

1.3

Unidade de estilo: teoria intempestiva de Nietzsche

Na segunda metade do século XIX, o jovem alemão Friedrich Nietzsche, então professor de filologia clássica na Basileia, notou como característica determinante da modernidade a “lamentável dissociação num interior e num exterior, num conteúdo e numa forma” – ou ainda, num subjetivo e num objetivo, emblemática no exemplo do personagem Hamlet, do qual se falou acima. Essa ruptura entre conteúdo e forma se mostrará perigosa. Pois, acometido por uma espécie de “anomalia” que o fez se desenvolver mais para dentro do que para fora, o homem moderno convive com o inchaço interno gerado pela acumulação inútil de conhecimentos. Seu saber se torna inútil porque não é convertido em ação, não se exterioriza. Se o sujeito moderno estava marcado pela separação de reflexão e ação, contrária à constituição do herói trágico grego, Nietzsche vai se voltar à Grécia antiga para buscar a “unidade viva” que faltava em sua época. Assim, ele define a cultura de um povo “como sendo a unidade do estilo artístico em todas as manifestações da vida deste povo”¹.

É na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida* (1874) que Nietzsche vai reclamar uma “força plástica” capaz de promover a “unidade de estilo” entre forma e conteúdo, necessária a toda cultura, mas que faltava à modernidade. Tal força é plástica pois está ligada à capacidade de um povo, um indivíduo ou uma cultura para se moldar originalmente – como a Grécia teria feito através da forma artística da tragédia –, transformando influências externas ou do passado “em seu próprio sangue”, em coisa sua. Só assim seria possível criar novas formas para exteriorizar conteúdos que, de outra maneira, permaneceriam apenas no domínio interior, apartados da ação. Essa plasticidade estética “permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstruir por si próprio as formas destruídas”².

¹ Nietzsche, “II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, In: *Escritos sobre história* (Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005), p. 102 (§4).

² Ibid., p. 73 (§1).

De acordo com essa visão, a contradição moderna estaria justamente na prevalência de sua interioridade reflexiva, no fato de que o saber com o qual o homem se empanturra “não age mais como uma força transformadora orientada para fora”, mas acaba por fazer do processo interno o fim último, “a coisa mesma”, “a verdadeira cultura”³. Como homens-enciclopédias, os modernos teriam seu valor determinado pela acumulação interior de conteúdos referentes a outras épocas, costumes, obras. Mas lhes faltaria a criação de formas próprias. Se essa espécie parasitária não possui nada de próprio, era porque, ao contrário dos antigos gregos, ela não teria preservado um “sentido a-histórico”, “forte o bastante para utilizar o passado em benefício da vida e para refazer a história com os acontecimentos antigos”⁴. Tal é a tarefa que Nietzsche se impõe: refazer a história da tragédia antiga, nas antípodas da tradição classicista moderna, a partir do interesse de estimular a criação artística original em sua própria época. Pois, conclui, o excesso de história mata o homem.

Na mesma época em que elaborou a consideração intempestiva sobre a história, mais precisamente na década de 1870, Nietzsche se voltou para a análise da forma artística da tragédia, tal como ela foi engendrada na Grécia antiga e como se desenvolveu no breve período em que pôde conjugar no seu interior, em unidade de estilo, os impulsos artísticos opostos e complementares do apolíneo e do dionisíaco. Como se verá, isso só foi possível antes do “socratismo estético” – ou seria melhor dizer antiestético? – exigir também da tragédia a correspondência ao logos filosófico, o que engendrou a famosa crítica à arte através dos critérios da razão e da moral, conforme já se discutiu a partir do texto *A república* de Platão.

Para Nietzsche, sua análise desse tipo de arte, tão distante da modernidade do ponto de vista cronológico, não parte de um interesse filológico formalista clássico, preocupado em recompor fielmente o passado, mas apresenta uma preocupação urgente com o presente. Trata-se da necessidade de pensar um possível renascimento da tragédia, ou do que ele chamará de música dionisíaca, em seu próprio tempo. Com o objetivo de intervir criticamente no contexto de enfraquecimento da cultura moderna, ele se pergunta acerca dos antigos gregos: “desses supremos mestres, em que momento precisaríamos mais do que agora,

³ Ibid., p. 101 (§4).

