



Wander de Paula¹

O Nietzsche aristofanesco de *O nascimento da tragédia*

Resumo: o presente artigo analisa aspectos essenciais da influência exercida pela leitura de Aristófanes, especialmente as obras *As rãs* e *As nuvens*, na elaboração de *O nascimento da tragédia*, primeira obra publicada por Friedrich Nietzsche. A partir disso, pretende-se demarcar em que medida Nietzsche adota a postura crítica do comediógrafo grego na sua interpretação dos antigos, especialmente Eurípides e Sócrates, e em que medida o filósofo traz novos elementos para a sua abordagem, tornando-a original não apenas em relação ao autor grego em questão, mas também aos seus contemporâneos.

Palavras-chave: Nietzsche; Aristófanes; Tragédia Grega; Sócrates; Socratismo.

Abstract: this paper analyses crucial aspects of the influence fulfilled by Nietzsche's readings of Aristophanes' works, specially *The frogs* and *The clouds*, in the writing of *The birth of tragedy*, first work published by Nietzsche. From this point of view, it pretends to outline how far Nietzsche embraces the critical attitude of the ancient Greek writer in his interpretation of the ancient Greeks, specially Euripides and Socrates, and how far the philosopher brings new approaches for his text, making it original not only in relation to the ancient Greek writer at hand, but also to his contemporaries.

Key-words: Nietzsche; Aristophanes; Greek Tragedy; Socrates; Socratism.

¹ Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail para contato: wanderdepaula@gmail.com .

No seu riso louco, Aristófanes, o comediógrafo,
chorava sobre as ruínas da tragédia
(Richard Wagner, **A arte e a revolução**)

1. Introdução

Uma das grandes questões com as quais nos deparamos ao ler *O nascimento da tragédia* é a fonte da qual Nietzsche retira posições tão contundentes não apenas sobre a tragédia grega e o fenômeno trágico em geral, mas também, e sobretudo, sobre a figura do “pai” da filosofia, Sócrates. Sabe-se que o filósofo alemão desde os seus primeiros escritos se posiciona no mesmo movimento de autores que, influenciados pelos resultados do criticismo kantiano, desenvolvem fortes críticas ao racionalismo da tradição filosófica metafísica (Arthur Schopenhauer e Friedrich Albert Lange são autores que, certamente, contribuem decisivamente para esse posicionamento), e, ao mesmo tempo, sofrem fortes influências do movimento político-cultural representado pela figura do músico Richard Wagner, de quem se tornou amigo pessoal em 1868, quatro anos antes da publicação de sua primeira obra. Filólogo de formação, Nietzsche frequentou quando jovem, além disso, a prestigiosa *Schulpforta* (Escola de Pforta), onde entrou em contato com as obras de grandes autores gregos e latinos (cf. JANZ, 1978, Vol. II, p. 378). Todos esses fatores indicam algumas das possíveis inspirações da crítica nietzscheana ao socratismo – entendido aqui como fenômeno histórico-filosófico-cultural e não como a mera representação da figura do filósofo grego em questão –, mas não esclarecem afirmações como, por exemplo, a de que Sócrates ajudava Eurípides em seu poetar e que, por conseguinte, a tendência socrática já atuava na cultura grega desde o período da tragédia ática, razão pela qual esta forma artística “morreu por suicídio, em função de um conflito insolúvel, portanto tragicamente”, tal como o autor afirma no capítulo 12 de *O nascimento da tragédia* (doravante GT/NT, citando o número do capítulo e a paginação da KSA).

Especialmente no que diz respeito ao tema do socratismo, chama a atenção a constante presença de um autor antigo nos textos de Nietzsche: Aristófanes. Célebre por suas críticas a Sócrates e, ao mesmo tempo, autor fundamental na reconstrução da imagem histórica do filósofo grego², o comediógrafo dedica a esse tema uma de

² Não faz mais sentido, de acordo com Roberto Bolzani Filho (cf. BOLZANI FILHO, 2014), no atual contexto das pesquisas histórico-filológicas envolvendo a construção da imagem de Sócrates, afirmar categoricamente que a interpretação mais fidedigna do filósofo grego tenha sido aquela de Platão, e que a mais distante, por ser mais apologética, seria a de Xenofonte. Nesse mesmo sentido, desqualificar *As nuvens* por seu exagero na construção da caricatura de Sócrates não seria tarefa muito simples, dado que Aristófanes tinha por objetivo precisamente construir uma ficção, baseada em uma verossimilhança, e não um tratado de filosofia. A chamada “questão socrática”, tal como o autor faz em referência ao texto de Louis-André Dorion (cf. DORION, 2011), deve ser deixada de lado e, por conseguinte, faz-se necessário assumir que se trata de nada mais que diferentes perspectivas em torno

suas peças, *As nuvens*, e em *As rãs* sugere a existência de uma relação íntima entre o filósofo e o poeta Eurípides, este alvo de fortes críticas do autor. Nietzsche dispunha em sua biblioteca pessoal de um considerável número de textos de Aristófanes (cf. CAMPIONI, 2003, p. 112-114), e o nome do comediógrafo está presente nas anotações do filósofo desde o seu período de juventude, especialmente naquelas que antecedem a elaboração de sua primeira obra publicada. Nesses textos, as referências a Aristófanes sempre sugerem que Nietzsche trate as obras do comediógrafo como uma fonte bastante confiável para o estudo dos antigos, especialmente Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Sócrates³. Em uma carta de 1872 ao seu amigo Erwin Rohde, inclusive, a propósito da controvérsia sobre *O nascimento da tragédia* envolvendo o também filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, Nietzsche indica que boa parte de suas teses estavam amparadas em Aristófanes – e sugere que, em virtude disso, elas estariam suficientemente justificadas⁴.

Uma análise do modo com que Nietzsche lida com a leitura aristofanesca dos antigos pode ser bastante profícua para demarcar a origem e a amplitude da crítica nietzscheana ao socratismo. Nesse horizonte, o presente texto desenvolve uma leitura crítica dos capítulos 11, 12 e 13 de *O nascimento da tragédia*, parte da obra em que a figura de Aristófanes desempenha um papel central na sua interpretação do processo de decadência da tragédia grega antiga, e busca respostas mais claras ao problema em questão por meio de uma remissão não apenas às obras do próprio Aristófanes, *As rãs* e *As nuvens*, mas especialmente à conferência “Sócrates e a tragédia” (*Sokrates und die Tragoedie*), que, ao lado da conferência “O drama musical grego” (*Das griechische Musikdrama*) e do texto “A visão dionisíaca de mundo” (*Die dionysische Weltanschauung*), constitui um dos textos-base da primeira obra publicada do filósofo.

2. O Aristófanes de Nietzsche

Ao contrário do que acontece com várias de suas fontes, Nietzsche não parece fazer muito esforço em ocultar que, no que diz respeito à sua interpretação de Eurípides e de Sócrates, Aristófanes ocupa um lugar especial. Não apenas pelas menções ao nome do comediógrafo, mas também pelas citações diretas de suas

de um mesmo personagem filosófico central, dado que a pergunta por qual dessas perspectivas seria a mais verdadeira não faz mais sentido.

