos os três hecatonquiros, monstros de cem mãos que presidiam os terremotos, e os três Ciclopes, que controlavam os relâmpagos. Urano iniciou um conflito com os titãs ao encarcerar os hecatonquiros e os ciclopes no Tártaro. Gaia e os filhos se revoltaram e Cronos cortou os órgãos genitais do pai com uma foice, atirando-os ao mar. O sangue de Urano, ao cair na terra, gerou os gigantes e da espuma que se formou no mar, nasceu Afrodite. Com a destituição de Urano, os titãs libertaram os outros irmãos e aclamaram rei a Cronos, que desposou Réia e voltou a prender os hecatonquiros e os ciclopes no Tártaro. Com excessão de Jápeto e Créos, que se casaram com mulheres de fora da sua própria linhagem, os titãs uniram-se entre si, dando origem a divindades menores. Dentre todos estes, Cronos e Réia produziram descendência mais numerosa: Héstitia, Deméter, Hera, Hades, Posêidon e Zeus, sendo estes os primeiros deuses do Olimpo. Avisado de que seu filho o destituiria, Cronos engoliu todos eles, exceto Zeus, salvo por um ardil da mãe. Ao tornar-se adulto, Zeus fez Cronos beber uma poção que o forçou a vomitar os filhos, e uniu-se aos irmãos, os deuses do Olimpo, na luta contra os titãs pela posse do Monte Olimpo. Derrotando os Titãs, Zeus manda confinar Cronos e os titãs no Tártaro, estabelecendo seu domínio como o maior e mais poderoso dos deuses. Depois, os três filhos de Cronos dividiram a herança em três partes, ficando Zeus com o céu e o ar superior, Posêidon com o mar e Hades com o mundo subterrâneo.

<sup>29</sup> Antigo instrumento de cordas grego da família da lira.

<sup>30</sup> Espécie de palheta, feita à época com pena de pássaros.

tragédia, geralmente representada com uma máscara trágica. Em algumas representações ela aparece segurando uma faca ou bastão em uma mão, e a máscara na outra; Polyhymnia era a musa do hino sagrado, da eloquência e da dança, geralmente representada numa posição meditativa, vestindo um longo manto; Terpsícore era a musa da Música e Dança, sendo geralmente representada segurando uma lira. Era também a deusa da alegria e do prazer; Thalia era a musa da comédia e da poesia leve, geralmente representada usando uma máscara cômica e portando um cajado de pastor; Urânia era a musa da astronomia e astrologia, representada com o globo celeste e o compasso nas mãos, vestindo um manto bordado com estrelas. Sabe-se ainda que também há na mitologia grega, outros deuses ligados à história da música, especialmente Orfeu, filho da musa Calíope, cantor, músico e poeta, além de Museo, filho de Eumolpo, grande musicista que, tocando, curava inúmeras doenças, e Anfião, filho de Zeus, que após ganhar uma lira de Hermes, passa a dedicar-se inteiramente à música.

Instrumento considerado como o mais significativo no universo organológico grego, a lira, como é sabido, representa ainda hoje em termos comuns o instrumento mais conhecido da Grécia antiga, citada, como tal, nas diversas fontes literárias clássicas que chegaram até os dias de hoje, fontes essas fundamentais para o estudo das categorias organológicas e da música do período. Tanto é que o etnomusicólogo alemão Curt Sachs, em seu livro “*A História dos Instrumentos Musicais*”<sup>31</sup>, registra:

As Liras foram, sem dúvida, o instrumento principal, o divino. (...) Como atributo de Apolo, a lira expressava o aspecto apolíneo da alma e da vida grega, a prudente moderação, o controle harmonioso e o equilíbrio mental, ao contrário os instrumentos de sopro representavam o lado dionisiaco, de embriaguês e êxtase.

E é como atributo de Apolo que sob o aspecto das fontes literárias gregas se pode identificar inúmeras citações feitas por diversos autores a esse instrumento. Em *Alceste*, por exemplo, Eurípedes se refere a Apolo tocando a lira, denominando-o a seguir pelo seu nome equivalente romano, Febo, tocando a cítara:

Ó casa hospitaleira  
de um homem liberal,  
também Apolo Pítio,  
de lira melodiosa,  
se dignou habitar-te (...)  
e dançava ao som da tua cítara, ó Febo,  
a corça de pêlo mosqueado,

---

<sup>31</sup> Publicado em Nova York no ano de 1940.

correndo com o seu tornozelo leve  
para além dos pinheiros de altas copas,  
inebriante pelo teu canto feliz

Em *Iliada*, Homero escreve: “Durante todo o dia, até ao pôr do sol, estiveram em festa, e ao seu ânimo nada faltou no festim equitativo, nem a formosa lira que Apolo empunhava, e as Musas, que cantavam alternadamente com a sua bela voz”.