⁴ Ibid., p. 75 (§1).

quando nos é dado assistir ao *renascimento da tragédia* e estamos em perigo de não saber nem de onde ela vem nem de poder explicar-nos aonde ela quer ir?”⁵ A investigação de um acontecimento do passado viria então, como ele mesmo propõe na *II Consideração Intempestiva*, salvar o presente do perigo de não reconhecer a emergência de uma manifestação original devido à maneira nociva de lidar com a história. Sua intervenção é intempestiva pois salta para fora do presente, na sua contramão, para agir sobre ele.

Em seu primeiro livro publicado, com a inovadora tese sobre *O nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche refaz a história da tragédia grega ao localizar seu fundamento no “espírito da música” e não mais na “ação”, como transmitira a tradição estética. Inclusive, foi por essa leitura classicista da tragédia antiga que também a forma artística do drama moderno se centrou na ação dramática, buscando se espelhar no modelo de tragédia concebido a partir do princípio formal da unidade de ação, extraído de Aristóteles. Mas, para Nietzsche, entre os gregos o coro seria “mais original e até mais importante do que a ‘ação’ propriamente dita”⁶.

Nessa teoria intempestiva, Nietzsche considera que a forma da tragédia grega se originou no encontro de dois tipos de arte contraditórios entre si. Conforme sua apresentação, a primeira arte engendrada na Grécia era marcada pela figuração plástica, na qual a imagem e/ou o conceito eram conformados de acordo com os preceitos de beleza, medida, proporção e ordem – indicando a busca pelo equilíbrio formal encarnada no princípio aristotélico da unidade de ação, sobre o qual já se falou. Exemplos desse primeiro tipo de arte são a poesia épica e as belas imagens das artes plásticas. A segunda arte a ser desenvolvida entre os gregos era musical, não-figurada e sem conceitos, portanto, sem medidas a serem delimitadas fosse no uso de formas plásticas ou de palavras em composições poéticas. Exemplos desse segundo tipo de arte são o cântico e a mímica de uma poesia lírica musical que, além do ritmo, foi intensificada pela melodia e pela harmonia.

À primeira arte citada, o filósofo alemão relacionou a divindade da luz, da bela aparência e do “princípio de individuação” necessário à polis grega: Apolo. Em seu oráculo na cidade de Delfos, vale lembrar, estava inscrito: “Nada em

⁵ Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 120 (§19).

⁶ Ibid., p. 103 p. 61 (§8).

demasia”. À segunda arte, ligou o deus bárbaro da embriaguez, do êxtase e da reconciliação com a natureza nos ritos rurais: Dionísio. Se este não possuía templos na polis, adquiriu uma legião de seguidores no campo. Na união desses dois tipos contraditórios de arte, em sua mistura, foi composta uma arte nova. Para Nietzsche, a tragédia grega não existiria sem que tais impulsos opostos estivessem articulados, complementando-se em uma unidade. Mais do que impulsos artísticos, são instintos naturais, como de vida e morte, construção e dissolução, manutenção e transformação.

Na obra de arte trágica, Nietzsche reconhece essa “oposição elevada a uma unidade” – unidade de estilo que ele demandaria também para a cultura moderna na consideração extemporânea sobre a história. Ele continua, dizendo que, “dessa ótica, coisas que nunca se haviam vislumbrado, súbito colocadas frente a frente, iluminadas e *compreendidas* uma pela outra...”⁷ Tal ótica opõe os deuses, irmãos por parte de pai, Apolo e Dionísio.

Nietzsche parte dos seguintes pares de características opostas para definir, respectivamente, os impulsos apolíneo e dionisíaco: sonho e embriaguez, imagem e música, autoconhecimento e auto-esquecimento, medida e desmedida, individuação e reunificação, contemplação e fusão. Em seguida, ele estabelece como ponto de partida para o nascimento da tragédia a música do coro, dando primazia assim ao elemento dionisíaco para retrair os primórdios do que viria a se tornar a tragédia.

O coro ditirâmico seria composto originalmente por servidores de Dionísio (também chamados sátiros) que, transformados pela embriaguez nos rituais rurais de canto e dança, contemplam o deus e entram em contato com a sabedoria mais profunda da natureza, denunciando a ilusão da cultura. Desse âmbito do culto ao deus, trazido por povos bárbaros e prioritariamente do meio agrário para a polis grega, o coro ditirâmico passou a fazer parte do gênero lírico. Seja por influência da “beberagem narcótica” ou da “poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”⁸, a embriaguez dionisíaca abriu a possibilidade de sair de si, de perder-se no êxtase coletivo, permitindo que o homem saísse da posição de indivíduo artista ou contemplador para se tornar a

⁷ Nietzsche, *Ecce homo*: como alguém se torna o que é (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 60 (§1).

⁸ Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 30 (§1).

própria obra de arte, com seu corpo dançante e seu aparelho vocal. Dessa maneira, Nietzsche afirmou que o mundo cênico inteiro advém do coro, já que pela transformação e pelo esquecimento de si no êxtase embriagado é que surge a abertura dramática para encarnar o outro, o personagem.

Se existisse somente a desmesura dionisiaca, entretanto, o que se veria seria o aniquilamento do indivíduo, da cidade, da cultura. É preciso mediar a pulsão dionisiaca, conformar esse impulso desmedido na composição da obra de arte, e esse foi o papel de Apolo. A poesia lírica musical encontra a épica apolínea. Assim, o drama trágico nascido no seio do dionisiaco conjuga em seu interior uma natureza épica, já que as cenas de diálogo são compostas por imagens e conceitos, constituindo-se em uma aparição figurativa como a de um sonho, escreveu Nietzsche. Isso porque a “bela aparência do mundo do sonho”, assim como a bela aparência da composição plástica, possibilita que se entenda um pouco mais da realidade da existência. No sonho ou nas formas plásticas, a “pessoa suscetível ao artístico” pode observar as figurações, “precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida”.⁹

Ainda que Nietzsche não coloque desta maneira, tal possibilidade (apolínea) de o espectador observar, interpretar e se exercitar para a vida, a partir das imagens plasmadas pela arte ou pelo sonho, remete àquela lição de Aristóteles sobre a origem da poesia na mimese, segundo a qual sentimos prazer e aprendemos através do reconhecimento das imagens “imitadas” pelo poeta. Ele apenas menciona que a imagem de sonho permite compreender melhor o que estava em jogo na expressão aristotélica “imitação da natureza”¹⁰, sugerindo essa relação proposta aqui. No entanto, nas breves passagens em que se refere mais diretamente ao filósofo grego, Nietzsche destaca basicamente pontos de discordância: não para a concepção de que o coro deva agir como um dos atores; não para “aquela descarga patológica, a *katharsis* de Aristóteles, que os filólogos não sabem se devem computar entre os fenômenos médicos ou morais”¹¹; e, é claro, não para a definição da música como um “ornamento”¹² – posicionada na

⁹ Ibid., p. 28-29 (§1).

¹⁰ Ibid., p. 32 (§2).

¹¹ Ibid., p. 132 (§22).

¹² Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 45 (VI).

Poética em quinto lugar dentre os seis elementos considerados essenciais à tragédia.

Então, a combinação do mundo de imagens apolíneo com a musicalidade do coro dionisíaco se dava em um jogo entre a lucidez (da observação isolada da configuração onírica) e a embriaguez (da fusão no êxtase coletivo). Assim, seria possível representar tanto os indivíduos separadamente, na civilização, quanto sua reunificação e comunhão com a natureza, experimentando a “harmonia universal” daquilo que Nietzsche chamou de Uno ou Ser primordial.

Se o conteúdo da tragédia grega é a sabedoria dionisíaca da natureza – saber instintivo, inconsciente e informe da essência do mundo – é preciso que tal conteúdo se plasme em uma forma concreta, assumindo conceitos e imagens. Nesse sentido, a figura do herói trágico tem papel de extrema importância. Para Nietzsche, a bela imagem do herói traduz a sabedoria dionisíaca para a linguagem plástica apolínea e permite o consolo metafísico, gerando prazer pela tragédia. Isso porque o sofrimento e o aniquilamento do herói deixam aparecer, por trás do princípio de individuação, a vida eterna de uma “vontade”¹³ geral do universo, que ultrapassa os seres individuais, situando-se para além das aparências cambiantes. Seria possibilitada, dessa maneira, uma experiência transcendente. Na destruição das formas concretas, o espectador antigo teria um vislumbre do informe, ou seja, a verdade do mundo em sua totalidade.

O herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. [...] Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários.¹⁴

¹³ Vontade é tomada aqui no sentido que Schopenhauer trabalha em *O mundo como vontade e representação*, como o núcleo central do mundo, como a essência universal.

¹⁴ Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 102 (§16 e 17).

No âmbito da tragédia, portanto, o que vai gerar o prazer metafísico na reunificação entre os homens (figuras mutantes), que são aparência, e essa espécie de essência, que é eterna, será a música dionisiaca do coro. É ela que permite acreditar na “vida eterna” daquilo que Nietzsche chama de vontade, uno vivo ou ser primordial, a qual, por sua vez, é deflagrada justamente pela morte do herói. Fortemente inspirado por Schopenhauer, ele constata que a música é a “Ideia imediata dessa vida” (a vida eterna da vontade) e que ela “leva à expressão a vontade em sua onipotência”. O que significa dizer que a bela aparência do herói é aniquilada para que, na música dionisiaca, a vontade possa se expressar diretamente, sem mediações de imagens e conceitos. Essa música que precede toda configuração, a música que expressa diretamente os afetos e que fala (sem conceitos) do núcleo mais íntimo das coisas é, aqui, tanto a música que originou o drama trágico antigo, quanto a música entendida por Nietzsche como origem da linguagem.¹⁵

Ganha forma o conteúdo essencial da vida, que é a própria transformação, o vir a ser. Só um deus despedaçado e altamente adaptável como Dionísio, que precisou nascer duas vezes, tendo sido alimentado tanto pelo ventre materno quanto pela coxa paterna¹⁶, é capaz de ilustrar tão radicalmente o caráter provisório da própria existência. Daí ter se originado uma experiência do trágico de cunho ontológico, na qual a essência estaria unida indissociavelmente à aparência, em uma unidade intrínseca de conteúdo e forma. Assim, Nietzsche propõe uma via para a metafísica diferente da do logos platônico, através da arte – o que ficou conhecido como “metafísica de artista” em sua obra de juventude. Dessa maneira, ele se insere naquela esteira interpretativa aberta por Schelling, no fim do século XVIII alemão, no desenvolvimento de uma ontologia do trágico.

Sem perder de vista toda essa transformação operada com relação à leitura tradicional da tragédia a partir da *Poética* de Aristóteles, no âmbito da interpretação nietzschiana ainda parece resistir um leve traço daquele antigo “sentido da tragédia” com base na inteligência e no prazer por parte do espectador.

¹⁵ Ao tratar da tragédia em “O drama musical grego”, Nietzsche aponta a música dionisiaca como uma música dos afetos, que “toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte”. Na música vocal grega, a “mais íntima unidade entre palavra e som” ainda não teria sido rompida, representado um elemento estético pré-linguístico, isto é, antecedente à formação dos conceitos. Nietzsche, “O drama musical grego”, In: *A visão dionisiaca do mundo*, e outros textos de juventude (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, *O universo, os deuses, os homens* (São Paulo: Cia das Letras, 2000), p. 150.

Com uma nova inflexão, bem diferente da antiga, Nietzsche vai concluir que a experiência dionisíaca coloca em jogo uma compreensão profunda acerca da vida e desperta prazer pelo fenômeno artístico. Assim, ele dá novo sentido para uma forma de aprendizado, através da arte, acompanhada da sensação de alegria libertadora, o que Aristóteles explicara através do conceito de catarse. Para o filósofo alemão, trata-se do entendimento (imediato, não racional) pelo espectador antigo de que a natureza, com suas gerações e dissoluções, é um fluxo eterno, ainda que não produza nenhuma forma duradoura do ponto de vista individual. Embora tenha consciência da sua morte, tal como o lembra a catástrofe do herói, ele se percebe parte da totalidade do universo. Reconciliado com o eterno fluxo gerador da natureza, sente um prazer metafísico pela religação com tudo o mais que existe, existiu ou virá a existir. Prazer da unidade com o mundo. Para Nietzsche, trata-se de um prazer metafísico, de cunho ontológico, pois nasce da unidade de essência e aparência encontrada na arte trágica.

Como se vê, tal interpretação intempestiva é formulada também em termos de uma “unidade”, mas ela se distingue radicalmente da visão tradicional. Enquanto, para a tradição classicista, a forma dramática (antiga e moderna) se funda na unidade de ação, para Nietzsche, a tragédia antiga se funda na unidade de estilo. Porém, a “unidade de ação” refere apenas à forma da tragédia, que, ao constituir para a modernidade um modelo formal separado da matéria de criação, torna-se mais um conteúdo acumulado no processo interno de conhecimento sobre o passado. Já a “unidade de estilo” nietzschiana, localizada na complementaridade entre apolíneo e dionisíaco, é fruto da combinação entre forma e conteúdo, exterior e interior, ação e reflexão. “Por isso distinguimos na tragédia uma radical contradição estilística”¹⁷, evidente no encontro entre o mundo da cena e a música do coro.

Por abarcar em si a contradição criadora entre o apolíneo e o dionisíaco, é que a tragédia seria algo tão original. No entanto, com Sócrates, as tragédias de Ésquilo e Sófocles passam a ser condenadas justamente por serem contraditórias. Tornam-se alvo de crítica da filosofia ao serem consideradas instintivas e inconscientes, “algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que pareciam não ter causas”¹⁸. Dessa maneira, o pensamento filosófico

¹⁷ Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 62 (§8).

¹⁸ Ibid., p. 87 (§14).

sobrepuja a arte trágica e a constrange na direção da dialética, já que de acordo com Sócrates, e seu seguidor Platão, a tragédia constituiria “para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca” – devendo, não só a tragédia mas a arte em geral, ser expulsa da república platônica justamente pelo perigo de deturpar as ídoles sugestionáveis. Agora seria pela filosofia, e não mais pela tragédia, que se daria o conhecimento do ser, a ontologia, tendo por base uma “inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*”¹⁹.

Tendo Eurípides como seu aliado – por ele também considerar as tragédias de seus predecessores, Sófocles e, especialmente, Ésquilo, carentes de pensamento e de verdade racional –, Sócrates teria conseguido minar a arte trágica por dentro, com base no princípio único da razão. “Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral.”²⁰ Objetivando uma criação consciente baseada nos critérios dialéticos de inteligibilidade, Eurípides introduziu mudanças formais para tornar a tragédia mais compreensível.

Um dos exemplos comentados por Nietzsche é a utilização do prólogo, antes da exposição, onde uma “personagem confiável” tiraria dúvidas sobre a realidade do mito e garantiria a clareza do enredo para que a atenção do público não se dissipasse em inquietação durante as primeiras cenas, deixando o espectador inteiramente disponível para desfrutar a beleza poética e o *pathos* no desenrolar da tragédia. Outro exemplo de artifício utilizado por Eurípides diz respeito ao encerramento do enredo, com o famoso recurso ao *deus ex machina*, que representaria uma solução terrena no lugar da anterior “consolação metafísica”, atestando que se “acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência”²¹. Não significa que esses recursos dramáticos tenham sido inventados por ele, alguns já eram utilizados mesmo por Ésquilo – como o prólogo, considerado por Aristóteles uma das quatro seções que compunham a estrutura trágica em geral, e ainda o polêmico *deus ex machina*, condenado também por Aristóteles já na antiguidade grega. O determinante,

¹⁹ Ibid., p. 93 (§15).

²⁰ Ibid., p. 81 (§12).

²¹ Ibid., p. 108 (§17).

portanto, é a maneira como Eurípides retificou tais recursos conforme o princípio unificador do *logos* socrático, ou seja, o uso que ele lhes deu a partir da exigência racional.

A transformação mais radical foi a perda de importância e de musicalidade do coro. Quando tudo passa a ter que ser inteligível para ser belo, o elemento dionisíaco é encarado como o que deve ser expulso da tragédia, já que sua música não se oferece ao entendimento racional, não podendo ser traduzida em conceitos. Além disso, era característica da música coral conduzir os espectadores à experiência de fusão no êxtase coletivo, a qual seria responsável por romper com a individuação necessária à virtude preconizada pela sabedoria socrática. O dionisíaco promove a desmedida. Por isso, não responde às exigências da moral, nem da razão. Aí, começam a imperar também na consideração da arte os critérios de cognição e virtude, elencados no “Livro X” do diálogo *A república* de Platão, conforme já se discutiu mais acima.

O que se vê, então, com a “tendência assassina da arte” empreendida por Sócrates, é a substituição do poderoso “substrato musical-dionisíaco”, considerado por Nietzsche o “espelho geral da vontade do mundo”, por um novo coro cuja função seria simplesmente a de ornamentar a tragédia, tendo se tornado “indigente reflexo da aparência”²². Diferente da música verdadeiramente dionisíaca, essa “pintura sonora do novo ditirambo” se prestaria a uma ilustrativa “imitação mediada por conceitos”, como a representação de uma batalha por ruídos de marcha e toques de trombetas. Por fim, esse novo coro, cada vez mais enfraquecido e descolorado, rebaixaria a própria aparência para o nosso sentimento.

Mas, sem Dionísio, perde-se também Apolo. Nessa empreitada socrática, tanto a desmesurada música dionisíaca como a bela imagem apolínea passam a responder aos critérios socráticos de racionalidade, e ambas sucumbem. Pois a beleza na arte apolínea não estava submetida à virtude nem ao pensamento racional. Ela era, antes, a beleza pela beleza, sendo “toda aparência e prazer pela aparência”. Na arte inspirada por Apolo, não era buscada uma verdade essencial para além da aparência, conforme propunha para a filosofia o personagem Sócrates, em *A república* de Platão. Pelo contrário, a eternidade encontrada na

²² Ibid., p. 105 (§17).

beleza das proporções plásticas e nos relatos de feitos grandiosos que garantiam a glória do herói, característica “daquele épico perder-se na aparência”, não responde às demandas do novo socratismo estético. A “tendência antidionisiaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística”.²³

Extingue-se, assim, o equilíbrio dos contrários. Rompe-se a unidade de estilo na tragédia. Apolo e Dionísio, como sinônimos de construção e destruição, perdem sua complementaridade e dão lugar ao impulso único da razão. O poder conformador de Apolo e o vigor transformador de Dionísio mantiveram um equilíbrio tenso na forma artística da tragédia grega ao longo do século V a.C. Nietzsche vê nesse encontro a possibilidade de manutenção de uma unidade – tensionada, é claro – na complementação de impulsos contraditórios. Tal unidade apresentaria a comunhão de forma e conteúdo, sendo o apolíneo referente às formas aparentes e o dionisiaco ao conteúdo essencial da vida. É justamente a ausência dessa “unidade de estilo” original que ele considera um problema grave na modernidade.

Nessa investigação filosófica sobre o nascimento da tragédia grega, Nietzsche empreendeu a busca pelas singularidades de um fenômeno histórico, distante no passado, a partir de um olhar interessado no presente, conforme propôs na *II Consideração Intempestiva* – texto escrito apenas um ano após a publicação do livro sobre a tragédia. Em *Ecce Homo*, livro de 1888 no qual o filósofo revê momentos de sua obra, ele mesmo reconheceu que, “tomado com alguma neutralidade, o *Nascimento da tragédia* parece bem extemporâneo”²⁴. O caráter extemporâneo desse que foi o seu primeiro livro se deve ao fato de que “uma tal historiografia se chocaria, no entanto, contra o caráter analítico e prosaico da nossa época”²⁵.

Tal choque contra o seu próprio tempo, buscado intensamente já pelo jovem Nietzsche, parece nunca ter abandonado sua forma de entender e de viver a filosofia. Entretanto, os resultados desejados não eram facilmente alcançados, o que se comprova pelo que ele foi levado a concluir tardiamente: “a desproporção

²³ Ibid., p. 81 (§12).

²⁴ Nietzsche, *Ecce homo*: como alguém se torna o que é (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 59 (“O nascimento da tragédia”, §1).

²⁵ Nietzsche, “II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, In: *Escritos sobre história* (Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005), p. 130 (§7).

entre a grandeza de minha tarefa e a *pequenez* de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram”²⁶.

O texto sobre a tragédia cumpre seu caráter intempestivo ao não “dissimular o poder artístico” na composição de sua escrita historiográfica e filosófica. Nessa obra, Nietzsche parece colocar em jogo o seu pensamento acerca da história como o que tem a objetividade do “trabalho secreto do dramaturgo”, sendo atributo dessa espécie rara de historiador “juntar tudo pelo pensamento, relacionar cada acontecimento particular ao conjunto da trama, com base no princípio de que é preciso introduzir nas coisas uma unidade de plano, quando na realidade ela aí não existe”. Em seu palco, sobem Apolo, Dionísio e, como não poderia faltar à trama um vilão, seu arqui-inimigo Sócrates. Adicionam-se a esses personagens a bela imagem do herói trágico, prestes a aniquilar-se, o som melódico do canto e o vigor da dança de um coro embriagado. Eis que a cena está pronta, com todos os elementos necessários para o desenrolar do enredo. “É assim que o homem estende a sua teia sobre o passado e se torna senhor dele, é assim que manifesta seu impulso artístico.”²⁷

É preciso, então, entrar em contato com a arte. “Somente quando admite ser transformada em obra de arte, ou seja, numa pura criação da arte, é que a história pode eventualmente preservar ou mesmo despertar os instintos.”²⁸ Assumir também para a narrativa histórica (*Historie*) o aspecto de construção artificial na linguagem, inerente a todo tipo de texto, torna-se prerrogativa tanto para uma consideração filosófica da história, quanto, na mesma medida, para uma intervenção crítica no presente. Apenas de maneira intempestiva, isto é, na contramão do senso-comum e da opinião pública dominantes na modernidade, seria possível agir sobre o presente, em prol de um tempo por vir, a ser construído.

Em seus textos juvenis, Nietzsche coloca em questão a crença na objetividade científica de uma história universal (*Weltgeschichte*), predominante em sua época especialmente a partir da recepção Hegel. Propondo um olhar histórico sensível o bastante para compreender as especificidades do que estava

²⁶ Nietzsche, *Ecce homo*: como alguém se torna o que é (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 15 (“Prólogo”, §1).

²⁷ Nietzsche, “II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, In: *Escritos sobre história* (Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005), p. 121 (§6).

²⁸ *Ibid.*, p. 129 (§7).

em jogo no período histórico e na forma artística em questão, para quem sabe aí entender alguma coisa a mais sobre o próprio presente, ele busca liberar seu tempo para criar algo tão vigoroso e original como a tragédia foi para os antigos gregos. Tal olhar não pretende, entretanto, localizar o acontecimento em uma linha cronológica para analisar seus antecedentes e sucessores, chegando a um “conhecimento científico” do fenômeno a partir de uma concepção linear do tempo. “Não queremos servir à história senão na medida em que ela sirva à vida.”²⁹

Anunciando preocupações que irão compor a consideração sobre a história e, de certa forma, colocando-as à prova desde então, o estudo intempestivo de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia já apresenta o ponto de vista do que é benéfico para a vida presente e a necessidade de fazer justiça ao sentido originário do passado. A modernidade teria muito a apreender neste encontro com a antiguidade.

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro.³⁰

A interpretação do passado é determinada por uma necessidade extrema de estimular os instintos e a capacidade de agir dos homens, para que se possa empreender novas experiências na atualidade. “A voz do passado é sempre uma voz de oráculo: só a podeis compreender se vos tornares os arquitetos do futuro e os conhecedores do presente.”³¹ Sem se deixar engolfar pelo excesso de conhecimento histórico, típico do século XIX alemão, e se enfraquecer por carregar o peso do passado, o filósofo responderia a uma urgência do presente, salvando do perigo de não saber identificar o novo e não poder explicar para onde ele aponta. Por exemplo, o perigo de não reconhecer e não poder explicar em qual sentido se desenvolveria um possível renascimento da tragédia na época moderna.

²⁹ Ibid., p. 68 (“Prefácio”).

³⁰ Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 103 (§17).

³¹ Nietzsche, “II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, In: *Escritos sobre história* (Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005), p. 127 (§6).

De acordo com Nietzsche, o retorno a uma era trágica significaria “para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio”. Esse “regresso à fonte primeira de seu ser”, que livraria o espírito alemão de suas andadeiras, tornando-o destemido e livre, depende da sabedoria que permite “aprender firmemente de um povo, do qual o simples fato de poder aprender já é por si uma grande glória e uma rara distinção, dos gregos”³². O que esse aprendizado – ou essa concepção de história – nos mostra é que é preciso ser originário no presente como os gregos foram ao engendrar as obras de arte trágica no passado. Era preciso reconciliar interior e exterior, dissociados na modernidade, para que se pudesse, então, plasmar novas formas.

Nietzsche acreditou ter feito justiça, pela primeira vez, ao sentido originário do coro dionisíaco por constatar que “originalmente a tragédia é só ‘coro’ e não ‘drama’”³³. Assim, ele demonstrou ser intempestivo em sua consideração moderna acerca desse fenômeno antigo no mesmo movimento em que localizou o vigor de inovação, originalidade e, mesmo, extemporaneidade da tragédia em seu tempo, o antigo mundo grego.

³² Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 120 (§19).

³³ *Ibid.*, p. 62 (§8).