³ Cf. esp. 1[7], Outono de 1869. KSA 7, p. 12; 1[44], Outono de 1869. KSA 7, p. 22; 1[93], Outono de 1869. KSA 7, p. 38; 9[110], de 1871. KSA 7, p. 315; 16[4], de 1871. KSA 7, p. 394.

⁴ Cf. Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 16/07/1872. KSB 4, p. 22-26. É curioso notar, a respeito da força de Aristófanes entre os filólogos do período, que o próprio Wilamowitz, como se sabe um crítico ferrenho das teses de *O nascimento da tragédia*, se refere a Aristófanes para afirmar que a relação estabelecida por Nietzsche entre Eurípides e Sócrates, baseada no próprio Aristófanes, era infundada. Cf. MACHADO, 2005, p. 72 e nota 64.

obras (outro fato não muito comum nos textos publicados de Nietzsche), pode-se conjecturar que se trata de uma fonte fidedigna aos olhos do filósofo – e do filólogo – Nietzsche⁵. Mas o que quer dizer uma fonte “fidedigna”, no presente contexto? A análise do modo como Nietzsche se vale da obra aristofanesca para elaborar uma tese acerca do fenômeno cultural que marca a decadência da tragédia grega antiga pode fornecer bons indícios de resposta a essa pergunta.

2.1. A vida ordinária no palco euripidiano

Em “Sócrates e a tragédia” (doravante ST, citando a paginação da KSA), conferência proferida em 1º de fevereiro de 1870, na Universidade da Basileia, e que servirá de base argumentativa para a redação dos capítulos 11 a 15 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche trata do tema do fim da tragédia. À morte da arte trágica antiga, sustenta o autor nessa conferência, sucedeu um novo gênero, que “trazia os traços de sua mãe, mas os traços que esta mostrara em sua longa agonia” (ST. KSA 1, p. 533). Eurípides é o poeta da agonia da tragédia. Com ele, ressalta Nietzsche, o espectador e o seu cotidiano estão no palco, enquanto os grandes deuses são rebaixados às figuras rotineiras do escravo: “o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica” (*Idem*, p. 534). A visão nietzscheana sobre o espectador em Eurípides é marcadamente influenciada por Aristófanes, como podemos perceber a partir da citação de *As rãs* (versos 954-958) pelo autor:

Mas aqui, justamente, tocamos o lado brilhante, e que salta aos olhos, da inovação de Eurípides: o povo aprendeu a falar com ele; ele mesmo se vangloria disso na disputa com Ésquilo: graças a ele, o povo é capaz, agora, de seguir segundo as regras da arte, de medir com compasso linha por linha, de observar, pensar, ver, entender, de proceder com astúcia, de amar, andar à furtiva, de desconfiar, negar, considerar a esmo... (ST. KSA 1, p. 534-5)

Eurípides, afirma o autor, substitui em suas peças o semideus da tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem da comédia pelo homem comum. Para ilustrar tal

⁵ É importante destacar que a figura de Aristófanes parece ganhar importância renovada, ainda que não tão explicitamente destacada, na filosofia de Nietzsche após o seu rompimento público com o pensamento de Schopenhauer e com a música de Wagner. Na medida em que a crítica de Nietzsche a Sócrates e ao socratismo ganha novos contornos, Aristófanes parece não figurar mais entre os autores por ele privilegiados nas suas discussões a respeito do tema, mas, com isso, o comediógrafo não deixa de ser uma referência importante tanto no que diz respeito a sua interpretação dos antigos – e no modo com que concebeu os seus contemporâneos na Antiguidade –, como também na sua construção de personagens – matéria utilizada por Nietzsche para servir de figuras que explicariam as suas próprias análises filosóficas dos temas. Cf., por exemplo, a respeito do que acaba de ser afirmado, os aforismos 28 e 232 de *Para além de bem e mal*.

afirmação, Nietzsche faz mais uma citação de *As rãs* (cf. ST. KSA 1, p. 535). O que há no palco em Eurípides é, de acordo com a visão do autor, um coro de espectadores, ao contrário daquela preponderância do lírico-musical nos coros antigos (cf., a esse respeito, esp.: GT/NT 6).

Eurípides continua sendo descrito pelo autor como o “pretens sedutor do povo” (ST. KSA 1, p. 536), como o tragediógrafo que possuía uma imensa força em seu ideal (*Idem. Ibidem*). O autor afirma que a figura do poeta se torna, dessa forma, com Eurípides, um semideus (ao contrário da tragédia antiga, na qual o semideus estava no palco). Eurípides já havia, contudo, reconhecido a decadência do drama musical em Ésquilo e Sófocles, o que é visto por Nietzsche com certa desconfiança – embora o próprio autor vá assumir adiante o início de um processo de “esclarecimento” (*Aufklärung*) antes de Eurípides:

Onde, todavia, Eurípides descobriu a decadência do drama musical? Na tragédia de Ésquilo e de Sófocles, de seus contemporâneos mais velhos. Isso é muito estranho. Não teria ele se enganado? Não teria ele sido injusto com relação a Ésquilo e Sófocles? Não foi, por acaso, justamente sua reação contra a suposta decadência o começo do fim? (*Idem*, p. 536-7)

O poeta é visto por Nietzsche como um “pensador solitário, de modo algum do gosto da massa então dominante” (*Idem*, p. 537), o que lhe incita a questionar “o que tanto impulsionou o dotado poeta contra a corrente geral?”. Responde o autor: “uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical” (*Idem. Ibidem*).

Recorramo-nos ao enredo da comédia *As rãs*, no intuito de medir a leitura nietzscheana com o texto grego. Neste, Dioniso vai ao Hades para resgatar à vida um dos tragediógrafos antigos, e propõe uma disputa entre Ésquilo e Eurípides. A vitória do primeiro é, como se sabe, um dos fortes indícios da adoração nutrida por Aristófanes em relação ao tragediógrafo⁶. Eurípides, por seu turno, é descrito nessa comédia como uma figura astuciosa e presunçosa. Dioniso afirma logo no início da peça: “Eurípides, aliás, astucioso como é, fará todo esforço possível para escapar comigo do Inferno, enquanto o outro [Sófocles, W.P.] é tão simples entre os mortos

⁶ Vale ressaltar que Nietzsche, no capítulo 9 de *O nascimento da tragédia*, também considera Ésquilo o maior dos tragediógrafos, diferentemente do que ele afirmou em uma preleção contemporânea à conferência “Sócrates e a tragédia”, intitulada “Contribuição a história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles. 20 preleções” (*Zur Geschichte der griechischen Tragödie. Einleitung in die Tragödie des Sophocles. 20 Vorlesungen*). Aqui a oposição não se dá entre Ésquilo e Eurípides, mas entre Sófocles e Eurípides. Vários aspectos da crítica nietzscheana a Eurípides estão presentes nesse texto, especialmente nas suas três seções finais, em que o papel de Aristófanes parece ter sido fundamental em sua caracterização dos antigos (Cf. NIETZSCHE, 2006, p. 78-94).

quanto era aqui na terra” (ARISTÓFANES, 2004, p. 196). Essa afirmação é confirmada e complementada mais adiante por um dos escravos do Hades:

Logo que Eurípides desceu para estas profundezas deu uma amostra de sua astúcia aos ladrões, aos batedores de carteiras, aos parricidas, aos arrombadores de portas, gente que abunda no Inferno; essa gente, vendo a desenvoltura dele para falar dos prós e contras, suas sutilezas, seus artifícios, apaixonou-se por ele e decidiu que ele era mais competente; e presunçoso como ele é, ele se apoderou do trono onde se sentava Ésquilo (*Idem*, p. 236)⁷.

Ésquilo acusa Eurípides de ser inimigo dos deuses, ao que o segundo responde: “desde os primeiros versos eu não deixava nenhum de meus personagens ocioso; mulher ou homem, escravo ou senhor, moça ou velha, em minhas peças todos falavam indiscriminadamente” (*Idem*, p. 245). Ao ser questionado por Ésquilo se ele não merecia a morte por tamanhas ousadias em suas peças, Eurípides acaba por tocar num dos pontos mais importantes daquela que será a crítica de Nietzsche: “eu fazia isto para ser agradável ao povão”. Ao que o poeta ainda acrescenta:

(...) além disso eu ensinei os atenienses a falar (...). Pus em cena os hábitos da vida cotidiana, coisas banais, familiares, sobre as quais cada espectador estava em condições de julgar. Não me esforçava por confundir a inteligência com um estrépito de palavras, nem por encher de espanto os espectadores diante de Cícnos e de Mêmnonos guiando seus corcéis ornados de sinetas e de penachos (...). Foi assim que consegui formar o pensamento deles, introduzindo em minhas tragédias o raciocínio e a reflexão, de tal maneira que atualmente eles podem compreender tudo, aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares, enfim, dar a razão de tudo dizendo a si mesmo: ‘Onde se pode fazer este negócio?’, ‘Que é feito disto?’, ‘Quem tomou aquilo de quem?’ (*Idem*, p. 246-7).

Como se pode perceber, a tese nietzscheana de que com Eurípides o cotidiano é levado ao palco e que, por conseguinte, há uma decadência dos deuses em favor do homem comum, encontra forte respaldo no texto de Aristófanes, na medida em que a

⁷ Se Eurípides é astucioso e presunçoso, pode-se perceber, por outro lado, certa cumplicidade entre os outros dois poetas gregos, Ésquilo e Sófocles. Isso fica claro em dois momentos fundamentais da peça: quando Dioniso é questionado por Xantias (o seu criado, que o acompanha na jornada) sobre o motivo que levou Sófocles a desistir de tal disputa, responde: “ele tirou o corpo fora; quando chegou aqui ele primeiro abraçou Ésquilo, deu a mão a ele e deixou-o na posse pacífica de seu lugar. Mas agora, como diz Clidemides, Sófocles está preparado para ser o reserva; se Ésquilo for o vencedor ficará em seu lugar; se não for assim, ele disputará com Eurípides” (*Idem*, p. 238). E também nos últimos versos da peça, na ocasião em que Ésquilo é escolhido e deixa o seu lugar no Hades para Sófocles: “dê meu lugar a Sófocles, para que ele guarde e preserve para mim se algum dia eu voltar para cá. Considero-o o mais importante poeta trágico depois de mim. Mas tenha muito cuidado para que aquele intrigante, aquele mentiroso, aquele charlatão jamais venha a sentar-se em minha cadeira, ainda que seja pela força” (*Idem*, p. 274).

representação de Eurípides em *As rãs* é a de um poeta que leva a vida ordinária para o palco e, além disso, de alguém que é inimigo dos deuses. A isso deve-se acrescentar, ainda, o fato de que, para ambos autores, o elemento da “fala” passa a desempenhar papel preponderante a partir das obras de Eurípides. E, por fim, se em Nietzsche Eurípides aparece como o poeta sedutor do povo, em Aristófanes ele é o poeta astucioso e presunçoso.

Um elemento do texto de Nietzsche, entretanto, parece permanecer um pouco distante das considerações aristofanesco sobre o poeta grego: o fato de que este percebeu em seu próprio tempo um processo de decadência e quis, a partir disso, superá-lo por meio de inovações em suas obras. Nietzsche denomina esse processo de “esclarecimento” (*Aufklärung*), tema que desempenhará um papel importante na argumentação de sua obra principal, conforme veremos, adiante.

2.2. O prólogo euripidiano

É dessa forma que Nietzsche vai construir a imagem de Eurípides poeta a partir de um Eurípides espectador, que via a encenação do lado de fora do palco e, depois, no seu poetar, tentava corrigir os seus erros. Guiado pelo princípio de que “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”, o Eurípides de Nietzsche leva ao tribunal diversas estruturas da tragédia antiga: o mito, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral e a linguagem. Todo esse questionamento em relação aos seus dois predecessores gira em torno “daquele processo crítico enérgico” e “daquela temerária compreensibilidade”, da qual Eurípides foi a peça-chave. Assim, reitera Nietzsche, o crítico se converte em poeta.

Nessa empreitada crítica, Eurípides introduz o “prólogo” em suas peças, no intuito de torná-la mais compreensível:

Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que aconteceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta do teatro moderno como leviana renúncia ao efeito de tensão (ST. KSA 1, p. 538).

Com a perda da tensão, perde-se também a compaixão trágica, em um processo de conformação do mito por Eurípides, do qual ele se gaba em *As rãs*, de acordo com Nietzsche (citando os versos 119-1122 da peça). Análoga ao prólogo é, para Nietzsche, a figura do *deus ex machina*, trazida a cena pela primeira vez em

Eurípides: “ele esboça o programa do futuro, como o prólogo do passado”(ST. KSA 1, p. 539)⁸.

Essa tendência racional está explicitamente presente no texto de Aristófanes, especialmente na discussão entre Ésquilo e Eurípides sobre quem seria o melhor e que, portanto, merecia voltar à vida. Eurípides, descrito como o “racional”, o “poeta das regras”, acusa a Ésquilo exatamente por “sua linguagem desordenada, sem regras, sem freios, sem medida, empolada e soberba” (ARISTÓFANES, 2004, p. 240). Ésquilo, para o primeiro, “nada escrevia de inteligível” (*Idem*, p. 244), a sua tragédia era “obscura” (*Idem*, p. 254), sobretudo pela falta de um prólogo. Eurípides, então, afirma:

Recebi de suas mãos [de Ésquilo] uma tragédia totalmente sobrecarregada de exageros bombásticos e de uma pesada bagagem de palavras enormes; primeiro tornei mais leve o peso dela, e diminuí essa inchação por meio de versinhos, de digressões, de ligeiros cozimentos de beterrabas, acrescentando o suco de muitas bagatelas extraídas de livros antigos; depois a nutri com monólogos, fazendo uma mistura como as de Cefisofon; e eu não esticava indistintamente toda espécie de conversas, não fazia minhas misturas ao acaso; o primeiro ator a entrar em cena expunha desde logo os antecedentes da peça (*Idem*, p. 245).

A maior profundidade atribuída a Ésquilo por Aristófanes será retomada por Nietzsche, assim como toda a caracterização de Eurípides como astucioso, presunçoso, hábil na sua refutação dialética, que trouxe o povo para o palco, assim como introduziu o raciocínio na tragédia, sobretudo pela realização de um prólogo. A figura do *deus ex machina* parece ganhar, contudo, mais espaço no texto de Nietzsche, inclusive sendo interpretada como correlata ao prólogo.

2.3. A vinculação entre Eurípides e Sócrates

Eurípides foi, para Nietzsche, o “primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente” (ST. KSA 1, p. 539). Nesse sentido, ele é relacionado pelo filósofo aos artistas modernos e, principalmente, ao socratismo:

Em torno de Eurípides, por outro lado, há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do *socratismo*. ‘Tudo precisa ser consciente para ser belo’ é o princípio

⁸ No capítulo 12 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche afirma que o correlato do *deus ex machina* na filosofia seria a filosofia de Descartes, que “só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira” (GT/NT 12. KSA 1, p. 86).

paralelo de Eurípides para o socrático ‘tudo precisa ser consciente para ser bom’. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático (*Idem*, p. 540).

Nietzsche explicita, desse modo, aquilo que antes estava apenas subentendido no texto, a saber, o fato de que o poeitar de Eurípides era fruto de sua relação com Sócrates. Nessa esteira, Sócrates e Eurípides são apresentados como os corruptores do povo, Sócrates é concebido como um exímio frequentador das tragédias de Eurípides e este como o segundo homem mais sábio – pois o primeiro era Sócrates (*Idem. Ibidem*). O Sócrates de Nietzsche é aquele que cria um “mundo inteiramente invertido”, no qual a sua “atividade missionária” prega que “sabedoria consiste em saber” e “não se sabe nada que não se possa exprimir e com que não se possa convencer os outros”. O “bordão do socratismo”, sustenta o autor, condenava o conhecimento dos trágicos anteriores a Eurípides, por eles conhecerem “só por instinto”. Sócrates “fazia valer em sua erística improdutiva a seriedade e a dignidade de uma vocação divina”. A partir disso, só resta a Nietzsche, então, concluir: “os fanáticos da lógica são insuportáveis como as vespas”⁹ (*Idem*, p. 541).

De maneira bastante semelhante ao discurso de Alcibíades no *Banquete*, Nietzsche caracteriza Sócrates por sua “feiúra sedutora”¹⁰. Eurípides teria sido seduzido pela sua dialética, dando início ao processo de decadência da tragédia:

A decadência da tragédia, como Eurípides acreditava enxergá-la, era uma fantasmagoria socrática: porque ninguém sabia transformar suficientemente a sabedoria da antiga técnica artística em conceitos e palavras, Sócrates negava essa sabedoria, e, com ele, o seduzido Eurípides. Àquela ‘sabedoria’ não comprovada Eurípides opôs então a obra de arte socrática, certamente ainda sob o envoltório de numerosas acomodações com a obra de arte dominante. Uma geração posterior reconheceu corretamente o que era envoltório e o que era núcleo: ela lançou fora o primeiro e então desabrochou, como fruto do socratismo artístico, o jogo de xadrez em espetáculo, a peça de intrigas (*Idem*, p. 542).

Podemos localizar em *As nuvens* várias dessas características atribuídas ao pensamento socrático e à relação estabelecida, tanto por Aristófanes quanto por Nietzsche, entre Eurípides e Sócrates¹¹. Nessa comédia, somos apresentados a um

⁹ A referência aqui é possivelmente e mais uma vez, a Aristófanes, autor da peça *As vespas*.

¹⁰ Vale lembrar que a “feiúra” de Sócrates volta a ser tema das reflexões de Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, em um capítulo inteiramente dedicado a Sócrates.

¹¹ Os versos finais de *As nãs*, sobre a vitória de Ésquilo na disputa com Eurípides, já indicavam, na verdade, o vínculo entre o último e Sócrates: “Feliz o homem totalmente sábio! Milhares de provas atestam a veracidade desta afirmação. Este [Ésquilo, W.P.], por ter sido sábio, voltará a ver a sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos, para seus parentes e seus amigos; ele deverá tudo à sua sapiência. É bom, então, não ficar perto de Sócrates conversando com ele, desdenhando a música e as

Sócrates dialético-sofista, que só estimula a trapaça e seduz a juventude, que rebaixou os deuses gregos em prol do *logos*, que não possui apego ao mundano e que, por isso, viveu em busca de um ideal superior à vida, menosprezando-a. Se pensarmos em Aristófanos como um testemunho histórico – pois, assim como o poeta, somente Xenofonte e Platão foram autores que realmente conviveram com Sócrates e cujos textos dispusemos até hoje –, ele foi, ao lado de Platão, o autor do qual Nietzsche mais se valeu para tecer a imagem de Sócrates e do socratismo em *O nascimento da tragédia*¹².

No texto de Aristófanos, Strepisíades é um fazendeiro arruinado pelos gastos excessivos do filho, Fidípides, com cavalos e corridas de carros, e tenta convencê-lo a frequentar a escola de Sócrates, conhecida como “Pensatório”. A sua intenção era a de que, por meio de falácias e sofismas, o filho convencesse aos seus credores de que a dívida não fazia qualquer sentido e, então, os coagisse a desistir de sua cobrança. Com a negativa do filho, é o próprio Strepisíades quem vai para a escola. Observemos como ele descreve a escola socrática:

Ali é o ‘Pensatório’, a escola dos espíritos sabidos. Lá dentro vivem pessoas que falando a respeito do céu, nos convencem de que ele é um forno que cobre a gente e de que a gente é o carvão dele. Aqueles caras ensinam os outros, se eles quiserem contribuir com algum dinheiro, a tornarem vitoriosas todas as causas, justas ou injustas, usando só as palavras (...). O pessoal diz que eles usam dois raciocínios ao mesmo tempo: o justo e o injusto. Um desses raciocínios – o injusto – derrota o outro – o justo – defendendo as causas injustas (...). Mas como um velho gagá, com o espírito lerdo, pode aprender as frescuras dos raciocínios certinhos? (ARISTÓFANES, 2003, p. 17-9. Cf. também p. 63)

Como se pode notar, é necessária uma espécie de vivacidade de espírito – entenda-se, nesse contexto, astúcia – para estar entre os discípulos de Sócrates, de modo que se possa compor raciocínios certos – e injustos. E tal é o procedimento sarcástico de Aristófanos, desde o início da peça, ao se referir à escola socrática.

O método socrático é revelado por Aristófanos na seguinte afirmação, dirigida a Strepisíades por um discípulo de Sócrates, na ocasião em que o primeiro batia na

partes mais importantes da arte trágica. É loucura perder tempo em conversas ociosas, em sutilezas frívolas” (ARISTÓFANES, 2004, p. 273-4).

¹² Sobre essa questão do poeta como historiador, e da história de personagens ilustres como um processo *criativo* – o que é, em certa medida o que Nietzsche faz com as figuras de Eurípides e Sócrates, criando a partir delas uma análise histórico-filosófico-cultural que vai se desenvolver por toda a tradição metafísica –, vale destacar o que nos diz Jacques Le Goff em *História e memória*: “por fim, o caráter ‘único’ dos eventos históricos, a necessidade do historiador de misturar relato e explicação fizeram da história um gênero literário, uma arte ao mesmo tempo que uma ciência. Se isso foi válido da Antiguidade até o século XIX, de Tucídides a Michelet, é menos verdadeiro para o século XX. O crescente tecnicismo da ciência histórica tornou mais difícil para o historiador parecer também escritor. Mas sempre existirá uma *escritura da história*” (LE GOFF, 2003, p. 13).

porta do “Pensatório”: “você é um mal-educado para ter batido com esta semcerimônia e com tanta força na porta, causando o aborto de uma ideia já concebida em minha mente!” (*Idem*, p. 20). Trata-se do método da concentração enquanto elevação das idéias e de distanciamento do mundano em prol daquilo que o transcende. Ainda nesse sentido, podemos mencionar a cômica frase de Strepisíades, a respeito do alto grau de concentração de Sócrates em seus raciocínios: “Que delícia! Uma lagartixa despejou toda a merda dela na boca escancarada de Sócrates!” (*Idem*, p. 22. Cf. também p. 27)¹³. Vale ressaltar, ainda, a descrição dos discípulos socráticos do “Pensatório” como pálidos, cadavéricos, sujos e maltrapilhos. Strepisíades alerta ao seu filho para que não fale mal dos discípulos socráticos, “dos homens sabidos e cheios de bom senso, tão econômicos que nenhum deles manda cortar os cabelos nem esfrega óleo no corpo, nem vão aos banhos públicos para se lavar” (*Idem*, p. 60. Cf. também p. 34 e p. 37).

Desesperado para sair de sua situação calamitosa, Strepisíades diz a Sócrates: “eu juro que pago o preço que você quiser; juro pelos deuses!”. A resposta de Sócrates traz um elemento importante para a presente discussão, já levantado anteriormente: “mas você também jura pelos deuses? Para início de conversa, aqui entre nós não existe esta moeda” (*Idem*, p. 27). A seguir, Strepisíades pondera a Sócrates: “mas você vai me dizer que Zeus Olímpico não é um deus?”, ao que Sócrates ironiza: “que Zeus? Não zombe de mim! Zeus não existe!” (*Idem*, p. 35). Mais adiante, afirma Sócrates: “você é capaz, de agora em diante, de acreditar apenas em nossos deuses – o Caos, as Nuvens e a Língua, somente estes três e mais nenhum?” (*Idem*, p. 38. Cf. também p. 58-9 e p. 95). Tais diálogos marcam aquela que porventura é a característica socrática por excelência, tal como descrita nos textos de Aristófanes, a saber, da substituição do poder dos deuses pelo poder do raciocínio lógico, um dos argumentos usados, inclusive, para sua condenação. Antes de Nietzsche, Aristófanes localiza tal característica já nas tragédias de Eurípides, na substituição das figuras divinas pelo homem comum, conforme visto anteriormente.

Ao invés de ser conhecido na cidade como endividado, Strepisíades afirma querer se tornar um verdadeiro homem socrático, o que significa, aos olhos de Aristófanes, um velhaco:

Desde que eu me livre das minhas dívidas e tenha na cidade a reputação de ser atrevido, bem-falante, sem-vergonha, indecente, amontoador de mentiras, dominador de palavras, vencedor de questões nos tribunais, conhecedor das leis, barulhento, esperto como uma

¹³ Frase esta que nos remete à anedota acerca de Tales de Mileto, que, ao caminhar contemplando céu, acabou por cair em um poço, tamanha a sua concentração, tal como nos narra Platão no *Teeteto*, 174a.

raposa, trapalhão da cabeça aos pés, leve como a lã, escorregadio, fanfarrão, insensível aos golpes, canalha, malandro, intratável, lambedor de pratos; se todas as pessoas que me encontrarem me cumprimentarem com estes nomes, meus professores podem me tratar como quiserem, e se desejarem façam de mim um pudim para servir aos pensadores! (*Idem*, p. 39).

Como Sócrates havia expulsado Strepisíades de sua escola devido à sua grande ignorância (*Idem*, p. 57), há uma discussão entre o Raciocínio Justo e o Raciocínio Injusto, no intuito de escolher quem iria conduzir Fídipides. No momento em que o Raciocínio Justo reconhece a derrota (*Idem*, p. 74), o Raciocínio Injusto trata de tranquilizar Strepisíades, confirmando a sua empreitada: “fique tranquilo; vou transformar ele num sofista espertíssimo” (*Idem*, p. 75). Strepisíades regozija-se quando recebe a notícia, por Sócrates, de que seu filho havia aprendido raciocinar injustamente: “Viva o trambique, rei do mundo!” (*Idem*, p. 76).

Os versos do coro “mas talvez ele [Strepisíades, W. P.] ainda venha a desejar que seu filho tivesse nascido noutra mundo” indica, entretanto, o problema que a escola socrática causaria ao pai. Tal fato é confirmado adiante, quando Strepisíades apanha do próprio filho: “então eu obriguei meu filho a aprender contradizer a justiça para ele me convencer de que é justo e bonito que os filhos batam nos pais!” (*Idem*, p. 83). Percebamos como a escola socrática, na visão aristofanesca, permite uma torção dos valores, por meio da dialética. Fídipides, o mais novo discípulo da escola socrática, defende Eurípides, “o mais alto dos poetas”. Esta afirmação só confirma o paralelo estabelecido outrora por Aristófanes entre Eurípides e Sócrates, em *As rãs*.

O final da peça traz o último elemento essencial da visão de Aristófanes acerca de Sócrates. Strepisíades, revoltado com o que lhe ocorrera devido a Sócrates e seus ensinamentos, resolve pôr fogo no “Pensatório”. Logo ele, a “cabeça mais desmemoriada e mais estúpida de todas”, como afirmara Sócrates no início da peça. A resposta de Strepisíades a Sócrates, quando este o vê no teto da escola e o questiona sobre os motivos de ali se encontrar, sela a ironia aristofanesca em relação ao socratismo: “percorro os ares e contemplo o sol” (*Idem*, p. 97). Tais foram as primeiras palavras de Sócrates na peça, repetidas por Strepisíades no final – que pela primeira e única vez age de maneira “esperta”, como possivelmente diria o Sócrates de Aristófanes –, revelador, na verdade, da falta de controle sobre os desdobramentos da cultura que ele mesmo inaugura.

Como se pode perceber, a estreita vinculação entre Eurípides e Sócrates já está presente nos textos de Aristófanes, e boa parte da “estética consciente” de Eurípides, tal como a denomina Nietzsche, já está desenvolvida também nos textos aristofanescos sobre Sócrates, i. e., a ideia nietzscheana de que o racionalismo

socrático atua decisivamente nas obras do poeta Eurípides encontra espaço já na Antiguidade. Além disso, boa parte das críticas de Nietzsche ao socratismo desde os seus primeiros escritos pode ser localizada também nos textos de Aristófanes, especialmente na ideia de que o filósofo grego pregava uma desvalorização de tudo o que é mundano, em detrimento da transcendência, das Ideias, isto é, o “ideal ascético” socrático, que marcará toda a tradição filosófica, como afirma Nietzsche mais tarde em suas obras. Nietzsche também se vale, em certa medida, da concepção aristofanesca de um Sócrates sofista, que valoriza a trapaça, seduz a juventude e, ainda, descredita os deuses gregos em prol do “novo” deus, a razão.

3. Para além do Nietzsche aristofanesco

A interpretação nietzscheana de Eurípides e de Sócrates vai consideravelmente além, contudo, da grande influência exercida pela leitura de Aristófanes. Ainda que não seja possível oferecer, no formato do presente texto, uma resposta ao problema que corresponda à envergadura da temática em jogo, faz-se necessário ao menos indicar os caminhos pelos quais Nietzsche desdobrou sua análise de Eurípides e Sócrates. Ainda em “Sócrates e a tragédia” é possível demarcar como a leitura nietzscheana desses autores vai além da visão de Aristófanes, tese que também pode ser comprovada em *O nascimento da tragédia*.

O socratismo, argumenta Nietzsche, “despreza o instinto e, com isso, a arte” (ST. KSA 1, p. 542). Esta é uma das formulações mais importantes do autor acerca de sua visão sobre Sócrates, pois ela implica em uma segunda, tão importante quanto: “em todas as naturezas produtivas justamente o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a consciência se comporta crítica e dissuasivamente. Nele o instinto se torna crítico, a consciência criativa” (*Idem. Ibidem*). É essa, pois, a inversão causada pelo socratismo na arte, como uma tentativa frustrada de resolver um processo de decadência do drama musical, que, na visão de Eurípides, vinha desde Ésquilo e Sófocles.

Após tratar das figuras de Eurípides e Sócrates no texto em questão, Nietzsche discute, por fim, o processo que conduziu a tragédia à sua degeneração. E a partir desse ponto da conferência a sua independência em relação a Aristófanes se torna mais claro. O ponto central desse processo está na luta entre ciência e arte, da qual a primeira teria saído vitoriosa. Nietzsche afirma, nesse contexto, que o “socratismo é mais antigo que Sócrates”, desenvolvendo aquele que certamente é um posicionamento de central importância para a argumentação do autor, uma vez que, em muitos momentos, o filósofo distingue a tendência racional do socratismo da

própria figura de Sócrates. O ponto culminante dessa tendência racional na arte é, certamente, na visão de Nietzsche, Eurípides.

A corrupção da tragédia, afirma filósofo, “teve seu ponto de partida no diálogo”, seguido pelo “conflito dialético” dos personagens que dialogavam. Assim, houve um recuo da música em prol do diálogo e

(...) o herói do drama não podia sucumbir, ele tinha agora, portanto, que ser transformado também em herói da *palavra* (...). Pouco a pouco todos os personagens falam com um tal dispêndio de perspicácia, clareza e transparência, de modo que para nós surge realmente uma desconcertante impressão de conjunto na leitura de uma tragédia de Sófocles. É como se todas essas figuras sucumbissem não no trágico, mas na superficialidade do lógico (*Idem*, p. 546).

O conflito entre o poder da música, por um lado, e o da dialética, por outro, conduz ao fim da tragédia, pois a música é completamente destituída de sua posição principal no espetáculo grego. A tragédia grega, que era fundamentalmente musical, era, também, “por essência *pessimista*”: “a existência é nela algo terrível, o homem algo de muito insensato” (*Idem. Ibidem*). Ao pessimismo da tragédia se contrapõe o otimismo da dialética:

Antes cego e com a cabeça coberta, precipita-se em sua desgraça: e seu gesto sem consolo, mas nobre, com o qual ele se posta diante desse mundo de terror há pouco conhecido, espicaça como um aghilhão a nossa alma. A dialética, por outro lado, é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, clareza e consciência são o ar em que, somente, ela pode respirar. Quando esse elemento penetra na tragédia, então surge um dualismo como entre noite e dia, música e matemática. O herói que tem que defender as suas ações através de prós e contras racionais, corre o risco de perder a nossa compaixão: pois a infelicidade que, não obstante, depois o acomete, prova então apenas que ele enganou-se em alguma parte do cálculo. No entanto, infelicidade produzida por uma falha de cálculo já é antes um motivo de comédia. Quando o prazer na dialética havia decomposto a tragédia, surgiu a nova comédia com o seu constante triunfo da esperteza e da astúcia (*Idem*, p. 546-7).

A figura do *deus ex machina* reaparece, então, como consequência da infiltração do otimismo da dialética na tragédia e como uma resolução “cômica” aos problemas nela expostos. Esse otimismo da dialética, argumenta Nietzsche, gera uma ética otimista, característica da “Nova Comédia” de Eurípides. Também há nesse texto

espaço para uma crítica a Sófocles, no mesmo sentido daquela dirigida a Eurípides – crítica que é, curiosamente, retirada em *O nascimento da tragédia*:

Basta ter a coragem de reconhecer isso para se ter que constatar – calando-se absolutamente sobre Eurípides – que mesmo as mais belas figuras da tragédia de Sófocles, uma Antígona, uma Electra, um Édipo, acabam às vezes em sequências de pensamento o mais insuportavelmente triviais, e que os caracteres trágicos são sem exceção mais belos e mais grandiosos do que sua expressão em palavras (*Idem*, p. 547-8).

E é exatamente nesse sentido que Nietzsche vai tratar do processo que levou à expulsão da música do escopo da tragédia:

(...) no contexto dessas discussões torna-se compreensível que eu tenha designado os limites da música no drama musical como os pontos periclitantes em que começa a decomposição deste. A tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimistas: isso quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música. O socratismo que penetrou na tragédia impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo: ainda que na tragédia de Ésquilo a música tivesse feito o prenúncio mais bem-sucedido para isso. Por sua vez, foi uma consequência o fato de que a música, cada vez mais limitada, de mais a mais encerrada em limites mais estreitos, não se sentisse mais em casa na tragédia, mas se desenvolvesse mais livremente e mais ousadamente fora dela como arte absoluta. É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento desse ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro. Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com uma velocidade tempestuosa (*Idem*, p. 548-9).

Uma vez que não é respondida, a pergunta final de “Sócrates e a tragédia” anuncia, pois, questões basilares do pensamento de juventude de Nietzsche, que serão desenvolvidas entre os capítulos 16 e 25 de *O nascimento da tragédia*: “o drama musical grego morreu realmente, para sempre?” (*Idem*, p. 549)¹⁴.

¹⁴ Sabe-se que a pergunta pelo fim da tragédia já se faz presente, exatamente nesses mesmos termos, em *Ópera e drama (Oper und Drama)*, de Richard Wagner, texto de 1852 que Nietzsche conhecia muito bem. Além disso, em *A arte e a revolução (Die Kunst und die Revolution)*, de 1849, Wagner empreende uma crítica à cultura moderna – e, especialmente, do cristianismo – que muito se aproxima ao modo

A partir do que foi até aqui exposto, pode-se destacar três pontos de vista que, comparativamente à leitura aristofanesca de Eurípides e Sócrates, constituem “novidades” da interpretação nietzscheana em “Sócrates e a tragédia” – e que não apenas estarão presentes em sua primeira obra publicada, como também serão desenvolvidas sob novos contornos. O primeiro deles é trazer a discussão sobre a origem e a essência da tragédia para o âmbito das pulsões e dos instintos e, a partir disso, desenvolver uma crítica ao socratismo, precisamente pelo fato de que a forma de conhecer instintiva, típica da arte grega antiga aos olhos de Nietzsche, foi o alvo do combate daquela nova forma de interpretação da existência. O segundo diz respeito ao fato de que, para Nietzsche, há um processo de decadência da cultura grega percebido por Eurípides já nas obras de Ésquilo e Sófocles, e que ele busca superar por meio de sua estética consciente, que no fundo nada mais é que uma luta entre a ciência e a arte, tal como afirma o autor. Trata-se da ideia de que o “socratismo é mais antigo que Sócrates”, desenvolvida posteriormente no capítulo 13 de *O nascimento da*

com que Nietzsche interpreta o seu próprio tempo como consequência do socratismo: nessa obra, Wagner critica o ideal ascético cristão de negação da vida e coloca em paralelo o declínio da tragédia e a ascensão do cristianismo e da filosofia – é do capítulo 3 de *A arte e a revolução* a citação que serve de epígrafe ao presente texto, numa passagem em que o músico, ao se referir ao fim da tragédia, faz menção à figura de Aristófanes. A esse respeito, por sinal, vale destacar que importantes intérpretes, como Curt Paul Janz (cf. JANZ, 1978, Vol. I, p. 354) e Barbara von Reibnitz (cf. REIBNITZ, 1992, p. 18), reconhecem a influência mútua exercida por Wagner e Nietzsche na leitura dos antigos, especialmente Aristófanes. *A obra de arte do futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*, de 1850, também é um importante texto, tal como nos indica Héctor López, para pensar na influência exercida por Wagner na concepção nietzscheana do fim da tragédia: “junto a essas propostas históricas, este texto também proporciona a Nietzsche um argumento, tão decisivo em seus primeiros escritos, como o da morte da tragédia. Wagner mantém em primeiro plano o sentido político da arte, propondo a hipótese de que a morte da tragédia coincide com a morte da democracia. Nietzsche atribuirá esse desejo à profunda racionalização a que a submete Eurípides. Assim pode parecer que exista uma distância grande entre os dois. Entretanto, desde o ponto de vista exclusivo da função da arte, Nietzsche aponta ao mesmo diagnóstico que Wagner, pois este fala que a tragédia já não possuía a capacidade de transmitir os sentimentos de uma maneira imediata. O motivo disto, se se recorda que Wagner havia atribuído unicamente à música a capacidade de transmitir os sentimentos imediata e espontaneamente, será, portanto, que a música havia deixado de estar presente na tragédia. Isto precisamente é o que defenderá também Nietzsche, que alude a essa ausência da música afirmando que se devia à introdução do racional na tragédia. O que possui uma maior importância do paralelismo é em todo caso o fato mesmo da morte da tragédia. Tal evento marcava para Wagner o início de um período de decadência da cultura. Também Nietzsche começará por aceitar essa morte da tragédia e com isso colocará o ponto de partida para desenvolver uma crítica da cultura ocidental paralela à wagneriana e que compartilha várias características com ela” (LÓPEZ, 2001, p. 101-2). Ainda que Wagner apresente diversas explicações sobre como a arte chegou a se degenerar, bem como desenvolva sua crítica da cultura sob diferentes perspectivas, em um ponto especial o seu posicionamento coincide com o de Nietzsche, qual seja, o de que o elemento instintivo é fundamental para a arte: “Wagner situa unicamente na natureza humana a origem da arte em seu sentido genuíno. Os cortes nos quais se baseia a produção da obra de arte grega são os de uma preponderância do instintivo, daquilo que havia chamado repetidamente a necessidade natural e o inconsciente. Em coerência com isso, um dos frutos principais de sua crítica, que engloba várias das perspectivas citadas, é o da crítica do domínio do racional e do consciente em toda cultura” (*Idem*, p. 141). Mas a influência de Wagner na interpretação nietzscheana da tragédia vai, como se sabe, muito além da pergunta pelo fim da tragédia, dado que o músico também concebia a música como o substrato da obra de arte “completa”, tal como defende em uma das teses centrais de *A obra de arte do futuro*. Não é possível, entretanto, desenvolver esse assunto no presente texto.

tragédia por meio do tema do “esclarecimento” (*Aufklärung*) da cultura grega. O terceiro e último ponto de vista é a interpretação da tragédia grega e da dialética a partir das categorias do pessimismo e do otimismo, além da íntima vinculação entre tragédia e música¹⁵. A tragédia é, desse modo, para Nietzsche, um fenômeno musical pessimista, na medida em que diz algo sobre a própria existência, ao passo que a dialética otimista seria uma forma de ocultamento e até mesmo de ultraje das potências mais básicas da vida.

4. O nascimento da tragédia e a conformação de Aristófanos ao socratismo de Nietzsche

Em *O nascimento da tragédia*, as remissões a Aristófanos se concentram quase exclusivamente nos capítulos 11 e 13¹⁶, e boa parte das referências ao comediógrafo em “Sócrates e a tragédia”, principalmente citações diretas de seus textos, são excluídas na ocasião em que Nietzsche redige a versão final de seu primeiro livro – ainda que os pontos centrais da argumentação “aristofanesca” acerca de Eurípidos e Sócrates sejam mantidos. Nesse contexto, os desdobramentos da interpretação nietzscheana do socratismo ganham ainda mais espaço, com o que ocorre uma espécie de “conformação” de Aristófanos pelo filósofo alemão.

Na primeira obra publicada de Nietzsche, as análises da figura do *deus ex machina* ganham ainda mais espaço, na medida em que o filósofo a vincula intimamente à ideia de “estética consciente” de Eurípidos e ao “otimismo da dialética”, numa clara alusão às consequências da interpretação racional de mundo do socratismo. Como se pode depreender das análises anteriores, tal figura não está presente nos textos de Aristófanos analisados anteriormente¹⁷.

Acrescente-se a isso o fato de que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche desenvolva a sua leitura “musical” da tragédia grega iniciada em “Sócrates e a

¹⁵ Ainda que, conforme indicado anteriormente, em Aristófanos a menção a Sócrates seja, em *As rãs*, a partir da imagem de alguém que criticasse a música e, portanto, dela se mantinha distante, esse ponto não é desenvolvido nos textos do comediógrafo em termos de uma concepção de tragédia musical, tal como é em Nietzsche.

¹⁶ Na forma final do texto, é curioso observar que, sobretudo em função da temática de cada capítulo, fica mais clara a influência exercida pelas duas peças de Aristófanos que vêm sendo discutidas: no capítulo 11 prevalece a influência de *As rãs*, e no 13 a argumentação nietzscheana se aproxima mais à de *As nuvens*. Há também uma menção a Aristófanos no capítulo 17, em que Nietzsche concorda com a tese, atribuída por ele a Aristófanos, de que havia uma relação íntima, sob o “mesmo sentimento de ódio”, entre “o próprio Sócrates, a tragédia de Eurípidos e a música dos novos ditirâmbicos” (GT/NT 17, p. 105).

¹⁷ A despeito da descrição aristofanesca de Sócrates, ao fim de *As nuvens*, como aquele que, do alto, percorre as nuvens, dar ensejo para se pensar que ele poderia ser a figura que de fora da cena, é responsável pela resolução de todos os seus problemas. Contudo, há razões mais fortes para acreditar que Aristófanos esteja se referindo, com tal ironia, muito mais ao desapego socrático do mundano, como via para se alcançar a transcendência, o mundo superior, poder-se-ia dizer.

tragédia”, “O drama musical grego” e “A visão dionisíaca de mundo”, certamente inspirado por seu contato com Wagner e com a estética schopenhaueriana, e nem tanto pelas comédias de Aristófanes. Além disso, o filósofo estabelece sob um novo viés o antagonismo entre a tragédia grega e a dialética socrática, a partir das categorias do pessimismo e do otimismo, respectivamente: a discussão acerca do pessimismo da tragédia e do otimismo da dialética só irá surgir nos capítulos finais de sua primeira obra, na ocasião em que o autor trata do otimismo da modernidade europeia como fruto do socratismo. Tal deslocamento do tema para os capítulos finais do livro – dado que o conteúdo de “Sócrates e a tragédia” ficou em grande medida circunscrito aos capítulos 11 a 15 – indica uma maior ênfase do autor na crítica da cultura moderna, o que demonstra as suas principais preocupações na ocasião de escrita da obra. Trata-se, em suma, do uso nietzscheano de uma discussão que lhe é contemporânea, qual seja, a do pessimismo filosófico, a fim de interpretar não apenas os gregos antigos, mas especialmente a sua própria época – ao fim e ao cabo, como o próprio Aristófanes o fez.

Outra questão que se amplia consideravelmente na primeira obra de Nietzsche é a da luta entre a ciência e a arte, porque a ela se vincula intimamente o tema do “esclarecimento”. Trata-se, mais uma vez, do uso nietzscheano de uma discussão que lhe é contemporânea, a saber, a do escopo da ciência e da arte – principalmente se levarmos em conta os avanços da ciência no século XIX e as consequências que esse processo gera na própria concepção da existência pelos filósofos de então –, para realizar uma releitura dos antigos e, por fim, compreender a sua própria época como fruto do desenvolvimento do longo processo de “racionalização” da existência iniciado pelo socratismo. Esse ponto de vista é especialmente caro a Nietzsche, uma vez que ele defende que tal processo se inicia antes mesmo de Eurípides e que ganha ampla notoriedade nas mais diversas expressões da cultura moderna.

Por fim, em *O nascimento da tragédia* Nietzsche demonstra certa preocupação com a leitura que se faz de Sócrates, na medida em que a figura do filósofo grego deve ser diferenciada do movimento histórico-filosófico-cultural por ele representado. No capítulo 14 dessa obra, por exemplo, o autor se remete aos escritores cínicos que, de acordo com sua visão, desenvolveram a imagem de um “Sócrates furioso” (GT/NT 14, p. 88), a qual, provavelmente, pouco corresponderia à figura de um personagem filosófico, ou até mesmo da própria figura do filósofo grego, a não ser como mera criação literária – aqui entendida no sentido pejorativo, como mera caricatura. Mais importante, entretanto, é a figura do “Sócrates músico”, da qual Nietzsche se ocupa dos capítulos 14 ao 17 de sua obra inicial e que parece ser um contraponto à ideia de que o “socratismo é mais antigo que Sócrates”, indicada anteriormente. A partir da

concepção de que ao fim de sua vida Sócrates se propõe a compor música, em referência à célebre passagem do *Fédon*, Nietzsche empreende uma leitura que, por um lado, permite discernir a figura do filósofo grego do movimento por ele representado – i.e., “Sócrates” e “socratismo” não seriam necessariamente correlatos –, e, por outro, permite ao filósofo alemão interpretar o seu próprio momento histórico, ao indicar o destino “trágico” do desenvolvimento da ciência na modernidade como correspondente à tentativa pessoal de “retratação” de Sócrates (cf. GT/NT 15-18)¹⁸.

Nietzsche “conforma”, desse modo, o seu entendimento da leitura aristofanesca dos antigos nos moldes de sua própria leitura da modernidade, esta compreendida pelo autor como fruto de um processo cultural mais amplo. Muitas das posições que diferenciam a interpretação nietzscheana da aristofanesca em “Sócrates e a tragédia” se desenvolvem e se consolidam em *O nascimento da tragédia*, na direção de uma tomada de posição mais clara por parte de Nietzsche sobre a envergadura do problema que tem em mãos, ao tratar da figura de Sócrates e do movimento do socratismo. Percebe-se, já na sua primeira publicação, entretanto, um filósofo bastante consciente de seu projeto filosófico: empreender uma análise de toda a tradição filosófica a partir da figura Sócrates e de seus desdobramentos históricos, filosóficos e culturais.

Referências bibliográficas

- ARISTÓFANES. As nuvens. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. As nuvens. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynsky. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. As rãs. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOLZANI FILHO, Roberto. Imagens de Sócrates. *Kléos: Revista de Filosofia Antiga*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-31, 2014.
- CAMPIONI, Giuliano; et. all. (Hrsg.) *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2003.
- DE PAULA, Wander Andrade. O(s) Sócrates de Nietzsche: uma leitura d’O nascimento da tragédia. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

¹⁸ Vale destacar, ainda a esse respeito, que Nietzsche também dá espaço à ideia de uma retratação de Eurípidés, ao tratar da composição de *As Bacantes*. Cf. REIS, 2017, sobre o papel de Eurípidés na estética nietzscheana em *O nascimento da tragédia*. Cf. também DE PAULA, 2009, sobre o significado da multifacetada interpretação nietzscheana da(s) imagem(s) de Sócrates em *O nascimento da tragédia*.

- DORION, Louis-André. Compreender Sócrates. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- JANZ, Curt Paul. Friedrich Nietzsche. Biographie. München/Wien, Alemanha/Áustria: Carl Hanser Verlag, 1978.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão et. al. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LÓPEZ, Héctor Julio Pérez. Hacia el Nacimiento de la Tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche. Res Publica, 2001.
- MACHADO, Roberto (org). Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. A visão dionisíaca de mundo, e outros textos de juventude. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA: 15 vols.). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1988.
- _____. Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe (KSB: 08 vols.). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1986.
- _____. Introdução à tragédia de Sófocles. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- REIBNITZ, Barbara von. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1-12). Stuttgart, Alemanha: J. B. Metzler, 1992.
- REIS, Ronney Alano Pinto dos. O lugar de Eurípides na primeira estética de Nietzsche: tensões e ambiguidades na recepção da tragédia grega. Dissertação de Mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017.
- WAGNER, Richard. A arte e a revolução. Tradução de José M. Justo. Lisboa, Portugal: Edições Antígona, 2000.
- _____. Beethoven. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Recebido em 16.10.2017.

Aceito para publicação em 17.11.2017

© 2017 Wander Andrade de Paula. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).