E em seu *Hino a Hermes*<sup>32</sup>, Homero se refere a construção da lira de forma detalhada, descrevendo-a como um instrumento de sete cordas e composto de uma caixa de ressonância feita com o casco de uma tartaruga, atribuindo a Apolo a sua ampla utilização. De acordo com a lenda, Hermes rouba parte dos rebanhos guardados por Apolo, que, ao descobrir o feito, o conduz a Júpiter que o obriga a devolver os animais. Apolo, no entanto, encantado com o som do instrumento inventado por Hermes, dá-lhe o gado em troca da lira. Sobre a importância da lira, Platão, em sua *República*, considerando a música não como um fim em si, mas como um meio de condução às idéias, menciona diversas vezes o instrumento, inclusive como um meio para se atingir a virtude. E Aristóteles, em sua *Política*, também se refere à questão dizendo que um instrumento deve ser um meio para a formação do caráter; uma forma de desenvolver a racionalidade e o espírito crítico permitindo ao músico discernir entre o simples prazer auditivo, que é insuficiente, e o verdadeiro propósito da música, ou seja, conduzir à virtude. À propósito, num sentido mais amplo, vale dizer que para os gregos antigos a música, por possuir qualidades morais, afetava o caráter e o comportamento dos homens, influenciando em seu comportamento por imitação ou representação das paixões e dos estados da alma, ou seja, por influência de certa música evocativa de certo estado da alma, ficavam os homens tomados por certa paixão, fosse ela boa ou má.

### 3) Forma do Otimismo Teórico Socrático (ou morte do espírito trágico)

Sabe-se que em suas peças teatrais Eurípedes dava um sentido novo ao prólogo, diminuía a função do papel do coro e, sobretudo, se utilizava de um mecanismo chamado *deus ex-machina*, expressão latina traduzida do grego, “ἀπὸ μηχανῆς θεός” (*apò mēchanēs theós*), significando literalmente “*deus da máquina*” ou “*deus de dentro da máquina*”: “Alude a um

---

<sup>32</sup> O hino grego é uma forma literária na qual se cantam deuses e heróis. Hermes é o nome grego de Mercúrio, uma das doze divindades do Olimpo, filho de Júpiter e Maia, nascido no monte Cilene, na Arcádia. O hino a Hermes é o 4º de uma série de vinte e dois poemas dedicados a várias divindades, atribuído ao poeta Homero, contando 580 versos que relatam a vida e os feitos do deus e de seu irmão Apolo.

instrumento mecânico utilizado por Eurípedes que permitia a uma divindade ou ser sobrenatural descer sobre o palco, oferecendo dessa forma uma saída para uma situação aparentemente irresolúvel<sup>33</sup>.

Este artefato, introduzido repentinamente na cena, atuava como instrumento de resolução da trama, tornando-a mais inteligível para o espectador, conduzindo melhor a história, conectada a um determinado conceito moral. Nietzsche afirma que Eurípedes, ao utilizar esse dispositivo, intervém na trama de forma racional introduzindo o Socratismo na tragédia grega, ou seja, que Eurípedes, sobretudo, “mata o espírito trágico” quando pressupõe o inteligível como condição do belo. Entende Nietzsche que a tragédia morre, através de Sócrates, sob um golpe de Eurípedes, denominando de otimismo teórico socrático aquilo que leva ao seu aniquilamento.

Não devemos continuar a dissimular o que está escondido no fundo desta cultura socrática: a ilimitada ilusão do otimismo! Não nos devemos espantar mais de que amadureçam os frutos de tal otimismo, de que a sociedade, corroída até as camadas mais baixas pelo ácido dessa cultura, vá pouco a pouco tremendo com a febre do orgulho e dos apetites; de que a crença na possibilidade de semelhante civilização científica se transforme a pouco e pouco em vontade ameaçadora, vontade que exige a felicidade terrestre alexandrina e invoca a intervenção de um *deus ex machina* «à Eurípedes»! Temos que observar o seguinte: para poder durar, a civilização alexandrina necessita de um estado de escravatura, de uma classe servil, mas, obrigada pela sua concepção otimista da existência, nega a necessidade desse estado: assim, quando se gasta o efeito das suas tão belas como enganadoras e lenitivas palavras acerca da dignidade humana e da dignidade do trabalho, a civilização caminha a pouco e pouco para um desastroso aniquilamento<sup>34</sup>.

O otimismo teórico, para Nietzsche, irá, ao subordinar a arte ao julgamento da verdade, resultar na depreciação da própria vida sob a tentativa de corrigir suas mazelas, amenizando a dor e o sofrimento e minimizando a sua potência criadora em nome de uma transcendência. Para Nietzsche é mal aquilo que não tem poder de construção. E sendo vil uma idéia de resignação da vida através da transcendência divina, afirma que a astúcia, sob a forma de uma fragilidade humana, permite que os débeis contaminem e imponham a todos uma mentalidade de senso comum (não-afirmativa).

