

O “poeta lírico” de Nietzsche contra a teoria estética alemã/*The Nietzsche’s “lyric poet” against the German aesthetic theory*

Marco Antonio Sabatini*

RESUMO

Nietzsche concebe Homero e Arquíloco, em *O nascimento da tragédia*, com base nos impulsos apolíneos e dionisíacos. Ele distingue as características entre a poesia épica e a poesia lírica a fim de fundamentar suas hipóteses sobre a Grécia Antiga. Dessa forma, se torna impossível compreender a tragédia grega nietzschiana se não levarmos em conta a importância primeva do “poeta lírico” em sua filosofia. No entanto, inúmeras concepções da Teoria Estética Alemã consideraram frequentemente a poesia lírica com um valor secundário. Pretendo, portanto, demonstrar, a partir de algumas noções sobre o “gênio”, como o “poeta lírico” de Nietzsche se contrapõe a grande parte de sua tradição teórica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lírica; Arquíloco; Gênio

ABSTRACT

Nietzsche conceives Homer and Archilochus in The Birth of Tragedy based on the Apollonian and Dionysian impulses. He distinguishes the characteristics between epic poetry and lyric poetry in order to substantiate their hypotheses about ancient Greece. Thus, it becomes impossible to understand Nietzsche’s Greek tragedy if we do not take into account the primary importance of “lyric poet” in his philosophy. However, numerous conceptions of German Aesthetic Theory often considered the lyric poetry with a secondary value. I intend, therefore, to demonstrate, from some notions about the “genius” as Nietzsche’s “lyric poet” is opposed to large part of his theoretical tradition.

KEYWORDS: Lyric poetry; Archilochus; Genius

* mestre e doutorando em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: marco_rsabatini@hotmail.com.

Introdução

Quando pensamos em Nietzsche e sua relação com a arte, as primeiras recordações que temos geralmente condizem com suas hipóteses fundamentadas a partir do apolíneo e do dionisíaco sobre a tragédia grega. No entanto, a teoria estética de um filósofo costuma se emaranhar em uma série de proposições, de demonstrações, de elogios, de críticas e de inovações perante a riqueza e a complexidade de sua tradição intelectual. Com Nietzsche, não é diferente. A sua filosofia da arte possui uma série de pontos basilares, que não apenas serviram aos objetivos de seu livro *O nascimento da tragédia*, como também se tornaram objetos independentes em escritos específicos. Poderíamos, dessa forma, trabalhar aqui com a música, a tragédia, a épica ou a comédia, o movimento romântico alemão ou as teorias filológicas sobre a arte, Sócrates, Wagner, Apolo e/ou Dionísio, a fisiologia, a *décadence*, etc, em inúmeras perspectivas, sem, contudo, conseguir dizer esta é “A Teoria Estética” de Nietzsche. Ao contrário, todos esses temas compõem sua filosofia da arte.

Entre esse ideário, no entanto, algumas questões obviamente se sobressaíram. Após a publicação de *O nascimento da tragédia*, Wilamowitz-Möllendorff replicou duramente exigindo que Nietzsche cumprisse “a sua palavra”, pegasse “o tirso em suas mãos”, fosse “da Índia para a Grécia à vontade, mas” descesse “da cátedra na qual deveria ensinar ciência” (WILAMOWITZ, 2005, p. 78). Disso, deriva, em parte, o fato de o filósofo nunca ter deixado de “dar testemunhos” de si, fosse para diminuir, fosse para evidenciar, a “desproporção entre a grandeza” de sua tarefa e a *pequenez* de seus contemporâneos (NIETZSCHE, 2008, p. 15). Não podemos, todavia, assumir plenamente a ilegitimidade das admoestações feitas a Nietzsche como se elas o criticassem simplesmente por não o entender. Whitman demonstrou (1986), por exemplo, que a polêmica desencadeada por *O nascimento da*

tragédia não se concentrava simplesmente em sua genialidade¹, mas, na consumação extrema da concepção nietzschiana de filologia herdeira de uma conflituosa tradição e já anunciada alguns anos antes, como “tanto um pouco de história quanto um pouco de ciência natural e de estética” (NIETZSCHE, 2006, p. 179).

Nesse sentido, a posição de Wilamowitz possuiu a sua veracidade. De fato, “o senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico” (WILAMOWITZ, 2005, p. 57). Nietzsche pressentia isso, como confessara a seu amigo Rohde pouco antes da publicação d’ *O nascimento da tragédia*: “temo que os filólogos por causa da música, os músicos por causa da filologia, e os filósofos por causa da música e da filologia se recusem a ler o meu livro” (NIETZSCHE, 1959, p. 138). E, alguns anos mais tarde, em sua *Tentativa de Autocrítica*, ele o considerou um livro “mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali, açucarado até o feminino, desigual no *tempo* [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações” (NIETZSCHE, 2007e, p. 13). Assim, dezesseis anos depois, Nietzsche viu, em *O nascimento da tragédia*,

¹ Wilamowitz-Möllendorff e Nietzsche foram alunos de Otto Jahn e de F. Ritschl. Uma das especulações em relação à réplica de Wilamowitz contra *O nascimento da tragédia* associa a influência de Otto Jahn sobre ele em confronto à influência de Ritschl sobre Nietzsche como herança do conflito filológico entre estes dois professores alguns anos antes, em Bonn (Whitman, 1986). Em sua introdução a *O nascimento da tragédia* de 1973, Pascual diz que Nietzsche “era, por essência, o anti-Ritschl” na época da disputa entre os dois professores, mas, “ainda que naquela época Nietzsche houvesse dado razão a Otto Jahn, agora neste livro, no lugar menos esperado, lançava contra ele lama” (2007, p. 15). O cenário é ainda mais complexo porque Jahn conflitara também com Richard Wagner, por quem o jovem Nietzsche nutria admiração: o que explica a crítica ao “prosaísmo tão pobre de sentimentos” de Otto Jahn (NIETZSCHE, 2007c, p. 117) enquanto exaltava Wagner, o “mui venerado amigo” (NIETZSCHE, 2007c, p. 22). Isso esclarece de certa forma a áspera reação de Wilamowitz, apesar de ele não se aviltar com as investidas nietzschianas contra Otto Jahn, pois “a lama lançada contra o sol cai na cabeça de quem a lançou” (WILAMOWITZ, 2005, p. 57). No entanto, mesmo que *O nascimento da tragédia* refletisse uma disputa antiga entre escolas filológicas como sugere Whitman, isso não significava a aprovação de Ritschl às ideias ali apresentadas; ao contrário, o silêncio de Ritschl só foi quebrado após Nietzsche lhe enviar uma carta assombrado por não ouvir sequer uma palavra dele, cuja resposta foi “que era demasiado velho para lançar-se por caminhos totalmente novos da vida e do espírito” (PASCUAL, 2007, p. 16).

talvez um livro “para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas (quer dizer, um tipo excepcional de artistas, que é preciso buscar e que às vezes nem sequer se gostaria de procurar...)” (2007e, p. 13).

De qualquer modo, “seja o que possa estar na base deste livro problemático” (NIETZSCHE, 2007e, p. 11), a primeira frase de *O nascimento da tragédia* afirma que ganharemos “muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*” (2007c, p. 24). Entre tantas hipóteses estéticas, existenciais e políticas que circundam *O nascimento da tragédia*, é quase impossível aos interpretes nietzschianos não citar, mesmo que rapidamente, os impulsos apolíneos e os dionisíacos como dissemos no início. Para Nietzsche, tais impulsos correspondem às características mitológicas dos deuses que os nomeiam e se personificam nos artistas gregos de várias maneiras. Nos primeiros testemunhos disso, “a própria Antiguidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega HOMERO e ARQUÍLOCO” (NIETZSCHE, 2007c, p. 40).

Homero seria um poeta apolíneo, “o encanecido sonhador imerso em si mesmo”, e Arquíloco um poeta dionisíaco, “o belicoso servidor das Musas” (NIETZSCHE, 2007c, p. 40). Ambos, possuiriam as características primordiais da arte grega que, por estar separadas, representam a épica e a lírica. De acordo com Nietzsche, desde seus primeiros artistas, a Grécia Antiga caminhou para a união entre suas poesias, suas músicas, suas danças, e outras artes, até atingir o seu ápice na tragédia com o gênio apolíneo-dionisíaco. No entanto, para conceber essa hipótese nietzschiana, é preciso que o poeta lírico possua uma importância semelhante ao poeta épico – o que é um problema para Nietzsche, pois a concepção de “gênio” da modernidade, por maiores as discrepâncias entre as teorias, associou-o geralmente à beleza, à objetividade desinteressada, à contemplação divina ou natural quase sempre fundamentada na dicotomia sujeito/objeto de modo que “a estética moderna soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista ‘objetivo’, se

contrapõe o primeiro artista ‘subjeto’ conhecido “como mau artista” (NIETZSCHE, 2007c, p. 40) perante o poeta épico. A modernidade teria, então, forjado sua interpretação a partir do silêncio da poesia lírica, porque o lírico “tem que se emudecer se um ouvinte vem inquisidoramente a seu encontro” (NIETZSCHE, 2007b, p. 180-182). Por conseguinte, pretendemos demonstrar como o “poeta lírico” de Nietzsche se contrapõe às noções de “gênio” da modernidade alemã². “Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista” (NIETZSCHE, 2007c, p. 40).

Circundando os “gênios” da Teoria Estética Alemã

No fim do século XVII e início do XVIII, as criações culturais alemãs não possuíam tanta expressividade. “Sem centro cultural comparável ao de Londres ou Paris, dividida por tensões e logo por guerras religiosas devastadoras, a Alemanha não era campo propício para o florescimento teatral” (ROSENFELD, 1993, p. 193). Os festejos populares perdiam lugar para as companhias inglesas, cujas apresentações tinham qualidade cênica desprezível. Nas cortes, o teatro e a literatura reafirmavam a influência latina na cultura germânica. As belas-artes expressavam o ar barroco, refletindo os dogmas religiosos e o poder das monarquias absolutistas. “Mas, com a crise do Estado e a consciência crescente da impossibilidade de unificação das religiões, esse mundo termina caindo por terra, dando assim lugar à cultura burguesa, da qual Winckelmann já faz parte” (BORNHEIM, 1975, p. 14-15). De acordo com Bornheim, o barroco herda elementos pagãos antigos que o Renascimento italiano reviveu, dando mais importância à cultura romana do que à grega. No entanto, em 1755, Winckelmann escreve *Reflexões sobre a Imitação da Arte Grega na Pintura e na Escultura*, declarando que o único meio de se tornar inimitável era imitando os gregos.

² Atentamos que é impossível expor e contrapor aqui profundamente todo o riquíssimo debate alemão da modernidade sobre a noção de “gênio” teorizada por Winckelmann, Wolf, Kant, Hegel, Schlegel, Schelling, Hölderlin, Schiller, Goethe, Schopenhauer, entre tantos outros. No entanto, pretendemos demonstrar resumidamente alguns pontos de alguns desses pensadores a fim de compreender o porquê de o jovem Nietzsche se contrapor a essa tradição por meio de sua concepção de “poeta lírico”.

O seu conceito de imitação não se resume à mera cópia de uma obra de arte. Influenciado pela filosofia neoplatônica, a imitação proposta nas *Reflexões* não se prende ao produto, mas, sim, ao meio e às características de sua criação. Winckelmann interessa-se pela vida: somente a partir dela, os antigos puderam criar majestosamente suas obras de arte. Por isso, a ginástica, as disputas, os hábitos são tão importantes para ele. “Por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas” (WINCKELMANN, 1975, p. 41). O cotidiano não apenas modelava o objeto da arte como também possibilitava o seu conhecimento. “Entre os gregos, mesmo o belo sexo não sabia de nenhuma restrição, de nenhum incômodo em sua indumentária: as jovens lacedemônias eram tão escassas e tão levemente vestidas que as chamavam ‘ostentadoras dos quadris’” (WINCKELMANN, 1975, p. 42). Daí a grande diferença entre os modernos e os antigos, que Winckelmann enfatizará no contraste entre o contorno dos corpos em Laocoonte e as pesadas vestes das esculturas de Bernini.

As esculturas gregas não se derivavam, portanto, de modelos acadêmicos. Elas se constituíam a partir da “oportunidade quotidiana de observar o belo na natureza”, a fim de refletir não as efemeridades de uma época, mas, sim, o “belo universal” e as suas “imagens ideais” (WINCKELMANN, 1975, p. 47). A pretensão de Winckelmann não era reproduzir meramente as obras de arte gregas; o objetivo deveria estar no alcance de um estado divino que, no caso dos antigos, o contexto propiciava. O ideal seria viver como eles, praticar exercícios, filosofar, dançar, desavergonhar-se diante do natural para que o divino surgisse e, com ele, as obras de arte originais perante os pudores e obstáculos da modernidade. Dessa forma, se a própria cultura moderna impossibilitava o belo universal e se a arte grega era o intermédio para ele, então somente o artista enquanto “imitador dos gregos” era capaz de atingir o estado divino.

Com essas visões, Winckelmann influenciou toda a Alemanha moderna. A sua ideia de “imitação” permitiu confrontar a interpretação francesa sobre as poéticas de Aristóteles e Horácio que se imputavam ao teatro alemão; e a sua

associação do artista com o belo divino, foi utilizada pela modernidade para reforçar suas noções de “gênio”. Assim, em *Dramaturgia em Hamburgo*, Lessing afirma que os “méritos dos franceses não têm grande influência sobre a essência da tragédia” (2005, p. 38), porque os seus conhecimentos sobre os antigos revelariam uma variedade enorme de erros interpretativos. Contra as imposições do “Classicismo francês, era necessário demonstrar que a teoria e a obra dos franceses, em seu rigor clássico, deformavam o pensamento aristotélico, ou seja, que elas não correspondiam ao que a *Poética* realmente dizia” (SÜSSEKIND, 2008, p. 41). Segundo Lessing, “começou-se a confundir, com estas regras, todas as regras, e a declarar como pedantaria prescrever ao gênio o que deveria fazer ou deixar de fazer” (2005, p. 180). Dessa forma, o conceito de gênio se torna, para Lessing, uma das principais bases de ataque contra as imposições francesas. Ao identificar Shakespeare³ como o expoente artístico da modernidade, as ideias de Corneille e as peças de Racine foram rebaixadas a efemeridades de uma época em oposição a criações universais.

O *Sturm und Drang* se torna o herdeiro de Lessing, apesar de ele não concordar inteiramente com as suas ideias. As noções de “gênio”, de “povo”, de “Grécia”, de “língua” aparecem cada vez mais frequentes em todos os meios intelectuais alemães na segunda metade do século XVIII. Se o gênio da modernidade era Shakespeare, o da antiguidade era Homero. Os pré-românticos e românticos acreditavam em Homero como o arquétipo do artista genial consequente da cultura popular. Para eles, o gênio é aquele que, como disse Lessing, “ri de todas as distinções da crítica” (2005, p. 35). Ele está ligado ao divino, à história de um povo e às suas raízes primitivas, dotado de uma força criadora inconsciente. Com um “violento impulso irracionalista” (ROSENFELD, 1993, p. 219), as conjecturas pré-românticas e românticas se puseram a favor de um indivíduo cuja lógica interna se relacionaria com o divino e universal e que, por isso, seria estranho e incompreensível ao mundo.

³ Lessing põe Shakespeare no mesmo patamar que Homero. Esta comparação não é ao acaso: primeiro, as obras de Shakespeare não se adequam às regras de composição dramática do classicismo francês e, para Lessing, revelam a mesma maestria dos antigos; segundo, Shakespeare, cujas peças eram apresentadas por companhias teatrais itinerantes, era desprezado pelo “teatro nobre” da época. Dessa forma, Lessing o via, segundo Pedro Sússekind, como um “gênio original”, comparando-o com nomes universalmente consagrados.

Desde as primeiras discussões modernas sobre o “gênio”, uma das principais vertentes interpretativas sobre Homero, o via como o único criador da *Ilíada* e da *Odisséia*. Contudo, em 1795, o filólogo Friedrich August Wolf escreve *Prolegomena ad Homerum*, onde afirma que tais poemas épicos não foram compostos por uma única pessoa⁴. Na verdade, Wolf retoma uma linha de pesquisa que os antigos já haviam pensado. Há muito se sabia que a *Ilíada* e a *Odisséia* continham incoerências internas e que não se adequavam às regras poéticas de Aristóteles⁵. No entanto, “todas estas faltas, dizem alguns, não impedem Homero de ser um poeta divino, o poeta único e eterno; elas mostram somente, dizem outros, que Homero era homem, sujeito a erros ou a desfalecimentos” (BÉRARD, 1917, p. 71).

Em certa medida, os pré-românticos e românticos alemães aceitavam a teoria wolfiana, pois ela comprovava a força criadora de um povo; mas, ao mesmo tempo, desmistificava a caricatura dada a Homero. Na verdade, às ideias de Wolf, pairava o criticismo kantiano. Com a crítica a fim de verdades, o terreno primário da arte é usurpado por explicações lógicas e científicas em relação à realidade. Por esses motivos, os autores do *Sturm und Drang* se posicionaram contra Kant. “Infelizmente tal perspicácia é seu mau espírito,” diz Hamann, “quase o mesmo que sucede com Lessing” (1991, p. 26). Kant elucida o gênio semelhante a algumas características pré-românticas e

⁴ Ideias semelhantes através de argumentos estéticos, históricos e filológicos foram utilizadas anteriormente por François d'Aubignac e de Giambattista Vico contra Um Homero. Cf. BÉRARD (1917).

⁵ Cf. 1451a/22-29 da *Poética* de Aristóteles em que diz: “[Homero] compôs em torno de uma ação una a *Odisséia* – una, no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante, a *Ilíada*” (1973, p. 450). A “unidade” para Aristóteles não se remete apenas a uma ação ou à ação de apenas um homem; ao contrário, ela se remete ao encadeamento de determinadas ações que compõe uma unidade histórica e poética, respeitando a estrutura do “todo” do mito, isto é: Princípio-Meio-Fim. Desse modo, o mito “deve imitar as [ações] que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 1973, p. 450). No entanto, declaradamente partidário dos chamados *corizontes*, Carlos Alberto Nunes afirma: “Qualquer leitor desapaixonado verificará que a *Odisséia* começa duas vezes [...]. Somente no segundo concílio, no início do Canto V, é que se inicia a *Odisséia* propriamente dita [...]” (2004, p. 13). Para ele, assim como para vários outros pesquisadores, a versão da *Ilíada* e da *Odisséia* que nos chegaram não foi composta por um único autor: como um dos principais argumentos de defesa, baseia-se justamente em inúmeras incongruências presentes nestas versões que impossibilitam justamente a “unidade de ação” plena de Aristóteles, apesar de não impossibilitar a compreensão do todo dessas obras.

românticas alemãs⁶, no entanto, o faz através de uma esclarecida delimitação entre as esferas artística e científica e de uma complexa relação entre a faculdade da imaginação e do entendimento. Para ele, “as belas artes necessariamente têm que ser consideradas como artes do *gênio*” (KANT, 2002, p. 153). Dessa forma, o “gênio” kantiano se opõe também ao poder ilimitado e inconsciente da natureza.

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação* (KANT, 2002, p. 90).

Seja pendendo ao sujeito ou ao “objetivismo” (CHATEAU, 1999), a *Crítica da faculdade do juízo*, conserva, em sua noção de “gênio”, a dicotomia sujeito/objeto que Hegel em seus *Cursos de Estética* tenta dissolver. “Pois enquanto sujeito ele se uniu totalmente ao objeto e criou o encorpamento artístico a partir da vitalidade interior de *seu* ânimo e *sua* fantasia” (HEGEL, 2001, p. 291). Em sua exposição, o processo dialético correlaciona o sujeito ao objeto, e vice-versa, em inúmeros momentos, cuja intensidade, às vezes, dá a impressão de que eles se transubstanciam. No entanto, em suas análises sobre a poesia épica e a poesia lírica nota-se que uma das principais diferenças entre ambas consiste no predomínio do objeto em relação à primeira poesia e do sujeito em relação à segunda. Na verdade, são movimentos expressivos inversos.

O que conduz à poesia épica é a necessidade de ouvir a coisa [*Sache*], a qual desdobra diante do sujeito a totalidade fechada por si mesma como totalidade objetiva em si mesma; na lírica, ao contrário, se satisfaz a necessidade inversa de se expressar a *si* e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo. (HEGEL, 2004, p. 157).

⁶ Como originalidade, talento, criação e imposição de regras. Cf. §§ 46-50 de *Crítica da Faculdade do Juízo*.

Apesar da *Crítica da Razão Pura* de Kant e diferente da dialética de Hegel, para Schopenhauer, “a *genialidade* nada é senão a *objetividade* mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito” (2003, p. 61). A filosofia schopenhaueriana crê na essência além das representações, caso contrário, tudo “teria de desfilar diante de nós como um sonho inessencial ou um fantasma vaporoso, sem merecer nossa atenção” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 155). Dessa forma, “a poesia tem a finalidade de manifestar as Ideias, os graus de objetivação da Vontade, e comunicá-la ao ouvinte com a distinção e vivacidade mediante a qual a mente poética as apreende” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 320). O gênio se isenta então de seus interesses, de seu estado subjetivo, de modo que seus graus de perfeição seriam proporcionais à sua proximidade para com a essência. “O objeto da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Ideia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 322). Assim, “o gênio lírico é o mais fácil”, pois “o poeta apenas intui vivamente o seu estado e o descreve, com o que, mediante o tema, uma certa subjetividade é própria a esse gênero” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328). Para Schopenhauer, mesmo a poesia lírica sendo uma exceção às artes que somente o gênio autêntico pode realizar (2005, p. 328), ela não comporta propriamente o seu conceito de “gênio”, senão como imperfeito, e, por conseguinte, deve estar abaixo de outros gêneros poéticos mais objetivos como a epopeia.

O “poeta lírico” de Nietzsche se emudece contra sua tradição

Despida de ascese, espiritualidade e dever, a opulente e triunfante existência grega não conhecia os limites da moralidade, pois “tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau” (NIETZSCHE, 2007c, p. 33). Para Nietzsche, todos os atos irrompiam instintivamente contra e/ou a favor de outros e de si mesmos. Pairando sobre a inacessibilidade do sentido da natureza, as criações humanas não possuíam nenhuma hierarquia

nem modelo que não fosse uma representação⁷. No entanto, como uma espécie instintiva de conservação da vida, fariam de determinadas ilusões, as realidades mais possíveis, mais desejadas e verdadeiras conforme o seu contexto. Dessa forma, “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento” (NIETZSCHE, 2007c, p. 37). Mantendo os sofrimentos amenizados, a medida seria posta como a reguladora das representações de prazer e de desprazer.

Por isso, a observação das exteriorizações figurativas seria necessária, a fim de criar fronteiras que delimitassem a desmedida instintiva. “Para poder respeitar os próprios limites há que conhecê-los” (NIETZSCHE, 2007d, p. 257). Assim, determinadas existências serviriam então como uma espécie de modelo por onde o prazer e a dor se guiariam. Através do conhecimento das imagens de si, o *indivíduo* surgiria enquanto observador das sensações de sua própria constituição. Por conseguinte, haveria uma dupla perspectiva que constituiria a individualidade a partir da *observação*: uma em que o indivíduo conhece os seus limites, policiando-se constantemente a fim de não os transgredir; e a outra, em que ele analisa os outros indivíduos para que também não ultrapassem as representações fronteiriças “autorizadas” por sua cultura.

Porém, o jogo entre o prazer e a dor avançando e regressando perante as leis da cidadania, da educação, da política, da cultura geraria representações sempre novas, com novas constituições e intensões. Dessa forma, surge Arquíloco que expressa toda desmesura de seus desejos, em uma cultura cujas características vigentes estariam fundadas na moderação e a representação. “Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade na rítmica, na dinâmica e na harmonia” (NIETZSCHE, 2007c, p. 32). A música seria, assim, o fundamento cujas sensações surgiriam sem nenhuma imagem; o corpo se esqueceria de todas as suas representações culturais através da imersão plena em sua instintividade. “Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que

⁷ Apesar de Nietzsche considerar as representações como exteriorizações figurativas de nosso fundamento mais íntimo, no *Fragmento Póstumo Nr. 12[1]*, diz que não haveria “em nenhuma parte nenhuma ponte direta que nos” conduzisse “a ele próprio” (NIETZSCHE, 2007b, p. 170).

deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças” (NIETZSCHE, 2007c, p. 32). Ou seja, a sua “subjetividade” enquanto realidade empírica é destruída – mesmo que momentaneamente. “Por essa razão, ele como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto” (NIETZSCHE, 2007c, p. 42). Desconstituído de representações que lhe obrigavam a manter determinadas fronteiras, o seu sofrimento e o seu prazer possibilitam a criação de representações mais vivas e reais.

Com Arquíloco, ressoaria a natureza mais primitiva do homem contrariando o auge da civilização apolínea. Do poeta lírico, vertem assim exteriorizações figurativas que são as sensações do próprio poeta.

Quando, pois, o músico compõe uma canção lírica, ele não é estimulado, como músico, nem pelas figuras nem pela linguagem de sentimentos desse texto, porém uma excitação musical vinda de esferas inteiramente outras escolhe para si aquele texto da canção, como uma expressão alegórica de si mesma. (NIETZSCHE, 2007b, p. 177).

Não são meramente as imagens que constituem o lírico e o músico, mas a representação de seu prazer e desprazer. Arquíloco é músico por natureza, pois se desprende de um cenário definido por outros impulsos para desenhar-se e contemplar a si mesmo. Dessa forma, qualquer um que se ponha a ouvir o hino do poeta lírico, contemplando as suas imagens, nada poderá entender, pois aquelas representações se referem somente aos prazeres e às dores do próprio poeta: “o servidor ditirâmico de Dioniso só é portanto entendido por seus iguais!” (NIETZSCHE, 2007c, p. 32). Arquíloco é assim o arquétipo desse fundamento musical das sensações de prazer e de dor enquanto “manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes” (NIETZSCHE, 2007c, p. 41).

Dessa forma, podemos entender, como foi dito antes, por que o lírico “tem que se emudecer se um ouvinte vem inquisidoramente a seu encontro” ao mesmo tempo em que “somente para *aquela que canta junto* há uma lírica”

(NIETZSCHE, 2007b, p. 180-181). Porque as representações do lírico nada diriam de outras sensações além de si. Para Nietzsche, a má compreensão moderna sobre o “poeta lírico” seria consequência de seus métodos científicos que almejam dissecá-lo sem, contudo, cantar liricamente a sua própria canção. O silêncio é inevitável, caso se queira somente ouvir a música do lírico. No entanto, aquele que canta junto poderá entendê-lo enquanto entendimento de si: não através das imagens do outro, mas sim através de suas próprias representações de sofrimento e de prazer.

No entanto, Winckelmann e Kant consideraram o artista e o gênio relacionados ao belo por meio da “imitação dos gregos” e da própria natureza, respectivamente; eles tiveram concepções distintas sobre a beleza, mas nem Winckelmann com seu “artista” nem Kant com seu “gênio” admitiram horrores e desmedidas. Hegel, que concebeu o “gênio” em um complexo processo dialético entre sujeito e objeto, atribuiu ao poeta épico uma predominância objetiva perante os movimentos subjetivos da poesia lírica. Neste sentido, Schopenhauer também concebeu o poeta lírico caracterizado por sua subjetividade diante da objetividade da poesia épica e acrescentou a ele um menor grau de genialidade devido a suas vontades que o afastam da Ideia.

Quem poderá deixar de reconhecer nessa descrição que a lírica é aí caracterizada como uma arte jamais perfeitamente realizada, como que sempre em salto e raramente chegando à meta, sim, como uma semi-arte, cuja *essência* consistiria em que o querer e a pura contemplação, isto é, o estado inestético e o estético, estivessem estranhamente misturados? (NIETZSCHE, 2007c, p. 44).

A noção de Nietzsche sobre o poeta épico, cujo expoente é Homero em *O nascimento da tragédia*, não diverge drasticamente de sua tradição. Relacionando-o aos atributos de Apolo, Nietzsche assemelha Homero ao pensamento desses e de outros autores. Suas principais vertentes sobre Apolo estão associadas ao sonho, à aparência, à beleza, à medida e à ética. Sob a égide desse impulso, o grego antigo teria formulado, ao longo do tempo, a

poesia épica, o Estado, a política, o indivíduo. Ao relacionar Homero a Apolo, portanto, Nietzsche está atribuindo à poesia épica atributos como a beleza, a medida, a contemplação, etc., e criando pontos de contato com sua tradição.

Em relação à poesia lírica, não acontece o mesmo. Enquanto as teorias estéticas nada comentam sobre ela ou, quando comentam, o fazem para interpretá-la cientificamente ou para rebaixá-la diante da poesia épica, Nietzsche eleva a poesia lírica ao nível de Homero – quiçá, ainda mais alto. Na verdade, só podemos compreender a concepção nietzschiana sobre a tragédia grega, e sobre seus trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, se compreendermos o poeta lírico; do contrário, também os poetas trágicos seriam simplesmente apolíneos. Arquíloco, expoente da poesia lírica em *O nascimento da tragédia*, possui todos os atributos contrários às concepções de Winckelmann, Kant, Hegel e Schopenhauer. Ele é “o belicoso servidor das Musas”, manifesta “seu amor furioso” e seu “desprezo pelas filhas de Licambes”, a “sua ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ‘ilusão’ e é apenas uma visão do ‘gênio universal’” (NIETZSCHE, 2007c, p. 39-42). Ou seja, para Nietzsche, o poeta lírico é desmedido e não é necessariamente belo, diferentemente das concepções de Winckelmann e Kant, não comporta a noção de sujeito/objeto diferentemente da dialética de Hegel e somente ele “sabe algo a respeito da perene essência da arte” (NIETZSCHE, 2007c, p. 45) diferentemente do “gênio” de Schopenhauer.

REFERÊNCIAS

ANDLER, C. *Nietzsche, as vie et as penséé*: Les Précurseurs de Nietzsche. vol. I. Paris: Éditions Bossard, 1920a.

_____. *Nietzsche, as vie et as penséé*: La Jeunesse de Nietzsche. vol. II. Paris: Éditions Bossard, 1921a.

_____. *Nietzsche, as vie et as penséé*: Le Pessimisme Esthétique de Nietzsche. vol. III. Paris: Éditions Bossard, 1921b.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Editora Abril: São Paulo, 1973 (Coleção Os Pensadores).

BARBOZA, Jair. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas /FFLCH/USP, 2001.

BÉRARD, Victor. *Un Mensonge de la Science Allemande*. Librairie Hachette: Paris, 1917.

BORNHEIM, G. A. Introdução à leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento UFRGS, 1975.

CHATEAU, D. O objetivismo de Kant. In: CÉRON, I.; REIS, P. (Org.). *Kant, Crítica e estética na Modernidade*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

HAMANN, J. G. De escritos e cartas. In: *Autores Pré-românticos Alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 (2º ed.).

_____. *Cursos de Estética II*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Cursos de Estética III*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Cursos de Estética IV*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. RJ: Editora Universitária Forense, 2002.

LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de Manuel Nunes. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2005.

MENDONÇA, D. B. O percurso da Estética encerrado na teoria hegeliana. In: *Simbio-Logias*, v. 3, n. 5, dez/2010.

NIETZSCHE, F. *Lettere a Erwin Rohde*. Traduzione e note di Mazzino Montinari. Torino: Editore Paolo Boringhieri, 1959.

_____. *Die griechischen Lyriker*. Werke Kritische Gesamtausgabe, II/2. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1995.

_____. *Homero e a filologia clássica*. Trad. de Juan Adolfo Bonaccini. Princípios, vol. 13, Números 19-20, 2006.

_____. *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. de Andrés Sánches Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007a.

_____. Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871. In: *Discurso*, nº 37. Trad. Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Discurso Editorial, 2007b.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

_____. La vision dionisiaca del mundo. In: *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. de Andrés Sánches Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007d.

_____. Tentativa de autocrítica. In: *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007e.

_____. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

NUNES, Carlos Alberto. A questão Homérica. In: *Ilíada*. Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, 2004.

PASCUAL, A. S. Introducción (1972). In: *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. de Andrés Sánches Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

PONTE, C. R. S. da. O tratamento de Nietzsche da poesia lírica n' O nascimento da tragédia. In: *Revista Lampejo*, n. 2, 10/2012.

ROSENFELD, A. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, Unicamp, Edusp, 1993.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

WHITMAN, J. Nietzsche in the magisterial tradition of German classical philology. In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 47, n. 3, 1986.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. von. Filologia do Futuro! – Primeira parte. In: *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento UFRGS, 1975.