

1 Introdução

1.1. Recapitulação

Quando aquele que ouve não sabe o que aquele que está falando quer dizer e quando aquele que fala não sabe o que ele próprio quer dizer, isso é metafísica.

Voltaire

Minha primeira leitura de *O nascimento da tragédia* foi em 1995. Estava em um dos últimos períodos de Teoria do Teatro na UniRio, matriculada em Estética III. O livro era objeto do curso, na época ministrado por Ronaldo Brito. Paralelamente, desenvolvia um projeto prático que por três anos foi a razão de minha vida. No mesmo período em que lia Nietzsche pela primeira vez, findava meu projeto chamado *Teatro Virtual* coroado por um grande fracasso. Após três anos de trabalho ininterrupto, oito meses de ensaio e uma superprodução realizada sem um tostão no bolso, apenas com trabalho duro, meu espetáculo teve duas apresentações e morreu. Só conseguia me perguntar perplexa: – O que vou fazer da vida? Abandonei a carreira de diretora e de atriz, que iniciara aos sete anos, mergulhei na teoria. No fim do semestre, dois meses após o fracasso, redigi meu trabalho para a disciplina intitulado “*O nascimento da tragédia*”, *uma teoria para cena*. É divertido lê-lo hoje em dia, quando até o título do livro não é mais o mesmo para mim. Agora o leio em alemão! É verdade que sem nenhum ‘domínio’ da língua, às apalpadelas, com ajuda de Larousse Alemão-Francês e de uma gramática. O livro acompanhou-me como ‘fonte’ em meu mestrado. Quando digo fonte, não falo no sentido histórico apenas, penso igualmente no olho d’água, no ponto originário, na substância que produz calor e nutre. Li tantas vezes este livro que há muito tempo perdi a conta; li nas duas traduções em português, nas duas traduções francesas e em duas edições na língua original: são muitos livros diferentes! E a cada leitura ele era diferente também! Quantas vezes não tive vontade de jogá-lo pela janela? Também perdi a conta!

Quantas vezes o livro apareceu com as letrinhas iluminadas em minha frente?
Quantas vezes...

Em conversa com Luiz Costa Lima sobre meu projeto original para o doutorado, foi questionado o uso do livro e do próprio Nietzsche: “– Às favas com Nietzsche!”, disse-me em linguagem um pouco menos erudita. Respondi que não podia fazer isto porque ele era a ‘fonte’, ao que me respondeu: “– Sendo assim, você precisará dar conta dele!”. Sua orientação foi no sentido de partir de uma análise do livro para reestruturar o projeto da tese. Abandonei meu projeto original e parti para ‘tourada’. Paulatinamente, a análise foi complicando, converteu-se primeiro em um dos capítulos da tese, até que finalmente, ao término de meu estágio-doutorado em Paris, transformou-se na própria tese. A análise que se segue parte do seguinte pressuposto: *Die Geburt der Tragödie*, de Friedrich Nietzsche, é um livro sobre teatro e comporta, velada em suas linhas, uma prematura teoria para o fenômeno teatral. De fato, esta análise questiona o nível crítico dos argumentos de Nietzsche no *Ensaio de autocritica*, o texto de abertura das edições. Afirmações incansavelmente repetidas e asseveradas ao longo do século XX. O ponto de partida é extremamente simples: – É com certo ceticismo que se empreende tal exame, buscando colocar em xeque os ditos e contraditos do autor do “livro impossível”, do pretense “problema com chifres”, desmistificando a aura sob a qual a inteligência nietzschiana esforçou-se por envolver a publicação de juventude. Paralelamente, procuro “pegar pelo chifre” o próprio raciocínio nietzschiano, separando Nietzsche dos nietzschianos. Os pontos cardeais que orientam a análise empreendida nesta Tese de Doutorado: a *metafísica estética* e seus fundamentos; a apresentação das linhas básicas de uma inacabada e precoce teoria do teatro no estudo das fontes do teatro grego e seus escritos sobre a tragédia; a investigação da contemporaneidade do livro em sua própria época e sua inserção em seu próprio contexto histórico, buscando sobretudo a elucidação da problemática criação do mito moderno nietzschiano.

Alguns esclarecimentos antes de entrar na arena: a utilização da tradução francesa de Lacoue-Labarthe deve-se ao embate teórico que ela propicia. É lugar-comum dizer que o alemão é uma língua conceitual como o grego, propensa a muitos neologismos, onde a criação do sentido depende da configuração que se dá aos termos. A tradução de Jacó Guinsburg utiliza em geral as mesmas soluções da tradução francesa, por isso foi empregada apenas para cotejo.

A estrutura da tese é a seguinte: no primeiro capítulo, apresento os antecedentes teórico-históricos, procurando contextualizar livro. O segundo capítulo vislumbra o embate com a sombra do Sócrates platônico na filosofia de Nietzsche. O terceiro capítulo trata dos preceitos da *metafísica estética* construída em *Die Geburt der Tragödie*. O quarto capítulo visa desvendar os fundamentos nietzschianos no que eles devem a Kant. O quinto capítulo busca as bases do conluio entre arte e ciência traçado por Goethe e desenvolvido por Nietzsche. O sexto capítulo sugere o quanto a relação imediata e direta entre Nietzsche e Schopenhauer é ilusória. O último capítulo demonstra e justifica esta tese. A introdução que se segue tem dois objetivos: discutir sumariamente com os principais comentadores de *Die Geburt der Tragödie* e preparar o terreno para a atuação do Nietzsche filólogo. A bibliografia refere-se aos livros que foram realmente consultados e utilizados na redação desta tese. Seria impossível preparar uma bibliografia geral que desse conta dos meus 17 anos de estudo regular e diário sobre fenômeno teatral. Advertência genérica: trato especificamente da “metafísica estética” criada por Nietzsche, desenvolvendo o seu argumento neste sentido. Se quaisquer das afirmações puderem ser transportadas para um exame da Metafísica em sentido amplo, não será tarefa, muito menos meta, deste trabalho. Ressaltando então: a metafísica aqui considerada é a metafísica construída por (e em) *Die Geburt der Tragödie* e os textos de Aristóteles, Kant, Goethe, Schopenhauer e outros são questionados nesta medida, ousando comentários que talvez não façam parte do entendimento habitual destes filósofos. Além de *Die Geburt der Tragödie*, são igualmente fontes, para este trabalho, dois cursos ministrados por Nietzsche em 1870¹ e os escritos sobre tragédia disseminados em suas obras².

1 *Introdução à história da tragédia grega e Introdução aos estudos de filologia clássica*. “Vorlesungaufzeichnungen”. In: Kritische Gesamtausgabe. Berlin: Gruyter, 1993. Este trabalho fará uso da tradução francesa: NIETZSCHE, F. *Introduction aux études de philologie classique*, été 1871 trois heures par semaine. Traduit par Françoise Dastur et Michel Haar. Paris: Encre Marine, 1994.

2 *O drama musical grego; Sócrates e a tragédia; A visão dionisíaca do mundo*; “O que eu devo aos antigos”, in: *Crepúsculo dos ídolos*; “O Nascimento da tragédia”, in: *Ecce Homo*.

1.2. Análises e comentários

Meu principal problema na utilização dos comentadores de *Die Geburt der Tragödie* diz respeito à orientação dessas análises. Considero que há problemas no ponto de partida, problemas que impossibilitaram o desenvolvimento do meu raciocínio por meio dessas análises e mesmo um suporte suficiente que produzisse alguma fundamentação, o que teria facilitado em muito meu trabalho. Por tal motivo, não pude fazer um uso amplo de tais análises, ainda que esteja pontualmente de acordo com *Nietzsche on tragedy*³, a mais completa e cuidadosa. Os outros dois livros que poderiam ter fundamentado esta tese seriam *Der Denker auf der Bühne Nietzsches Materialismus*⁴ e *Nietzsche et la métaphysique*⁵. A análise de Sloterdijk visa pensar conjuntamente o conceito de *Aufklärung* e o conceito de drama tendo por base *Die Geburt der Tragödie* e propõe uma ‘autoconsciência’ dramática da filosofia. Apesar do livro ser interessante, foge completamente ao propósito desta tese, além de, no meu entender, deslocar muito livremente os conceitos. Já a análise de Haar, tradutor de Nietzsche para o francês, é totalmente heideggeriana; procedimento que também procurei evitar. As concordâncias pontuais com *Nietzsche on tragedy* são indicadas, as discordâncias deverão ser comprovadas ao longo da tese. Apresento resumidamente a leitura de *Die Geburt der Tragödie* realizada por Silk & Stern. O argumento é dividido em dois grandes temas:

- I. Nascimento e Morte da Tragédia Grega (da §1 a §15);
- II. Reformulação: Esperança para o Renascimento da Tragédia na Alemanha (da §16 a §25).

Os dois grandes temas agrupam subtítulos que reúnem as diferentes seções:

➤ Da §1 a §4 *O apolíneo e o dionisíaco*.

§1 A oposição clássica entre apolíneo e dionisíaco não é nova; na primeira parte do livro, no capítulo sobre as influências de Nietzsche, é atribuída a Winckelmann. Apresenta o conceito de Schopenhauer do “véu de Maia”. A ênfase no resumo desta seção é diferença entre Apolo e Dioniso:

- Apolo – escultura, civilizado; sonho, imagético, forma, deus-sol,

3 SILK, M. S.& STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1981.

4 Utilizei a edição francesa: SLOTERDIJK, Peter. *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*. Traduit par Hans Hildenbrand. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 2000.

5 HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

aparência, energia plástica, individuação;

- Dioniso – música, incivilizado (diferente de primitivo), intoxicação, perda da individuação, colapso da individuação.

§2 Primeira fase da cultura grega – no período homérico (VIII a.C.) o impulso apolíneo é dominante. A tendência apolínea expressa na épica homérica fundada na expressão da arquitetura e da escultura dórica. O impulso dionisíaco aparece espontaneamente na Grécia. O culto de Delfos é a reconciliação entre Dioniso e Apolo na emergência do culto dionisíaco equivalente ao culto asiático. A religião dionisíaca é uma religião de iniciados e misteriosa – evocação mística da natureza como Uno-Primordial desmembrado no individual. No ditirambo, a potência da música dionisíaca e os movimentos de dança que a acompanham simbolizam a agonia e o prazer da aspiração.

- música dionisíaca – introduzida na Grécia no século VII a.C, seu instrumento é flauta, sua forma é o ditirambo, poder emocional, tonal, melodia e harmonia;
- música apolínea – seu instrumento é a lira, o ritmo é regular, controla o emocional.

§3 A concepção de Nietzsche é contrária à equivocada concepção romântica de “ingenuidade”. Os deuses olímpicos satisfazem uma profunda necessidade, exigem a vida e tornam o desejo de viver mais glorioso. São eles que possibilitam a “ingênu” identificação homérica do viver com a dor e o ideal da morte. Contrária à equivocada concepção romântica, tal ingenuidade não é natural, mas alcançada. Representa a sublimação do sofrimento pela beleza, a formação de uma bela ilusão para esconder a verdade dolorosa. A ingenuidade homérica é a completa vitória do apolíneo.

§4 Quatro fases históricas onde a criatividade helênica foi dominada pelos impulsos:

- 1º Pré-helênico – mundo dionisíaco com sua mitologia e a sabedoria austera de Sileno (2º milênio a.C.);
- 2º Mundo apolíneo da ingenuidade homérica (X-VIII a.C.);
- 3º Influxo da adoração dionisíaca (VII – VI a.C.);
- 4º Tragédia Ática (VI – V a.C.) – representa o mais adiantado estágio no qual as duas potências conflitantes são unidas.

➤ Da §5 a §6 o tema principal é a *poesia lírica*.

§5 A tragédia grega origina-se na poesia lírica. O gênero lírico foi estabelecido por Arquíloco (VIII a.C.). A poesia lírica é caracterizada como arte ‘subjativa’, mas o uso do adjetivo ‘subjativo’ não é no sentido ordinário. A poesia lírica é igual à música.

O poeta lírico é um ‘compositor’ antes de tudo e um artista dionisíaco que *rende* sua subjetividade egoísta para identificar-se com a verdade metafísica da realidade e reflete isso na música. A influência apolínea é a forma específica das idéias e da linguagem. A música precede a linguagem. A poesia épica, como escultura, é uma arte apolínea e envolve um processo criativo diferente. Como um sonhador, o artista apolíneo é absorvido na contemplação de algo que está fora dele e com o qual não se identifica. As idéias do poeta lírico, por outro lado, são projeções dele mesmo, mas de um *self* indistinguível no nível do Ser, com o qual o poeta é um só. Esta explanação da lírica utiliza as categorias de Schopenhauer, apesar de ele não ter resolvido satisfatoriamente problema da subjetividade. A distinção do conjunto subjetivo-objetivo é irrelevante. A posição de Schopenhauer é de que a lírica combina contemplação e desejo individual. O poeta lírico como artista é um *médium*. Só o artista dionisíaco em ato criativo tem acesso direto ao conhecimento da verdade, sendo forçado a uma identificação com a efetiva realidade criadora.

§6 Arquíloco – canção popular. Do mesmo modo que na lírica formal a música (elemento dionisíaco) é primária, as palavras (elemento apolíneo) são reflexos secundários da música. A música, antes de tudo, pode ser objetividade variável na verbalização. Homero – tradição lírica inicial; Arquíloco e Píndaro – lírica final. Na épica homérica, a linguagem simboliza o mundo dos fenômenos; na nova poesia, a linguagem simboliza o mundo da música. Em termos de Schopenhauer: “Em suma, a poesia lírica é dependente do espírito da música, enquanto a música é independente da linguagem. Pela música, diferente da linguagem, simboliza-se a realidade definitiva, para além e anterior a todo fenômeno”.

➤ Da §7 a §10 os temas principais são *a origem e a essência da tragédia*

§7 Segundo Aristóteles, a tragédia é originária do ditirambo (*Poética*, 330 a.C.). A origem da tragédia é um problema insolúvel: a evidência explícita dos antigos é notoriamente inadequada e uma variedade de diferentes teorias tem sido construída sobre isso. O estabelecimento da tragédia a partir do coro trágico é um fato, mas a questão é a origem do coro trágico. Por isso, Nietzsche rejeita a interpretação de Schlegel do coro como “espectador ideal” e a interpretação de Hegel da representação popular do coro contra a aristocracia de heróis no drama formal (*Estética*, Hegel). Em sua origem, a tragédia é puramente metafísica e não sócio-política. Mais do que o insight de Schiller, o coro é essencialmente antinaturalista e serve como inspiração ao ideal trágico elevado e à liberdade poética. O coro de

sátiros para o ditirambo: estado extático gera um espírito ficcional da natureza em uma ficção do estado natural. Mas a ‘ficção’ tem sua realidade e credibilidade no nível religioso. Na tragédia grega, como em toda tragédia verdadeira, a vida é um barco indestrutível de prazer e poder. O sentimento manifesto pelo coro, vedado à natureza, retém permanentemente a forma natural não respectiva às mudanças da civilização. Em sua presença, o auditório sente sua superfície civilizada anulada e experimenta a consolidação do sentido de unidade com a natureza. A necessidade do êxtase dionisíaco vem da visão dolorosa da essência da vida. Encontra-se a comparação com Hamlet que se vê face a face com o horror essencial do absurdo. O budismo é a negação do desejo. A ação requer ilusão. A arte é a salvação do estado mental terrível pela conversão do pensamento adverso às idéias: possibilidade de vida. O horror temido produz o sublime, pelo qual o absurdo desgosto pode tornar-se ‘cômico’. A embriaguez dionisíaca salva pela mediação artística do coro de sátiros de Dioniso.

§8 O sátiro grego representa a natureza em estado pré-cultural, mas sem um sentimentalismo ‘idílico’ ou artificial, por sua aparência de homem-bode não é simplesmente um animal qualquer. Como um compassivo companheiro do deus sofredor, o sátiro é um homem invadido pela mais intensa emoção. Ele é uma fonte de sabedoria e um símbolo da natureza sexual onipotente. O coro satírico do ditirambo representa o que a poesia sempre aspira representar, a verdade real da natureza. O contraste entre essa verdade e a falsa ‘realidade’ da civilização é equivalente ao contraste entre o eterno fundamento do ser e o mundo da aparência. Em seu estado extático, o adorador dionisíaco vê a si mesmo como sátiro. Essa visão constitui o ponto de partida do drama trágico e não pode ser confundida com a visão apolínea do poeta épico, equivalente a do artista plástico. Com seus olhos atentos, o narrador épico visualiza os personagens e os eventos que descreve e os vê como alguma coisa externa e independente a ele, como Homero. Em contraste, o coro dionisíaco, como ator inconsciente, entra e perde a si mesmo nos personagens de seu êxtase coletivo, impelido à súplica. O êxtase dionisíaco é protodramático e diferente dos outros coros gregos. Na criação da cena, como um sátiro, o ‘ator’ fala a seu deus, i.e., a visão dionisíaca de si mesmo como sátiro é complementar à visão apolínea dos eventos externos, o sofrimento de Dioniso; e nesses eventos visionários constitui-se a origem da *skéné* como ação dramática e fala. A tragédia permanece pré-dramática, enquanto, apenas Dioniso ele próprio, o herói da visão, torna-se puramente

visionário. O drama começa quando um ator mascarado foi introduzido para representar o deus (VI a.C.), a experiência dionisíaca da transformação visionária nos sátiros foi então representada artisticamente. O que significa que os participantes foram divididos em dois grupos separados, adoradores, formando um novo e pequeno grupo, e espectadores. A alternância própria da tragédia entre o coro lírico e o diálogo dramático com o coro dionisíaco pode ser explicada por essas objetivações repetidas da forma apolínea. As duas qualidades que caracterizam o coro da tragédia clássica, consideradas genericamente são: passividade e sabedoria. Até aqui, como a ação da tragédia é originariamente uma visão apenas do coro, em um sentido especial, ele pode ser considerado como o “espectador ideal”.

§9 Em Ésquilo (525-456) e Sófocles (496-406), o drama, representado no diálogo, dá impressão de uniformidade da precisão, lucidez e beleza da forma apolínea, como na epopéia homérica. O conjunto das concepções de Édipo é inegavelmente otimista e, contudo, o mito subjacente é repulsivo. A serenidade pertence ao poeta, o mito não: a mentira precisa da tentativa poética para encobrir a verdadeira escuridão que o mito representa. O mito em si mesmo é profundamente pessimista. A glorificação da ação em Ésquilo é a antítese do endosso de Sófocles à santa passividade, mas permanece na mesma base pessimista. O mito de Prometeu não é especificamente grego, mas ariano, contrastando com o mito semítico da queda. A concepção ariana: o mal humano é localizado no sacrilégio ativo, que é masculino e cometido pelo homem. No mito semítico, o mal se origina da união com o feminino. A concepção poética de Ésquilo é mais otimista que o mito. O pessimismo mítico é encoberto pelo otimismo poético.

§10 Os acontecimentos centrais do mito de Dioniso propiciam imaginar como o mistério dionisíaco se dá em seu desmembramento pelos titãs e sua espera pelo renascimento, como pressagiado nas músicas de adoração pelo retorno: os ditirambos. A experiência do deus da agonia da individuação simboliza o rompimento da unidade original e esta transformação em uma multiplicidade de elementos em suas formas individuais. Este é o entendimento segundo o qual a individuação é a última fonte de todo sofrimento e o fim da individuação implícita na visão do renascimento do deus é intensamente desejado. Temos aqui todos os elementos da “misteriosa doutrina da tragédia”: a unidade final de todas as coisas, individuação como fonte do mal e como augúrio da eventual reintegração. A sabedoria dionisíaca é agora promulgada abertamente (diferente dos mistérios) e foi

mediatizada pelo pensamento da mitologia olímpica associada à épica homérica. Para o dionisiaco pós-homérico, o movimento que culmina na tragédia é suplantado pelo Olímpo para ampliar e superar a mitologia épica expressa em seus *insight(s)*. Nesse sentido, toda a diversidade de mitos da tragédia clássica é semelhante ao dionisiaco e aplicada aos heróis trágicos. Por um longo tempo, Dioniso foi o único personagem representado no drama primitivo, o único herói. Até Eurípides, os vários heróis sofrendores da tragédia eram ainda meras máscaras do herói original. Isto atesta o fato de que em Ésquilo e Sófocles os heróis nunca são representações individuais, mas sim personagens ideais. No século V, a mitologia vista como “história” começa a entrar em crise.

➤ Da §11 a §14 o tema principal é *a morte da tragédia: otimismo de Eurípides e Sócrates*

§11 As inovações de Eurípides são representações da forma degenerada exposta no capítulo anterior. A importância de Eurípides para os poetas da Nova Comédia como Menandro (342-292) expressa sobretudo sua introdução do naturalismo mundano. Eurípides traz o espectador para o palco. Seus heróis nada têm da grandeza tradicional apropriada ao semideus, pois ele reduz a linguagem superior da tragédia a uma fala cotidiana. As personagens ‘falam’ para o debate e para a filosofia. Esta é a origem da inteligência característica da Nova Comédia, este é o “perpétuo triunfo da astúcia”, a glorificação do agradável e do escravo astuto. O agradável é a representação da nova perspectiva da vida. Não há mais a ‘profunda’ serenidade que caracterizou o espírito grego em seu grande período e, sobretudo, no século VI a.C., o qual produziu o movimento religioso dos mistérios, a tragédia e os filósofos religiosos: Pitágoras e Heráclito. Ao invés disso, tem-se a alegria do escravo sem responsabilidade ou aspirações e a satisfação do divertimento fácil e do momento que passa. Tal superficialidade vem legitimar objetivamente o nascimento do pensamento cristão, sob cuja influência a antiguidade grega, como um todo, foi falseada como superficial. Eurípides promoveu o espírito crítico e neste sentido colocou o espectador no palco. Como Lessing, nos tempos modernos, tinha um extraordinário talento crítico que estimulava constantemente a produção de seu impulso artístico. Eurípides formula a nova concepção do drama seguindo suas inclinações.

§12 Eurípides torna a tragédia racional. Ele ainda aspira remover o original poder do elemento dionisiaco e sua aspiração foi cumprida. É verdade que em sua última peça, *As bacantes*, encenada em 405 a.C., um ano após sua morte, negocia

expressamente com Dioniso a prematura oposição ao seu culto na Grécia. A interpretação da peça como uma reconciliação tardia é inadmissível: pois no dia seguinte o rapsodo de Platão, Íon, introduz sua personalidade em seu trabalho e, ao invés do requisito da separação épica, mostra intenso envolvimento com seus heróis e heroínas. Esta é a busca de dois novos, suspeitos e insuficientemente incompatíveis, ingredientes que ele adiciona à forma do drama para conseguir uma visão de totalidade e alguma vitalidade: emocionalmente quente e explosivo; racionalmente frio e paradoxal — pobres substitutos para o êxtase dionisiaco e para a lucidez e precisão apolíneas. O extremo naturalismo com o qual seus personagens pensam e as emoções que carregam são um inestético toque final. O fato é que, guiado por impulso não-artístico, mas crítico, Eurípides pôde apenas produzir obras deficientes. Claro está que a rejeição de Eurípides por Dioniso transformou o verdadeiro efeito trágico em algo inatingível. Mas tal espírito euripidiano não pode ser visto como causa final da decadência da tragédia. Esta é em si mesma a manifestação de algo mais profundo: o novo “racionalismo” sintetizado por um grande contemporâneo de Eurípides, o filósofo Sócrates. No drama euripidiano, vê-se o resultado do socratismo estético, a perspectiva da inteligibilidade como pré-requisito para a beleza, tal qual para Winckelmann. A contraparte da noção socrática: só o homem de conhecimento é virtuoso. Sob este critério, Eurípides ajusta todos os elementos do drama: linguagem, personagens, estrutura e música coral. Seu tratamento do prólogo é representativo. O drama euripidiano tem geralmente um prólogo expositivo, cuja função é esboçar a ação vindoura da peça. Esta ação não tem outro interesse senão visar a si mesma. Todavia, o efetivo centro do interesse é a emoção intensa, envolvida sobretudo na nova retórica lírico-cênica construída pela paixão analítica do protagonista. Para assegurar que o espectador estará totalmente absorvido pela cena é preciso não faltar elo ou aspectos inexplicáveis da história para que não haja distração. Ele emprega tal característica fundamentada na consciência em seu prólogo.

§13 Eurípides e Sócrates são constantemente associados pelos escritores antigos. Sócrates despreza a tragédia no argumento de Aristófanes. A decisão do Oráculo de Delfos segundo a qual o homem sábio era Sócrates, seguido por Eurípides e por Sófocles em terceiro lugar; é uma decisão claramente baseada na nova estima pela inteligência consciente: a observação socrática, segundo a qual todos os homens são igualmente ignorantes, e ele era o único ciente do fato; inclusive

os *experte(s)* em seus campos, colocando os poetas entre eles, não possuem saber consciente, funcionam “apenas por instinto”. O implícito desdém pelo instinto junto à excessiva faculdade lógica explica porque Sócrates depreciou todo conhecimento artístico ético inspirado na “ingenuidade divina” para corrigi-lo. É ao mesmo tempo um fator especial e necessário para explicar sua extraordinária autoconfiança e seu forte propósito, evidente até face à morte – que ele mesmo engenhou e sofreu com tal calma que a imagem do “Sócrates moribundo” tornou-se um novo ideal: o demônio socrático. Nos momentos de crise, Sócrates era guiado por uma voz, com uma insistente advertência contra a perseguição do conhecimento e seu avanço. Isto significa que, neste caso, a sabedoria instintiva manifesta-se por si mesma em uma ocasião excepcional e como um puro agente inibitório. Tal pensamento pela insistência da divina voz interna permanecia uma perversidade essencial: nele, o instinto como força criativa e afirmativa torna-se crítico e consciente, para o criador torna-se crítico-dissuasivo.

§14 Para Sócrates, a única forma de literatura aceitável era a fábula — um meio honesto e direto para comunicar verdades necessárias. Em oposição extrema, a tragédia parece irracional e perigosa, tola e incongruente, por não concernir à verdade como um todo. Seguindo Sócrates, o jovem Platão, inspirado para tornar-se um trágico, repudia a tragédia e a arte em geral, a ponto de queimar suas peças. Não obstante, ele foi conduzido por um forte instinto artístico e pelo impacto pessoal de Sócrates, criando uma nova forma-arte relacionada à qual desprezava. A principal objeção platônica à arte tradicional era a representação de uma realidade limitada do mundo empírico. A nova arte tenta representar, em lugar de uma ‘idéia’ subjacente e assim transcendente, a pseudo-realidade — o que de fato, a arte tradicional sempre realizou, por outro caminho. A nova forma foi o diálogo platônico, no qual os modos tradicionais da poesia sobreviveram, embora em uma reconstituição excêntrica. Foi um cruzamento da prosa com a poesia, uma mistura da narrativa, da lírica e do drama. Por esses meios, Platão proveu o modelo de uma nova forma-arte, o romance, que pode ser visto como “uma ampliação infinita da fábula de Esopo”, com a poesia estritamente subordinada à realidade: como em Eurípides, o apolíneo foi reduzido ao “esquematismo lógico”. A nova forma-arte também tem um herói, Sócrates: um “herói dialético” reminiscência do protagonista argumentativo de Eurípides. A tendência dialética socrática encontra-se igualmente em Eurípides e Platão, sendo inerentemente não-trágica porque inerentemente otimista: esta

pressupõe que o problema essencial da existência pode ser resolvido pelas atividades da mente racional. “Virtude é conhecimento; todos os males surgem da ignorância; o homem virtuoso é o homem feliz”: nessas máximas socráticas, vê-se a formulação de um otimismo racional que foi, e continua sendo, incompatível com a tragédia. De acordo com tal otimismo, Eurípides encerrou o herói sofredor da tragédia primeira de Ésquilo em uma justiça dialética e transcendental, uma “justiça poética” dispensada pelo *deus ex machina* que surge no fim de várias de suas peças. O alvo central do novo racionalismo foi o coro, visto agora como uma anômala relíquia do passado. O processo já é aparente em Sófocles, que dá ao coro um papel maior, mas limita sua esfera a um dos personagens, o que destrói seu sentido. Posteriormente, este coro degenera mais ainda em Eurípides e tudo o mais desaparece no século seguinte com a Comédia Nova. Mas sem o coro e sua música o impulso dionisíaco — sua verdadeira essência — a tragédia não pode sobreviver. À luz dessa discussão, vê-se que até mesmo antes de Sócrates existia um espírito hostil a Dioniso. Sócrates foi simplesmente sua mais magnífica expressão. Sócrates não pode ser visto meramente como um agente da destruição da tragédia, a despeito da responsabilidade do impulso socrático. A nova forma-arte desenvolve-se por Platão, que não existiria sem Sócrates, fazendo crer em algo não dado na suficiência da própria racionalidade, no caso de seu sonho recorrente.

➤ §15 O principal tema é o espírito socrático no mundo moderno

§15 Sócrates é uma pura força destrutiva, mas os autores vão mais adiante e buscam reconhecer a grande extensão de sua positiva significância cultural. A cultura grega proveu os modelos de todas as culturas subseqüentes, inclusive a nossa, e Sócrates é uma de suas principais figuras. Ele representa o “homem teórico”, um tipo de existência previamente desconhecido, mas, em uma cultura como a nossa, superior a todos os outros homens. Como o artista, o homem teórico carrega um infinito deleite por tudo o que existe e assim encontra sua proteção contra o pessimismo. Os dois tipos diferem primeiramente em sua atitude para com a verdade e a descoberta da verdade. Sempre que a verdade é descoberta, o artista sente um falso prazer na contemplação de tudo o que está ainda inexplicado, enquanto o homem teórico encontra prazer em algo já explicado e, sobretudo, na tentativa de explicar o mais além. De fato, no fim das contas, como o mais honesto dos homens teóricos percebeu, ele se preocupa mais com a busca da verdade do que com a verdade ela mesma. Esta atitude é justificada pela sublime ilusão metafísica peculiar

ao homem teórico, sua “inabalável fé” em poder penetrar por meio do pensamento os abismos da existência e até mesmo corrigi-la. Sócrates vive e morre pela razão. Simboliza o homem liberto do mundo da morte pela razão, otimismo pelo qual toda verdade é acessível à racionalidade e o conhecimento da verdade é uma panacéia. Pelos séculos, esse espírito socrático ampliou sua influência e, em nossa cultura, a influência alcança seu cume na demanda universal pelo conhecimento e com o triunfo da *Wissenschaft* filosófica (episteme), no empenho de tornar a existência compreensível e conseqüentemente justificada. Como o progenitor dos movimentos ideais, Sócrates pode ser visto como o ponto de partida do conjunto da história da civilização. Sem sua influência, a vasta energia expedida na *Wissenschaft* teria sido utilizada para propósitos individuais ou para o engrandecimento nacional. O resultado poderia ser guerras mundiais e migrações; eventualmente, a debilidade da vida instintiva em favor da própria destruição ética, do assassinio ou do suicídio como com os fidjianos. Mas, pelo triunfo do espírito socrático, seu verdadeiro significado é repetidamente incitar uma regeneração da arte, “arte no sentido metafísico”, este é seu amplo e profundo sentido. A *Wissenschaft* tem seu limite e a “inabalável fé” em seu poder assegura que seu mais talentoso discípulo pressione até alcançar aqueles limites e descobrir por ele mesmo sua definitiva impotência para solucionar o problema da existência. A este ponto, o otimismo segue por um novo tipo de consciência, a “trágica”, que só pode nascer através da arte na forma do mito. Este mito é a conseqüência necessária da ciência, até mesmo seu propósito; e a demanda pelo conhecimento, que em nível reduzido é hostil à arte, torna-se uma necessidade para a arte. Tal é a situação crítica no presente; mas o resultado é ainda obscuro: um novo triunfo da arte, embora sob o nome de religião ou de *Wissenschaft*? Um novo barbarismo? Novos tipos de gênios — até mesmo talvez o “Sócrates artístico”?

➤ Da §16 a §20 o principal tema é a *música e a crise na cultura moderna*

§16 O ponto de discussão até aqui foi o surgimento da tragédia pelo espírito da música e seu perecimento sem ele; a seqüência é uma amplificação da matéria já discutida com ênfase na cultura contemporânea no conflito entre a ressurgência do impulso trágico e o espírito racionalista das *Wissenschaft*. A origem de tal investigação baseia-se no insight de Schopenhauer sobre a música e foi mais recentemente aprovada por Wagner em seu ensaio, *Beethoven*. Nietzsche teria se sentido incitado a investigar a tragédia grega e assim ganhar o novo ponto de vista do espírito helênico

que teve de situar precocemente. Recapitulando, Schopenhauer demonstra que a música difere em seu caráter e forma original das outras artes, que representam fenômenos, enquanto a música representa a realidade metafísica. A verdade é reinterpretada sob a luz do mesmo princípio segundo o qual a arte não foi derivada de um impulso singular – isto é, pelo impulso apolíneo da beleza, como aponta Winckelmann –, mas por dois impulsos: o dionisíaco e o apolíneo. Deste ponto de partida, entende-se o efeito dual da música dionisíaca em sua capacidade apolínea. A música estimula a realização do mundo metafísico dionisíaco no simbolismo apolíneo, o qual, sob a influência da música, adquire seu significado superior. Conseqüentemente, a capacidade da música de engendrar o mito, especialmente o mito trágico simbolizado pela sabedoria dionisíaca. O espírito trágico, com seu prazer pela aniquilação da individuação, não pode ser explicado simplesmente nos termos do tradicional princípio de beleza. A beleza associada à tragédia representa a sabedoria dionisíaca transladada em imagens apolíneas. A tragédia afirma não a beleza ilusória do mundo, mas a eternidade do mundo metafísico, por meio da negação do herói. Isto é, só a arte apolínea busca substituir o sofrimento pela beleza. A ‘eternidade’ prometida é a eternidade do fenômeno. Na arte apolínea, a beleza substitui a verdade.

§17 A teoria de Nietzsche sobre o mito trágico fornece a primeira exploração aceitável do coro na tragédia grega: para isso, é necessário admitir, entretanto, que o sentido real do mito trágico nunca foi conscientemente articulado nem pelos próprios trágicos gregos. Seus medos e efeitos teatrais revelam uma sabedoria profunda que eles mesmos não podiam verbalizar, tal como em Shakespeare, onde Hamlet, por exemplo, “fala mais superficialmente do que age”. A música coral da tragédia grega, agora perdida, pôde ultrapassar o abismo metafísico. O poder mitopoiético da música foi mostrado como uma força decisiva na história literária grega. A primeira objetivação da música no mito foi na poesia lírica (VII a.C.); a última foi na Tragédia Ática (VI – V a.C.); pós-tragédia (de fato, IV a.C.), graças ao novo racionalismo, a capacidade de criação do mito desaparece para a arte grega, apesar de uma expressão mítica da visão dionisíaca do mundo sobreviver de forma depreciada nos mistérios religiosos ocultos, para ressurgir mais tarde na forma de “um culto secreto gradualmente convertido em culto agrário”. A ‘mitopéia’ começa a declinar em meados do V a.C. Pode-se constatar no Novo Ditirambo [c. 470-460], corretamente combatido por Aristófanes, uma degeneração formal do ditirambo

próprio. Quando a música dionisiaca expressava a verdade em uma escala universal metafísica e engendrava o mito como o exemplo da verdade, uma das instâncias das verdades, a meta dos compositores do Novo Ditirambo foi a imitação de um fenômeno particular, natural ou humano, no molde de uma pintura tonal. O resultado foi fazer da música uma coisa tão pobre quanto o fenômeno em si, invalidando o poder mitopoiético da música. E não é surpresa este movimento ter tido a simpatia de Eurípides, que fez um uso considerável desses truques e maneirismos. Durante o mesmo período, tendência análoga operava na esfera do retrato do personagem trágico. Na tragédia esquiliana, as personagens foram tipos eternos, representantes das leis universais implícitas no mito. Sófocles ainda retratou personagens completas, mas usou o mito para sugerir particularidades individuais. Em Eurípides, as personagens são individualidades ‘puras’, com seus traços proeminentemente delineados como uma série protocientífica da “verdade da natureza”. O processo que culminou na Nova Comédia recorre às personagens de estuque, cada uma baseada em uma singular peculiaridade estereotipada — o escravo-astuto e apenas ele. De agora em diante, a música não pode ser mais que uma pintura-tonal ou estímulo para desgastar os nervos, onde as palavras raramente importam, como no caso da lírica euripídiana. Uma clara instância envolve toda solução do novo drama. A característica genuinamente mítica da tragédia termina em uma nota de conforto metafísico, sua pura instância é o *Édipo em Colona* de Sófocles. O novo drama, do qual Eurípides é o perfeito pioneiro, tal como a Nova Comédia, rejeita as implicações do mito trágico, sendo obrigado a olhar para a “resolução terrestre da dissonância trágica”. Após o devido sofrimento, o herói é recompensado com um casamento ou por algum favor divino. O “*deus ex machina*” toma o lugar do conforto metafísico. Esses são todos signos da nova “serenidade grega”, excludentes do dionisiaco e dominadores do mundo grego, desde Sócrates. À parte, por sua sobrevivência na religião oculta e subterrânea, a perspectiva trágica foi subjugada por um “senil amor pela vida”, improdutivo e agudamente distinto da ingenuidade apolínea do período antigo, como uma realização, um triunfo sobre o sofrimento. O otimismo do homem teórico, com sua aspiração ao “indivíduo confinado dentro de um círculo limitado de problemas solucionáveis”, foi a magnífica forma da nova perspectiva. Para toda a sua realização mundana, contudo, tal otimismo não pôde impedir a reemergência da perspectiva trágica para sempre.

§18 O que se chama cultura é fruto de três elementos formadores:

- o amor de Sócrates pelo conhecimento direcionado pelo impulso apolíneo;
- o belo na arte;
- e [dionisíaca] a metafísica [fé] na essencial indestrutibilidade da vida.

Todos os três são, em diferentes graus, 'ilusões' que tornam suportável o peso da vida. Dependendo de qual dos três é o dominante, tem-se a predominância "socrática", "artística" ou "trágica" da cultura — ou, em termos históricos Alexandrina, ou Helênica, ou Budista. Até o presente, a cultura moderna tem sido quase totalmente Alexandrina. Desconfiada da ação, preocupa-se com a expansão do conhecimento e o homem teórico é seu ideal. A educação é gerada para produzir tal homem. Sua religião foi degenerada em sabedoria. Igualmente sua poesia foi desenvolvida por imitações eruditas. A busca pelo conhecimento e a pressuposição dos ilimitados poderes da racionalidade moldam a utilização; sobretudo ela se saturou com sua visão otimista da vida. Mas a cultura moderna está agora dando provas de sua vulnerabilidade em dois pontos: social e intelectual. Em primeiro lugar, sua sobrevivência requer a existência de uma classe escrava. Sem nenhuma mudança fundamental de perspectiva, a contradição interna deve eventualmente ser fatal: escravos que aprendem a olhar para sua existência como uma injustiça, desejando uma terrível vingança. Em segundo lugar, a reivindicação do pensamento racional de ilimitadas aplicabilidades tem sido contestada. Grandes pensadores tais como Kant e Schopenhauer têm usado o aparato das *Wissenschaft* para demonstrar os próprios limites das *Wissenschaft*. A crença otimista, segundo a qual a essência da realidade pode ser explorada por leis científicas, pode ser exposta como um fracasso para ver que o mero fenômeno não é a realidade única. Com esta percepção, uma cultura trágica é inaugurada. Em tal cultura, o conhecimento é substituído pela "sabedoria", com vistas a uma concepção total da vida, buscando vir aos termos com seu essencial sofrimento e aspirando (no mundo de Goethe) a "vida resolutamente em sua totalidade e completude". Para educar a seriedade heróica da nova geração, uma nova arte se faz necessária, a arte da consolação metafísica: a tragédia. Entretanto, a cultura socrática, abala-se em duas direções, perde sua autoconfiança e testemunha sua obsessão com a novidade, juntamente ao medo por uma mudança de direção, contraditória às suas próprias premissas. A crise é indicada pelo estado da arte moderna: eclética, derivativa, erudita, mas insatisfeita, sem alegria ou força. Em lugar de uma autogarantia, o homem moderno é um ansioso fáustico.

§19 A cultura moderna pode ser vista como a cultura da ópera: nesta arte superficial sua essência é revelada mais claramente. A ópera foi inventada primeiramente para satisfazer uma necessidade não-artística. O que explica tal música externalizada – o recitativo; o *stilo rappresentativo* surgiu provavelmente na mesma Era [XVI d.C.] que produziu a “inefável sublime e sagrada música de Palestrina”. A característica da nova música foi uma alternativa carregada da fala emocional (*half-sung*, meio cantada) e interjeições líricas apaixonadas (*wholly-sung*, completamente cantada). A ‘fala’ enfatiza o sentido das palavras, enquanto a parte lírica convida a uma resposta musical. Tal como a posterior mistura não aspira ao apolíneo e ao dionisíaco. E contudo foi inventada como uma recriação da música da antiga Grécia; uma evocação de um mundo primitivo e puro. A música operística é essencialmente “idílica”. Esta fixação em um mundo ideal da natureza, não obstante ser representado como realidade atingível, para usar a fórmula de Schiller. Em outras palavras, é constituído na falsa premissa segundo a qual o homem é um bom arquétipo e um artista natural, o que mostra a convenção absurda do herói eterno virtuoso eternamente explodindo sem esforço na canção. Como tal, representa uma trivialização da natureza e uma glorificação otimista do homem servindo a uma teórica cultura Alexandrina. A ópera é, de fato, invenção do homem teórico, o crítico secular, não do artista. Este enfrentamento será experimentado na Florença renascentista, baseada na demanda de amadores pouco musicais nos quais sobretudo a palavra deve ser entendida. Abstendo-se de qualquer significado do abismo dionisíaco da música, assume que as palavras tomam precedência e, como no Novo Ditirambo ático, sua música aspira a nada mais que a superior pintura-tonal, na imitação do mundo dos fenômenos. Sob a influência da ópera e da cultura representativa, a maior parte da música moderna pode ser reduzida ao nível do entretenimento e desprovida da gravidade dionisíaca — “exceto na Alemanha”. Por um recente caminho, a música alemã de Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner, vemos o redespertar do espírito dionisíaco, embora mal interpretado em termos de Beleza por Otto Jahn, e, em geral, incompreendido por seus contemporâneos. Este movimento é alinhado ao avanço da recente filosofia alemã. Graças à crítica kantiana e schopenhaueriana ao socratismo, uma infinita e mais profunda visão da ética e da arte pôde ser desenvolvida, com importância para a forma conceitualizada da sabedoria dionisíaca. Neste desenvolvimento da música e da filosofia, podemos prever uma nova forma de existência. O renascimento do espírito dionisíaco em

presságios artísticos é o renascimento da cultura como um todo, na forma de uma nova era trágica. Isto é mostrado pelo protótipo helênico, graças ao qual podemos ver que somos agora a recriação da época helênica, mas em ordem inversa, passando do alexandrino para o trágico. E, ao mesmo tempo, neste não desenvolvimento primitivo, o espírito alemão está redescobrando o seu próprio ser verdadeiro. A Alemanha deve agora rejeitar a influência alheia da cultura do Romance, à qual ela tem sido subserviente, e desenvolver seu completo potencial criativo, e por este propósito, o helenismo, como uma força educacional e cultural em nossa sociedade, é mais necessário do que nunca.

§20 Desde o tempo de Winckelmann, Goethe e Schiller, a Alemanha tenta recriar a realização da antiga cultura grega enfraquecida pelo fracasso em penetrar na essência do espírito grego. Resultado: a convicção do helenismo como uma força cultural foi praticamente abandonada. O ideal helênico foi patrocinado por um outro ideal, enquanto um terceiro ideal apoiou-se no vácuo retórico da “harmonia grega”, da “beleza grega” e da “serenidade grega”; como eruditos profissionais, optaram pelo confortável ceticismo, contentando-se em perverter seu assunto, por limitar seu objetivo aos estudos textuais e lingüísticos ou pela assimilação ‘histórica’ da antiguidade. O estado crítico dos estudos helênicos na Alemanha tem sua particular e central instância na educação geral e crise cultural. O poder educativo das instituições acadêmicas encontra-se como nunca reduzido: isto é, o ‘jornalismo’ o alimenta e o conduz. A inteligente e verdadeira arte nunca esteve tão à parte de sua integridade socrática. A civilização Alexandrina está exausta e desolada. Até mesmo Goethe falhou em sua regeneração. Nem mesmo Schopenhauer conseguiu persistir em uma esperançosa busca da verdade. A menos que se situe sua esperança no renascimento do verdadeiro helenismo do pensamento trágico da música, esta não será uma esperança vã.

➤ Da § 21 a §24 o principal tema é *o efeito trágico e o mito trágico*:

§21 Somente pelos gregos poderemos entender o que um renascimento da tragédia deve significar no interior da vida de uma nação. A Guerra Pérsica (499-479, no tempo de Ésquilo) foi combatida pelo homem que inspirado na tragédia a reviveu. Em sua forma pura, o impulso dionisíaco conduz da apatia para a hostilidade por uma ação política e eventualmente para uma totalidade, o budista retira-se do mundo público para perseguir a autonegação mística. A antítese disto é a extrema secularização do Império Romano, ao qual os impulsos institucionais e políticos

foram creditados com absoluta validade. “Localizados entre a Índia e Roma”, os gregos em seu grande período alcançaram um terceiro modo de existência graças a uma extraordinária combinação dos impulsos político e dionisíaco; e o poder sanativo que impediu ambos os impulsos serem dominados um pelo outro – poder que estimulou, purificou e curou o povo deste tempo – foi a tragédia. Para compreender tudo o que está envolvido nisso, a experiência imperativa plena da força da tragédia em primeira mão: o Ato III de *Tristão* pode ser apontado como uma prima espécie da arte trágica. O efeito específico da tragédia depende da interação de seus dois componentes, o drama apolíneo e a música dionisíaca, na noção da cena moderna onde música e drama estão relacionados como corpo e alma. De fato, a relação entre os dois é intrínseca. A principal função do elemento é defender o espectador contra o impacto completo da música; e é realmente a presença deste escudo que permite o potencial superior da música. Por semelhante música quebrar-se-ia a evolução da universalidade primordial, pois o apolíneo particularmente no mito trágico torna a evocação suportável para proporcionar o sublime e a individuação satisfaz seu senso de beleza. Em vez da negação de toda individualidade, nos é oferecida uma parábola da singular individuação que, em sua luta heróica, “leva o mundo dionisíaco inteiro em suas costas e assim nos alivia desta carga”. Em seu retorno, a música ativa o componente apolíneo no mais alto grau. O drama adquire uma suprema vivacidade inatingível por palavras e ações: palavras e idéias são feitas para transportar sua sugestão sensível e os movimentos e personagens do drama são iluminados de dentro. Mas este triunfo do apolíneo é qualificado pela predominância do dionisíaco, atingindo um efeito total. Por meio da música, o mito trágico adquire um intenso significado metafísico, pelo qual são dadas ao espectador intimações de um supremo prazer e de uma existência superior a ser impetrada pelo aniquilamento da individuação. Em última análise, portanto, o dionisíaco como o elemento mais poderoso, força o apolíneo na comunicação de sua sabedoria. Esta intrincada relação entre os dois elementos na tragédia é resolvida por uma síntese: “Dioniso fala a linguagem de Apolo e Apolo, finalmente, fala a linguagem de Dioniso: e a única e superior meta da tragédia e de toda arte é desse modo alcançada”.

§22 Enquanto a arte visual e a poesia épica convidam a uma resposta puramente contemplativa e a um ininterrupto encantamento do fenômeno como retrato, o espectador na tragédia mantém-se onisciente. O espectador aceita em certo

sentido o mundo do palco, em outro, ele o denega. O herói trágico aparece diante dele com uma clareza e beleza épicas e ele se regozija com a aniquilação heróica. A tragédia só pode ser completamente explicada em termos metafísicos. O que significa não ser pensada como “mera imitação da natureza”. Em sua criação e destruição do indivíduo, oferece-nos um pressentimento da unidade primordial, do que está por trás da ilusão do mundo fenomênico. Mas nossos estetas não têm senão uma vaga noção disto. Sua noção da essência da tragédia é a “luta do herói com o fato” (Schelling), ou do “triunfo da moral na ordem do mundo” (Schiller) ou da “descarga das emoções” (Lessing e outros neo-aristotélicos). Só podemos supor que eles são incapazes de uma resposta formal para a tragédia: isto é, uma resposta “estética” para a obra de arte. Teorias prévias do efeito trágico foram extraviadas: um equívoco total da posição do processo patológico de Aristóteles com sua teoria da catarse, por meio da qual o auditório purga a piedade e o medo pelo acontecimento solene da peça. E isto é igualmente inadequado para sugerir que a audiência deva responder apenas moralmente, elevada pelo suposto triunfo do bem sobre o mal — embora para muitas pessoas hoje em dia este seja indubitavelmente o efeito da tragédia. Os gregos, tal como Goethe, divinizaram sua experiência sintonizados ao sentimento no espírito de um “jogo estético”. Mas até agora, os que vão ao teatro público não estão sintonizados: um público elevado por uma espetação inteiramente falsa, um público de ‘críticos’ revelando uma predisposição semimoral e semierudita. A reação do mais sério dramaturgo de nossa era para este público foi uma apelação irrelevante — o sentimento moral-religioso utilizado como um despertar do irrelevante material contemporâneo para incitar emoções sócio-políticas patrióticas. Mas o bom-senso desta tentativa ultrapassa o fracasso da transparente perversidade da empresa. A tentativa de usar o teatro para propostas de educação moral, ainda em prática no tempo de Schiller, foi logo desacreditada. Com críticos e jornalistas em posição influente no mundo da cultura e da educação e na sociedade como um todo, a arte foi degenerada em um mero tópico de bate-papo inconseqüente e o criticismo correspondente a um ambiente social. Mas até em tal atmosfera desfavorável, a obra wagneriana *Lobengrin* (produzida em 1850) pôde atingir o sucesso na estréia para os mais sensíveis membros do público em uma verdadeira resposta. Na ausência de uma informada direção crítica, isto é verdade, eles são incapazes de ir mais adiante: a experiência permanecerá isolada e não deixa nada atrás de si. Não obstante, em tal experiência “a audiência estética” foi regenerada junto a sua própria tragédia.

§23 Só um espectador com uma verdadeira capacidade estética pode responder corretamente ao mito. Para ele, mito é uma imagem concentrada do mundo como é todavia o grave e efetivo caminho para o rompimento da causalidade pela introdução dos milagres. O espectador crítico-socrático encontra milagres arbitrários ou infantis no palco. E, de fato, mais do que nós do mundo moderno, é incapaz de sentir qualquer mito como uma realidade crível, a não ser que esta seja meditada através de abstrações eruditas: nossa própria mitologia tem sido totalmente destruída. Mas sem mito qualquer cultura perde seu poder criativo e sua unidade. Apenas o mito investe e direciona o poder imaginativo do homem: o mito amadurece a mente infantil e ajuda o adulto a interpretar sua própria experiência, o mito santifica o Estado. Em outra Era, o socratismo menosprezou o mito, reduziu todas as coisas à abstração: educação, moralidade, lei, Estado, cultura. Sua insaciável demanda por conhecimento e frenético interesse por outras culturas, passadas e presentes, origina-se da perda do mito e da conseqüente ausência de qualquer base estável consagrada para sua própria cultura. Na França, uma tal identificação foi buscada com intensidade quando a cultura foi seu forte, mas agora esta é uma busca debilitada. Afortunadamente, o espírito alemão funda sua expressão na Reforma, dada a ascensão da primeira música alemã, todavia, nunca desprezou completamente o alexandrinismo dominante. Este é ainda incompatível com a esperança que pode gerar o renascimento do mito alemão. A destruição da tragédia grega deu-se de mãos dadas com a anulação do mito grego e com a degeneração do “caráter nacional” grego. Deve-se insistir nesta correlação. Até agora, os gregos foram interpretados, tanto sua experiência quanto seus mitos, sob o “selo eterno”. O valor de um povo depende de sua capacidade para manter o mito. Apenas neste caminho pode expressar sua convicção inconsciente “da relatividade do tempo e da verdade”, sentido metafísico da vida. Reciprocamente, quando uma nação começa a ser vista como história e destrói sua mitologia, o resultado é a secularização e a doença. A arte grega, e em especial a tragédia grega, adiou a destruição do mito. Quando o mito foi destruído, a unidade metafísica sobreviveu e na sua melhor forma atenuada na busca socrática pelo conhecimento; na pior das hipóteses, em um sincretismo religioso que só guiou para trivialidade completa ou superstição exótica. A Renascença foi um renascimento do espírito Alexandrino-Romano e os alemães foram levados pelo mesmo caminho. Agora, se exibem os mesmos sintomas da mesma enfermidade, a perda do mito. Para assegurar a regeneração de seu espírito, a Alemanha deve recuperar sua própria rota mítica e se

necessário rejeitar elementos míticos estranhos implantados em sua cultura. Pode ser que o primeiro objetivo sejam os elementos do romance e apenas por sua vitória no recente caminho da guerra, sendo levado como um bom augúrio. Mas o esforço espiritual interno é sua matéria real. Deve-se restaurar o mito alemão e fazer os alemães dignos de seu grande predecessor – Lutero, como o melhor de nossos artistas e poetas; mas pode-se fazer o mesmo sob a direção do impulso dionisíaco.

§24 A co-existência de sentimentos opostos expressa por um espectador durante a performance da tragédia é compartilhada pelo artista trágico. A despeito do prazer que ele encontra na aparência, ele nega isto pela superior satisfação de destruição. Em termos exatos, é semelhante à co-existência da oposição da qual surge o mito trágico. O conteúdo do mito trágico é em primeira instância uma prazerosa glorificação épica do herói. A destruição heróica, por outro lado, é feia e dissonante. A inclinação positiva dos gregos em relação a sua discordância pode apenas significar que encontra prazer superior e nisto especialmente no período de sua juventude e vitalidade. Isto não pode ser explicado nos níveis da vida ordinária e justamente como no trágico a arte não é mera imitação da vida ou por referência aos sentimentos morais da piedade e do medo. Discordância mítica é análoga à dissonância musical: de fato, as duas derivam da mesma busca e surgem do mesmo prazer. O feio no mito trágico contém um estímulo superior, um prazer estético. A explicação disto pode se dar apenas em termos metafísicos, a saber, “só como um fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados”. A função do mito trágico é mostrar que todas as coisas e igualmente a feia dissonância são partes de um “jogo estético” jogado no coração das coisas. A capacidade dionisíaca de uma nação é igualmente revelada por sua música e seu mito trágico.

➤ Na §25 o principal tema é o *dionisíaco e apolíneo: conclusão*

§25 O dionisíaco é o nível básico do mundo e a fundação de toda existência. Deve ser pensado como o eterno e original poder artístico que se clama no interior do mundo fenomenal. O apolíneo é secundário, a busca desta ilusão com a qual o mundo dionisíaco deve ser transfigurado. Até onde a consciência humana é concernente, os dois impulsos manifestam uma estreita relação: uma única experiência dionisíaca é permitida para a consciência individual do mesmo modo que se pode igualmente ser controlado pelo apolíneo e traduzido em um interno termo de sustentação da vida. A presente emergência do dionisíaco, impulso de co-presença do apolíneo fornece em troca uma ressurgência da arte. A escala de perfeição da

manifestação apolínea entre os gregos atesta reciprocamente a poderosa espera que o dionisiaco deve ter tido entre eles. Deixe-nos suportar o mito, como eles devem ter sofrido para alcançar tal beleza. Sobretudo, deixe-nos conhecer os dois princípios, dionisiaco e apolíneo, com base no alcance superior da tragédia.

1.3. Nietzsche filólogo

Esclarecimentos introdutórios finais: esta tese trata do Nietzsche filólogo nos termos em que o próprio Nietzsche entendia a filologia. No mesmo ano em que publica o *Ensaio de autocrítica*, Nietzsche redige o prefácio de *Aurora* e discorre sobre o mundo inteiro que não o entende:

...Avant tout, disons-le *lentement*... Cet avant-propos arrive tardivement, mais non trop tard; qu'important, en somme, cinq ou six ans! Un tel livre et un tel problème n'ont nulle hâte; et nous somme, de plus, amis du *lento*, moi tout aussi bien que mon livre. Ce n'est pas en vain que l'on a été philologue, on l'est peut-être encore. Philologue, cela veut dire maître de la lente lecture: on finit même par écrire lentement. Maintenant ce n'est pas seulement conforme à mes habitudes, c'est aussi mon goût qui est ainsi fait, – un goût malicieux peut-être? – ne plus jamais rien écrire qui ne désespère l'espèce de hommes « pressés ». Car le philologie est cet art vénérable qui, de ses admirateurs, exige avant tout une chose: se tenir à l'écart, prendre du temps, devenir silencieux, devenir lent, – un art d'orfèvrerie, et un savoir d'orfèvre appliqué au *mol*, un art qui demande un travail subtil et précautioneux, et qui ne réalise rien s'il ne s'applique avec lenteur, *lento*. Mai c'est justement à cause de cela qu'il est aujourd'hui plus nécessaire que jamais, justement par là qu'il nous charme et séduit le plus, au milieu d'un âge du « travail »: je veux dire de la précipitations, de la hâte indécente qui s'échauffe et qui veut vite « en finir » de toute chose, même d'un livre, fût-il ancien ou nouveau. – Cet art lui-même n'en finit pas facilement avec quoi que ce soit, il enseigne à *bien* lire, c'est-à-dire lentement, avec profondeur, égards et précautions, avec des arrière-pensées, de portes ouvertes, avec des doigts et des yeux délicats... Mes patients amis, ce livre ne souhaite pour lui que des lecteurs et de philologues parfaits: *apprenez* à me bien lire!⁶

E sobre esta espécie de leitura *lenta* ele esclarece em *A genealogia da moral*:

Dans d'autre cas la forme aphoristique de mes écrits présente une certaine difficulté: mais elle vient de ce qu'aujourd'hui l'on ne prend pas cette forme *assez au sérieux*. Un aphorisme dont la fonte et la frappe sont ce qu'elles doivent être n'est pas encore « déchiffré » parce qu'on l'a lu; il s'en faut de beaucoup, car l'interprétation: – cette dissertation est prédécédée d'un aphorisme dont elle est le commentaire. Il est vrai que, pour élever ainsi la lecture à la hauteur d'un *art*, il faut posséder avant tout une faculté

⁶ Quase todas as obras de Nietzsche citadas neste trabalho – além de *Die Geburt der Tragödie* e de outras poucas que têm indicação precisa – fazem parte da coleção *Bouquins* em dois volumes editada por Robert Laffont, em 1993, sendo indicadas a partir de agora do seguinte modo: NIETZSCHE, F. *Aurora* (título), 5 (nº da seção ou do aforismo), p. 971 (página), Tome I (volume), Laffont.

qu'on a précisément le mieux oubliée aujourd'hui – et c'est pourquoi il s'écoulera encore du temps avant que mes écrits soient « lisibles » –, une faculté qui exigerait presque que l'on ait la nature d'une vache et *non point*, en tous les cas, celle d'un « homme moderne »: j'entends la faculté de *ruminer*...⁷

Um último e determinante esclarecimento faz-se necessário: – Ao longo deste *Estudo para Teatologia*, seguirei à risca a orientação do professor de filologia: “Le mieux est que chacun ait une inclination tout à fait individuelle pour aborder l'Antiquité”⁸. