

ALEGORIAS DO CORO TRÁGICO: UM ENCONTRO ENTRE NIETZSCHE E WALTER BENJAMIN

José Luís Giovanoni Fornos*

O que se faz por amor sempre acontece
além do bem e do mal.
Nietzsche

O presente ensaio expõe as críticas de Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1927) ao pensamento de Nietzsche. Em contrapartida, busca efetuar a defesa do autor de *O nascimento da tragédia* (1872). Em meio às dificuldades do trabalho, um aspecto "auxilia" o encontro: a escrita de Nietzsche, elaborada sob poderosa imaginação, anuncia uma profunda e estranha esperança.

Em seus escritos de juventude, Marx, também "embriagado" pela "imaginação", informa que, na sociedade comunista, o homem não precisa da arte, já que esta encontrar-se-ia incorporada naturalmente em seu cotidiano. Sem as mazelas da divisão do trabalho, o ser humano ocuparia livremente diversas atividades de acordo com as necessidades e prazer². A utopia marxista assemelha-se, em parte, à tentativa de Nietzsche de reintegrar o homem à natureza, obedecendo aos seus "instintos", afastando-o de uma cultura social mediada pela "moralidade do costume".

Enquanto Marx ataca o modo de produção capitalista, dissecando-o como estrutura que obriga o homem a submeter-se às suas leis, Nietzsche questiona o sujeito condicionado moral e culturalmente. Para Marx, o problema do homem está na forma como a sociedade está organizada; para Nietzsche, o problema deriva da maneira como o indivíduo reage e afirma-se frente às imposições sociais. De acordo com o filósofo, o homem é um ente que deve ser ultrapassado, propondo-se, de forma incessante, a ultrapassar o "ser da conjuntura", a fim de buscar estados mais completos de humanização. Para o filósofo, é necessário desenvolver "o desejo de sempre aumentar a distância no interior da própria alma", empenhando-se na "elaboração de estados sempre mais elevados"³. Embora partam de perspectivas diferentes, Marx e Nietzsche almejam denunciar os valores "rotinizados da civilização cristã e burguesa".

Dessa forma, acredita-se que as respostas de Nietzsche às críticas de Walter Benjamin estariam mediadas pela "intenção utópica". Como a obra de Marx, a de Nietzsche deve ser lida como "projeto utópico". O próprio autor, num. comentário acerca de *O nascimento da tragédia*, ressalta esse propósito:

* Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS e professor da Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

² Marx chama a atenção de que a "partir do instante em que o trabalho começa a ser dividido, cada um tem uma esfera de atividade exclusiva e determinada, que lhe é imposta e da qual ele não pode fugir; ele é caçador, pescador, pastor ou crítico, e deverá permanecer assim se não quiser perder seus meios de sobrevivência; ao passo que, na sociedade comunista, em que cada um não tem uma esfera de atividade exclusiva, mas pode se aperfeiçoar no ramo que lhe agrada, a sociedade regulamenta a produção geral, o que cria para mim a possibilidade de hoje fazer uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar na parte da tarde, cuidar do gado ao anoitecer, fazer crítica após as refeições, a meu bel-prazer, sem nunca me tornar caçador, pescador ou crítico". (MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 28).

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 169.

Desprende-se deste escrito uma prodigiosa esperança. Não tenho motivos para deixar de confiar num porvir dionisiaco da música. Lancemos o olhar para um século depois de nós, suponhamos que o meu ataque a dois milênios de contra-natureza e ofensa à humanidade obtenha êxito. O novo partido da vida, que tome nas mãos o maior de todos os deveres, a educação superior da humanidade, neste dever abrangendo a destruição de todos os degenerados e todos os parasitas, tomará de novo possível sobre a terra aquele excesso de vida que restabeleça a situação dionisiaca. Prometo uma idade trágica: a arte mais alta na afirmação da vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade puder afrontar a consciência das mais duras, mas mais necessárias guerras, sem se diminuir⁴.

Tomando os gregos como referência, particularmente o estudo da tragédia do século V a.C., Nietzsche, em *O nascimento...* revê posições de estudiosos que haviam sublinhado um princípio da arte grega: o apolíneo, tomado como arte da ponderação e do domínio de si. Ao apolíneo, o filósofo contrapõe o dionisiaco, ressaltando seu caráter de "excesso" e "vertigem". Conjugados na tragédia, esses princípios são manifestações de duas "pulsões cósmicas". Apoio, o deus da "bela aparência" e da "individuação", permite a Dionísio que se manifeste. Esse, por sua vez, sendo deus da "embriaguez" e do "dilaceramento", possibilita a Apoio que se exprima. Para Nietzsche, ambos são imprescindíveis, como música e mito são inseparáveis na tragédia grega. A música coral confere ao mito um significado que não pode ser alcançado com a palavra ou a plasticidade do espetáculo. Com efeito, o mito trágico, encarnado no herói, carrega toda a crueldade do mundo dionisiaco, livrando o "público" do desejo irreprímível, desencadeado pela música, de nele se precipitar.

Em que pese a revisão teórica acerca da tragédia grega, reconsiderando posições consolidadas, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, mais do que o exame específico de um gênero artístico, insinua estar já interessado em repensar a vida humana, propondo um radical redimensionamento da "natureza" do homem a partir do diagnóstico histórico do seu estado "moral". Talvez daí o autor, nas obras seguintes, não ter mais se ocupado da obra de arte literária em sua especificidade, dedicando-se a produzir "uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto"⁵.

A "agressividade" da crítica nietzscheana também é referência obrigatória ao imaginar-se respostas a *Origem do drama barroco alemão*. Coerente com seu "projeto", a "escrita intempestiva" do autor conduz estudiosos de sua obra a estarem sempre a postos para justificar certas proposições comprometedoras do autor⁶. Para Antonio Candido, essa disposição "violenta" reflete a necessidade de ensinar a combater "a complacência, a mornidão das posições adquiridas que o comodismo intitula moral". Segundo o crítico brasileiro, a visão dura e crua de Nietzsche, em relação a si e aos outros, atende a vontade de "ver justo e bom", pois "justiça e bondade repousam sobre a energia com que superamos as injunções, as normas cristalizadas, tudo que tende a imobilizar o ser em posições já atingidas e esvaziadas de conteúdo vivo"⁷.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce-homo*: como se chega a ser o que se é. Lisboa: Guimarães, 1984, p. 90.

⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 7.

⁶ A manifestação de enunciados e expressões tomada como estímulo ao estabelecimento do Nazismo na Alemanha é uma delas. Somam-se ainda a apologia à guerra e um "desafeto" às mulheres. Em sua obra, são encontradas "críticas desatinadas" que geram uma mistura de sentimentos: mal-estar, estranheza, júbilo, riso, perplexidade, desconfiança etc. Observe-se, por exemplo, os pareceres acerca da obra de Richard Wagner ou acerca da figura de Sócrates ou ainda acerca do Cristianismo e seus representantes. Em *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche escreve: "não é com cólera, mas com riso que se mata". (NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Ediouro, s/d.)

⁷ MELLO e SOUZA, Antonio Candido. O portador. In: *Nietzsche*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 411.

De outro modo, aparentemente, Nietzsche aprovaria a obra de Benjamin em três aspectos: a crítica à concepção "cientificista" da história presente no século XIX, o conhecimento da filologia e a relação de interesse dos estudos filosófico-literários com os problemas da "modernidade". Ainda que contrários ao positivismo que se estendeu à História, influenciando a aprendizagem da literatura, os dois autores possuem visões diferentes a respeito dessa "ciência"⁸. Quanto ao domínio da filologia, a recuperação do valor histórico-etimológico de certas palavras motiva outro modo de olhar os fenômenos.

Benjamin ocupa-se do conceito de origem, acrescentando-lhe uma acepção importante para os estudos literários⁹. Nietzsche, por sua vez, na apresentação de seu estudo sobre a tragédia, "não fala em origem, e sim em nascimento, diferença semântica que aponta também para outro posicionamento metodológico". Na perspectiva nietzscheana, "a história da literatura caracteriza-se pela descontinuidade porque não provém de algum começo, nem ruma para o cumprimento de um destino"¹⁰. Acerca dos "problemas contemporâneos", Nietzsche e Benjamin, ainda que recorram a períodos literários diferentes, buscam repostas para a modernidade. O gosto pelo fragmento e pelo aforismo igualmente aproxima-os¹¹, bem como a experiência de uma linguagem plena de imagens para alcançar a explicação de fatos e conceitos.

Tais aproximações informam um Benjamin atento à obra de Nietzsche, observando no filósofo um pensador original cujo "método" marca a "práxis" benjaminiana frente à experiência social e aos textos estudados. A originalidade de *Origem do drama barroco alemão*, em parte, deve-se ao resultado desse "encontro". Nesse sentido, Nietzsche, ainda que exclamasse contra, também mencionaria qualidades ao trabalho de Benjamin.

⁸ W. Benjamin aprova a dialética materialista da história, acrescentando às suas leis o aspecto teológico a fim de combater o historicismo que se contenta em "estabelecer um nexos causal entre os vários momentos da história". Para tanto, não se intimida em anunciar no presente da história a infiltração de "estilhaços do messiânico". (BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.) Nietzsche, por sua vez, contrário à visão dialética, observa o pensamento e seus valores como "sintomas" ajustados entre memória e esquecimento. Essas duas categorias "inauguram" razões morais sem que o homem reconheça a origem das mesmas. Para o autor, a dialética é redutora pois não acompanha as nuances da "história dos sentimentos morais".

⁹ Segundo Walter Benjamin, a "origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado." (*Origem do drama barroco alemão*) O conceito de origem, auxiliado pelo termo em alemão, revela uma prisão negativa do outro. Corrupção do objeto passado que se efetua numa transição imperfeita no presente. Para Howard Caygill, "o preço que se paga para se tornar um objeto de tradição é a inautenticidade e a imperfeição", pois "tal objeto nunca pode estar autenticamente ali, integral em si mesmo, uma vez que só está ali graças ao fato de ter sido transmitido pela tradição". (CAYGILL, Howard. Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição. In: *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 34.)

¹⁰ ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, v. 2, p. 67-82, 1997.

¹¹ Paradigma central do modernismo, o "estilo" fragmentário encontrado em muitas obras do século XX, entre elas a de Walter Benjamin, deve-se, entre outros fatores, segundo George Steiner, ao barbarismo daquele século em que "artistas, escritores e intelectuais foram frequentemente caçados, transformando-se em exilados e refugiados, expulsos de sua língua, das comunidades de reconhecimento em que suas criações poderiam se ter desdobrados." Em virtude dessas circunstâncias, "foram forçados a produzir textos curtos e esôpicos sob pressão da necessidade material e da censura". Além desses aspectos, Steiner destaca também "a aceleração e a violência da história recente, o desaparecimento em grande escala dos privilégios da privacidade, do silêncio e do lazer, que permitiam o exercício clássico da leitura e da resposta estética, a economia do efêmero, do descartável e reciclável que alimenta o mercado de consumo de massa, seja na mídia, seja na fábrica, militam contra as representações de completude e totalidade." (STEINER, George. A viagem crepuscular de Walter Benjamin. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, Domingo, 4 fev. 2001, p. 5) Em relação a Nietzsche, Lou Andreas Salomé, amiga do autor, observa que a preferência pelo "método aforístico" deve-se, em parte, à sua doença e ao seu modo de vida". (SALOMÉ, L. A. *Minha vida*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 59.)

Em linhas gerais, a defesa de Nietzsche voltar-se-ia para o problema da "moral". Tema que Benjamin, quando o relaciona à condição artística ideal, apresenta-o com clareza. Para o autor, "a arte não pode de forma alguma admitir sua transformação em conselheira da consciência moral"¹². Critica Nietzsche na medida em que este não refuta as teorias do trágico que usam como pressuposto as ações e as atitudes das personagens trágicas para a "exposição de problemas morais". As personagens da ficção "só existem na ficção", escreve Benjamin¹³. Nietzsche não se contenta com essa relação de independência entre a arte e a moral e parece dar mais importância às questões que o próprio Benjamin formula: "têm as ações e atitudes descritas na obra de arte uma significação moral, como expressões da realidade? Pode o conteúdo de uma obra ser apreendido adequadamente em função de intuições morais?" Nietzsche acredita que:

Se se exclui da arte a finalidade própria à pregação moral e ao melhoramento da humanidade, então ainda está longe de seguir daí que a arte é em geral sem finalidade... É preferível nenhuma finalidade a uma finalidade da moral! - assim exclama a mera paixão. Um psicólogo pergunta, em contrapartida: o que faz toda a arte? Ela não louva? Ela não glorifica? Ela não seleciona? Não realça? Com tudo isto, ela fortalece e enfraquece certas estimativas de valor...¹⁴

A crença na função da arte está presente nos dois autores que rejeitam a *l'art pour l'art*. Nietzsche, todavia, problematiza o tema e crê na transformação da vida através da arte trágica.

Na revisão da bibliografia sobre a "estética do trágico", a fim de demonstrar os equívocos das teorias que verificaram na tragédia grega "uma forma primitiva do drama barroco", Benjamin lamenta, numa alusão clara a Nietzsche, que a "filosofia da tragédia foi construída como uma teoria da ordem ética do mundo"¹⁵. Para o autor, é inteiramente vã a apresentação do "trágico como algo de universalmente humano", visto que tal proposição esbarra na competência da recepção do homem moderno. Novamente referindo-se às posições de Nietzsche, declara que "nada é mais problemático que a competência do homem moderno para julgar, sem qualquer orientação, à luz dos sentimentos, e mais ainda quando se trata de um julgamento sobre a tragédia." Conforme Benjamin, desconhecendo tais fatos, essas "teorias dão a entender, presunçosamente, que ainda hoje é possível escrever tragédias"¹⁶.

Em parte, tais críticas procedem. Nietzsche, no entanto, alerta sobre como inquirir seus escritos. Num comentário acerca da obra de Tucídides, o filósofo parece falar de si ao recomendar a forma adequada de compreender o historiador grego: "É preciso virá-lo de cabeça para baixo linha

¹² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 129.

¹³ Id. ib. p. 130.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 82. De acordo com Paul Ricoeur, referindo-se à arte, "não há ação que não suscite, por pouco que seja, a aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores de que a bondade e maldade são os pólos". Segundo Ricoeur, "o que restaria, em particular, da piedade, que Aristóteles nos ensinou a ligar à infelicidade não-merceda, se o prazer estético viesse a se dissociar de qualquer simpatia e de qualquer antipatia pela qualidade ética dos caracteres?" Para o autor, "é preciso saber, em todo o caso, que essa eventual neutralidade ética deveria ser conquistada com muita luta contra o traço originariamente inerente à ação: a saber, precisamente o de não poder ser nunca eticamente neutra." Acrescenta: "a neutralidade ética do artista não suprimiria uma das mais antigas funções da arte, a de constituir um laboratório em que o artista leva adiante, por intermédio da ficção, uma experimentação de valores?" Ricoeur aponta que, qualquer que seja a resposta a essas questões, a "poética não cessa de tomar empréstimos da ética. até mesmo quando prega a suspensão de qualquer juízo moral ou inversão irônica". (RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. São Paulo: Papyrus, 1994. p. 94-95)

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 123.

¹⁶ Id. ib. p.124.

por linha e decifrar tão distintamente os seus pensamentos implícitos quanto às suas palavras: existem poucos pensadores tão ricos em pensamentos implícitos”¹⁷. Sem considerar tal observação, Benjamin interpretou o “saber trágico” nietzscheano apenas como o retorno do gênero. A filosofia do autor, impulsionada inicialmente pela arte trágica, expressa por Dionísio, postula a conjunção do homem com a natureza, através do esforço contínuo da “vontade incondicionada ao contrário”. Pretende um “conhecimento” que não seja apanhado pelo “prazer do hábito”. Tomado pelo frêmito da embriaguez, o homem, visto como a “força artística de toda a natureza”, alcança a “deliciosa satisfação do Uno-primordial”¹⁸.

De outro modo, Benjamin acusa Nietzsche de uma escolha arbitrária ao tomar a cultura pré-clássica grega como objetivo para a transformação do homem moderno. Com base na insuficiência cultural do receptor moderno, Benjamin suspeita da possibilidade de uma ética trágica universal capaz de instaurar outra ordem social, pautada por uma arte revolucionária já que a apropriação dos “materiais” históricos-literários somente pode ocorrer através da alegoria. Para Nietzsche, a afirmação de uma ética trágica é possível desde que os indivíduos combatam o “instinto de rebanho”. Segundo o autor, a instauração do sentido trágico, única afirmação verdadeira da vida, requer a superação de valores fabricados pela necessidade da “disciplina”, forjada por uma “polícia sanitária” detentora da moral.

O aspecto histórico-filosófico é excluído por Nietzsche ao conceber o mito como construção estética. Renunciando tal aspecto, Benjamin afirma que o filósofo “pagou um preço alto por seu projeto de emancipar a tragédia dos lugares comuns morais com que os comentadores a desfiguravam”. Ao justificar o mundo e a existência somente através dos fenômenos estéticos, Nietzsche “acabou perdendo todos os conceitos, e assim os deuses e os heróis, o desafio e o sofrimento, os pilares da construção clássica, evaporam-se num puro nada”. Para Benjamin,

quando a arte ocupa na existência uma posição tão central que os homens são vistos como manifestações dessa arte, não como seu fundamento, não como seus criadores, mas como temas eternos de criações artísticas, podemos dizer que não há base para uma reflexão racional.¹⁹

A leitura de Benjamin aponta acertadamente para o extremo valor dado pelo filósofo ao papel da arte trágica na renovação do homem. O próprio Nietzsche, numa “tentativa de autocrítica”, em *O nascimento da tragédia*, escrito 16 anos após a sua publicação, admite o excessivo entusiasmo juvenil dado ao livro: “hoje ele é para mim um livro impossível – acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarado até o feminino, desigual no [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido...”²⁰. Na verdade, o autor condena a “fraqueza da vontade” que ainda predomina acerca da possibilidade de uma “vida trágica”. Nesse sentido, Gerárd Lebrun tem razão ao constatar que as autocríticas do filósofo “nunca vão muito longe”, sobretudo porque Nietzsche “tem o cuidado de mostrar o quanto suas análises de outrora continham em germe sua obra futura”²¹. O uso de categorias estéticas serve ao autor para “formular sua visão fundamental do ser”. Trata-se de uma mediação necessária para decifrar e transformar o mundo, através dos valores trágicos, únicos que denunciam o caráter hipócrita da cultura moderna.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 113.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 31.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 124.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 16.

²¹ LEBRUN, Gerárd. Quem era Dionísio? *Kriterion*. Revista de filosofia. Belo Horizonte, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, jan.-dez., 1985, v. 74-75. p. 38.

Embora Nietzsche tenha destacado o mito trágico como categoria estética, tal alusão torna-se incompleta e, por vezes, secundária, caso não se considere a figura de Dionísio, deus exemplar na configuração do "saber trágico". O "mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios apolíneos"²². Para o filósofo, no efeito conjunto da tragédia, "o dionisíaco recupera a preponderância; ele encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea". O autêntico e poderoso efeito dionisíaco, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera em que esse começa a falar com sabedoria dionisíaca, negando a si mesmo sua visibilidade apolínea. Benjamin desconsidera esse aspecto que é determinante na formulação da filosofia trágica nietzscheana. Dionísio cumpre um papel essencial na trajetória do pensamento crítico do filósofo. Já para Benjamin o excessivo destaque ao dionisíaco corrobora para a insustentabilidade da tragédia na modernidade.

Apoiado na crença de uma razão crítica, sustentada pelo poder "revelador" da alegoria artística, Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, reafirma a impossibilidade de uma visão trágica do mundo, anunciando outras categorias mediadoras para a compreensão da "atualidade". Ao examinar a dramaturgia barroca alemã, a obra de Shakespeare e a de Calderón de la Barca, enfatiza a noção de "jogo" e "reflexividade" como estratégia, bem como aponta o papel da melancolia como categoria importante na configuração da arte.

Em seu estudo, Benjamin também destaca a noção de alegoria. Para o autor, se no Classicismo, o racionalismo abstrato influencia o conceito de símbolo e alegoria, no Romantismo o aspecto histórico-temporal auxilia a entender a diferença entre as duas categorias. Dessa forma, o símbolo apresenta-se como "autárquico", "compacto", e "igual a si mesmo", enquanto a alegoria mostra-se em "constante progressão", acompanhando o fluxo do tempo, "dramaticamente móvel e torrencial".

A perspectiva temporal da alegoria dá a ela um caráter transformador, em constante mutação o qual possibilita a expressão de algo diverso do que se pretendia dizer com ela. A alegoria "lê" a História como paisagem múltipla, inaugurando e repetindo o passado como tempo presente e futuro. Benjamin, ao contrariar o conceito de totalidade orgânica de símbolo, afirma que, "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento". O destaque para o heterônimo, o incompleto, o despedaçado, traz um profundo sentido do caráter problemático e problematizador da arte, exaltado pela estética barroca. Assimilado nessa perspectiva, "a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria".

Outro aspecto apontado por Benjamin é o caráter "regenerativo" da intenção alegórica que, por um lado, eleva a História, transformando-a em possibilidade através da leitura alegórica; por outro, enquanto objeto factual e discursivo, é expressão de declínio, de ruína, explosão da totalidade. Daí a importância da alegoria como fragmento, estilhaços contra a visão totalizante e teleológica da História. Fredric Jameson salienta que, na visão benjaminiana, a "História ganha sentido somente nas estações de sua agonia e deterioração"²³.

A importante recuperação da alegoria como procedimento para interpretar e representar o universo social e artístico não desencadeou em Benjamin um "olhar alegórico" sobre a obra de Nietzsche. Talvez se Benjamin "aplicasse" a "hermenêutica" alegórica sobre os aspectos "estruturais" da tragédia, observaria o caráter "revolucionário" que o coro e o herói trágico, através

²² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 131.

²³ JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 63.

da ação dionisíaca, desempenham na construção de um "saber trágico" comunitário renovado proposto pelo filósofo.

A ênfase dada aos gregos, através do estudo dos pré-socráticos e da presença "fundante" da tragédia por meio de Dionísio, Deus de origem asiática rebaixado pela tradição filosófica ocidental, é o mérito de Nietzsche ao contrapor-se ao racionalismo. Em *Ecce Homo*, o filósofo reafirma duas inovações decisivas de *O nascimento da tragédia*:

Em primeiro lugar, a compreensão do fenômeno dionisíaco entre os gregos, de quem o livro dá pela primeira vez a psicologia, vendo nele uma das raízes de toda a arte grega; em segundo lugar, a interpretação do socratismo, sendo Sócrates considerado instrumento da degenerescência da Grécia e reconhecido pela primeira vez como decadente típico. Racionalidade contra o instinto. A racionalidade a todo preço, considerada como força perigosa que mina a vida!²⁴

Benjamin não crê na proposição nietzscheana da ação conjunta entre espectadores e coro. Interpreta o fenômeno dionisíaco somente como mecanismo estruturador da tragédia. Segundo o autor, "é impossível ver no coro, cujas interpretações são comedidas e ponderadas, ao mesmo tempo o sujeito de visões, e mais ainda ver nele, como objeto das visões da massa, ao mesmo tempo um agente de novas visões"²⁵. Para Benjamin, "coro e público não constituem uma unidade", pois a "mera separação física entre ambos", pela orquestra, deixa clara "essa diferença". A crença de Nietzsche da relação direta entre coro e público pode ser lida de outra maneira. Sob o estímulo da dança e música dionisíacas, o envolvimento do coro e dos espectadores, lido alegoricamente, expõe o desejo da participação coletiva que implode, de maneira metafórica, a distância entre representados e representantes. Isso implica uma mudança radical que abriga a esperança da conjunção entre natureza e sociedade. Nietzsche desafia essa separação, "desconstruindo", simultaneamente, sujeito, imagem e objeto. Sugere a utopia da descontinuidade do ser, incentivando a luta contra a distinção entre "natureza" e "sociedade", estabelecida pelo poder "destrutivo" da História.

Benjamin não acredita que o coro trágico dionisíaco, esse "bando de alegres sátiros", possa transformar-se na alegoria da comunhão "universal" entre os homens, através da participação direta do público e dos atores. O sonho de Nietzsche, tal como pretende o "jovem" Marx, é viver a união do homem com a natureza, sem os limites da organização social, forjada autoritariamente pela "razão histórica". Enquanto o palco benjaminiano do drama barroco, com seus recursos arquitetônicos, reforça estrategicamente a ilusão artística e histórica, a "cena" da tragédia pretende a "afirmação da vida", a "ficção sem perdão", instituída pela ação direta de espectadores e atores. Nietzsche revela que "o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz o coração da natureza"²⁶.

Benjamin rejeita o que Nietzsche inicialmente denomina de "consolo metafísico", isto é, "de que a vida, no fundo das coisas, apesar de todas as mudanças das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria". Para Nietzsche, esse consolo

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*. Lisboa: Guimarães, 1984. p. 86.

²⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 127.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 55.

aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda a civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos".²⁷

Benjamin não avaliou totalmente as conseqüências geradas pelas observações acima no pensamento filosófico e artístico. A promessa de "valores" trágicos emancipadores, semeados pelo "discurso" dionisíaco, reafirmada nas obras posteriores possui uma dimensão, embora problemática, desafiadora. Cada "pensamento" que se contrapõe ao do filósofo, arrisca-se a reproduzir o pensamento já pensado. Ao justificar a presença do pensamento pensado sob a condição opositiva - o bem e o mal -, Nietzsche cria, de forma perigosa, a possibilidade de insurgir-se contra essa "estabilidade moral", necessária para manutenção das relações sociais. Nietzsche rechaça a idéia do nascimento de uma coisa que pode nascer de uma contrária e questiona:

Como poderia algo nascer do seu oposto? Por exemplo, a verdade, do erro? Ou a vontade de verdade, da vontade do engano? Ou a ação não-egoísta, do egoísmo? Ou a pura, solar contemplação do sábio, da concupiscência? Tal gênese é impossível: quem sonha com ela é um parvo, e mesmo pior que isso: as coisas de supremo valor têm de ter uma outra origem, uma origem própria.²⁸

Uma crítica séria à "filosofia" nietzscheana implica "desarmar-se" dos valores, repensando sua "origem". A classificação sumária de "irracionalismo" ao seu pensamento é resultado da incompreensão sobre o seu modo "perverso" de pensar, somada às declarações "desmedidas". Estranhamente, pode-se dizer que a "razão" não ocupa um espaço menor em suas idéias, porque ela só "aparece" enquanto "sintoma", produto do "aliciamento" do corpo que, submetido socialmente, "acata" uma idéia sem "espaço" "para a "desgramatização". Para o autor, o "signo" da razão decorre de um "acordo" terrível entre "devedores" e "credores", pactuado pela "memória" e o "esquecimento"²⁹.

Gilles Deleuze afirma que Nietzsche insurge-se simultaneamente "contra a elevada idéia de fundamento que deixa os valores indiferentes à sua própria origem, e contra a idéia de uma simples derivação causal ou simples começo, que postula uma origem indiferente aos valores"³⁰. Segundo o autor francês, Nietzsche "forma o conceito novo de genealogia"³¹, transformando-se num

²⁷ Ib. ib. p. 55.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Para além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do porvir. In: *Nietzsche. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269.

²⁹ Em *Genealogia da moral*, Nietzsche traduz o acordo da seguinte forma: "Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu necessidade de criar uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo, os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, o seu nível mais profundo, sistemas de crueldades – tendo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar de mnemônica. Em certo sentido inclui todo o ascetismo: algumas idéias devem se tornar indelévels, onipresentes, inesquecíveis, fixas, para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas idéias fixas – os procedimentos e modos de vida ascéticos são meios para livrar tais idéias da concorrência de todas as demais, para fazê-las 'inesquecíveis'". (NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 62.)

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, s/d. p. 7.

³¹ "Genealogia quer dizer simultaneamente valor de origem e origem dos valores. Genealogia opõe-se ao caráter absoluto assim como ao seu caráter relativo ou utilitário. Genealogia significa o elemento diferencial dos valores donde emana seu próprio valor. Genealogia quer dizer, portanto, origem ou nascimento, mas também diferença ou distância na origem" (DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, s/d. p. 7.) De acordo com Foucault, "fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será partir em busca de sua 'origem', negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos

genealogista, e não em um "juiz de tribunal à maneira de Kant, nem um mecanicista à maneira utilitarista"³².

Enquanto genealogista, Nietzsche desautoriza a reduzir seu pensamento a uma ontologia do ser que, em alguns momentos, sua obra parece indicar. Além desse aspecto, a estética nietzscheana recorre, desde em *O nascimento da tragédia*, a um elemento central na sua constituição que Benjamin não considera: o corpo, "carne instintiva e afetiva", disposto a "medir" o sentido artístico. Segundo Carlos Henrique Escobar, Nietzsche "pensa o pensamento como corpo". De acordo com o autor, quando o filósofo insiste que o corpo é o fio condutor, "ele dá muitas acepções ao fio, pois reúne o orgânico e o inorgânico, o pensamento e a terra, os homens e os animais". Trata-se, na verdade, da "vontade de potência" pois é "nela que se devem ler (e revelar) as noções – sempre flutuantes – de instintos, afetos e corpo"³³.

O próprio Nietzsche chama a atenção para esse aspecto ao afirmar que "para que haja a arte, para que haja uma ação e uma visualização estéticas é incontornável uma pré-condição fisiológica: a embriaguez. Esta "precisa ter elevado primeiramente a excitabilidade de toda a máquina: senão não se chega à arte"³⁴. Nesse estado, escreve que "tudo se enriquece a partir de sua própria plenitude: o que se vê, o que se quer, se vê dilatado, cerrado, forte, sobrecarregado de força"³⁵. Para o filósofo, os seres humanos que se encontram nesse estado modificam as coisas até elas "refletirem sua potência", sendo elas reflexos da perfeição humana. Este "precisar-transformar em algo perfeito é arte".

Nietzsche aponta a condição fisiológica da experimentação estética na crítica a Wagner quando o compositor rende-se ao "sucesso" em Bayreuth³⁶: Escreve o filósofo: "Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Afinal a estética não passa de fisiologia aplicada"³⁷. A "excitação corpórea" é bússola tanto para a arte "agradável", "sentimental" e "ingênua" quanto a que produz "dissonância embriagadora". O ataque de Nietzsche ao "empobrecimento" da arte moderna, manifestada na denúncia da música de Wagner, vista como acessório sócio-cultural e dirigida para o entretenimento, encontra, mais tarde, em Adorno, um seguidor à altura quando este critica a "sociedade de massa" e de "consumo", condenando-a pela "promessa de felicidade" de seus "objetos culturais". Nietzsche é modelar para o filósofo da chamada "Escola de Frankfurt" e ambos, embora a vitalidade e a energia de seus pensamentos, arriscam-se, prazerosamente, a "morrer" com suas idéias para não caírem em contradição.

começos; prestar atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda". (FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p.19)

³² Ib. ib. p. 7.

³³ ESCOBAR, Carlos Henrique. *Nietzsche...* (dos companheiros). Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000. p. 93.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 70.

³⁵ Id. ib. p. 70.

³⁶ Escreve Nietzsche: "Nós não estamos em Bayreuth. Em Bayreuth se é honesto apenas como massa, como indivíduo se mente, mente-se a si mesmo. O indivíduo deixa a si mesmo em casa quando vai a Bayreuth, renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua, ao direito a seu gosto, mesmo a sua coragem, como a temos e exercitamos entre as nossas quatro paredes, em oposição a Deus e o mundo. Ninguém leva consigo ao teatro os mais finos sentidos da sua arte, menos ainda o artista que trabalha para o teatro – falta a solidão, o que é perfeito não suporta testemunhas... No teatro nos tornamos povo, horda, mulher, fariseu, gado eleitor, patrono, idiota – wagneriano: mesmo a consciência mais pessoal sucumbe à magia niveladora do grande número, o próximo governa, tornamo-nos próximo..." (NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche contra Wagner. *Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 54.)

³⁷ Id. ib. p. 53.

Contrário à arte que empreende a purificação dos sentidos, Nietzsche condena a teoria da catarse trágica de Aristóteles pois esta pretende "aliviar" os homens dos "sofrimentos" da vida, "acomodando-os" socialmente. Para Nietzsche, o poeta trágico, para além do terror e da piedade, deve proporcionar "o eterno prazer do vir-a-ser". Deve criar o prazer que encerra em si "o prazer na aniquilação". Com isso, o filósofo retoma novamente o ponto do qual havia partido em *O nascimento da tragédia* em que considera sua "primeira transvaloração de todos os valores". Nietzsche termina *Crepúsculo dos ídolos* declarando-se "o último discípulo do filósofo Dionísio", invocando para si como o "mestre do eterno retorno". Porém, nas páginas anteriores, faz um alerta aos intelectuais:

A tolerância para consigo mesmo abre espaço para o surgimento de muitas convicções: estas mesmas convicções convivem tranqüilamente umas ao lado das outras – elas se protegem, como todo mundo hoje, da eventualidade de se comprometer. Eu temo enormemente que o homem moderno seja muito acomodado para possuir certos vícios: que estes venham então a se extinguir completamente.³⁸

Talvez seja o excessivo acomodamento que tenha impossibilitado o homem moderno a enxergar os "vícios" necessários para construir, através do trabalho pesado do pensamento artístico, uma disposição dionisiaca para vida, uma "vontade de poder" encantada pelo sabedoria artística trágica que postula uma comunidade forte, participativa e plural. A utopia nietzscheana está nesse vir-a-ser permanente por meio do esforço contínuo do pensamento, tornando-se impalpável à resolução absoluta para aquele que, ao alcançar em alguma medida a liberdade da razão, não pode se "sentir mais que um andarilho sobre a Terra - e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe"³⁹.

Parte das reflexões finais em *Humano, demasiado humano*, sobre a figura do Andarilho diz mais talvez a Benjamin do que ao próprio Nietzsche. Neste, tais palavras equivalem-se à metáfora do "pensamento forte", insubmisso que pretende ultrapassar a dicotomização dos valores, inaugurando um novo homem, sábio e inocente, conscientemente sábio de sua inocência. Em Benjamin, elas estimulam travessias permanentes que esbarrarão na barbárie fascista. Andar com ardor é o que assinala a trajetória dos dois pensadores, ainda que tenham tomado objetos diferentes para as suas reflexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Org.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, s/d.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. *Nietzsche... (dos companheiros)* Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LEBRUN, Gérard. Quem era Dionísio? *Kriterion*, Revista de filosofia. Belo Horizonte, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, jan.-dez., 1985, v. 74-75.

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 77.

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 306.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Assim falava Zarathustra*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- _____. *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*. Lisboa: Guimarães, 1984.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. *Nietzsche. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Nietzsche contra Wagner. Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. São Paulo: Papyrus, 1994.
- SALOMÉ, L. A. *Minha vida*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, v. 2, 1997.