Temos de assumir perante nós mesmos a responsabilidade de nossa existência; é por isso que decidimos realmente ser os pilotos dessa existência e não permitir que ela

<sup>33</sup> In: Poética. Ed. Eudoro de Sousa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1998.

<sup>34</sup> Ibid., pp. 145-146.

se assemelhe a um absurdo acaso. Devemos abordá-la com um mínimo de audácia e de temeridade, pois podemos perdê-la por qualquer coisa que venha a acontecer<sup>35</sup>.

Sob a ótica peculiar nietzschiana, Sócrates é visto como uma personagem teórico-racional representante de uma verdade absoluta que subjuga o espírito trágico da existência humana, explicando assim a repulsa do autor frente à hegemonia do pensamento platônico, via Sócrates, na cultura ocidental. No entanto, Nietzsche reconhece que o otimismo socrático irá proteger o homem do terror do sofrimento e da dor ao postergar a felicidade para uma vida futura, imputando a morte do espírito trágico a uma razão socrática. Platão, em sua *Apologia de Sócrates*, demonstrava que os artistas trágicos tinham menos conhecimento do que os filósofos, ratificando a idéia socrática de que os artistas, criando ilusões, desconheciam a verdade e dispersavam a vida, dando à arte um sentido de simulacro da verdade, o que faz Nietzsche afirmar que a filosofia platônica propõe uma correção da tragédia, alegando que em Platão existe uma tentativa de separar instinto, emoção e razão.

Mais tarde, Nietzsche irá afirmar a existência de afinidades entre o cristianismo e o platonismo através da criação de dois mundos - inteligível e sensível - da qual o cristianismo irá se apropriar como fundamento de suas teorias. Por isso, afirma que *“a tarefa da filosofia do futuro é a subversão do platonismo”*:

É nessa oscilação entre cristianismo e a antiguidade, entre um cristianismo medroso ou mentiroso e um pensamento antigo igualmente sem coragem e sem iniciativa que se passa a vida do homem moderno, sofrendo com isso; o temor hereditário das realidades naturais e, por outro lado o atrativo renovado desse naturalismo, a necessidade de se agarrar a alguma coisa, a impotência do conhecimento que oscila entre o bem e o mal, tudo isso gera inquietude e confusão na alma humana e a condena a ficar estéril e sem alegria<sup>36</sup>.

Entende Nietzsche que os gregos, a partir de Ésquilo e Sófocles, tiveram a capacidade de criar uma sensibilidade para lidar com a dor e o sofrimento, condições da própria existência humana, sendo a partir da arte que o povo grego introjetou o gosto pela tragédia, transfigurada em potência humana essencial que fez com que a vida fosse possível de ser vivida. Por isto, tendo a arte trágica o poder de realizar essa transformação e sendo por meio desta que os gregos conseguiram viver em um mundo sofrido e angustiante, constituídos

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 17.

<sup>36</sup> Ibidem., p. 25.

como aspectos da própria natureza humana, conclui o filósofo: “*Os gregos não se furtaram de conviver com o aspecto trágico da vida*”, porque “*a arte não julga, a arte cria*”.

### **Considerações finais**

Retomando a questão, se a evolução da arte resulta do duplo caráter dos impulsos apolíneo e dionisíaco, para Nietzsche faz-se necessário reconstruir uma nova aliança entre mito e música, em contraposição ao pensamento legado pela dialética socrática. Assim é que em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche irá postular a importância do coro trágico e da pulsão dionisíaca contra o aspecto paralisante do otimismo socrático, em nome de uma filosofia nova que proponha salvar o conhecimento dos dados que a consciência acessa, entendendo que o silêncio inicial do ruminar necessariamente passa por uma reflexão do trágico, condição fundamental para a criação de um novo estado de embriaguez “*em que se encarnasse o mito da humanidade de amanhã*”. E resumindo, afirma Nietzsche: “*Sou um discípulo do filósofo Dioniso, prefiro ser um sátiro a ser um santo*”.

### **Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1998.
- BARATA, José Oliveira - *Estética Teatral*. Lisboa: Moaes ed., 1981.
- BENTLEY, Eric. *Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques. *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- CAZNÓK, Yara Borges e Neto, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Musa, 2003.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia – Mito e Música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: L’Invention du Goût a L’Age Démocratique*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1990.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MONIZ, Luiz Cláudio. *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Schopenhauer Educador*. São Paulo: Escala, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Caso Wagner*. São Paulo: Escala, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEREIRA, Aires Manuel Reis. *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SCHMIDT, Jöel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- SEGALÁ, Luis. *Homero - Obras Completas*. Buenos Aires: Joaquin Gil, 1946.
- SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei - Édipo em Colono - Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Labor, 1990.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos: Música e Filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.
- VALCÁRCEL, Amelia. *Ética contra Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.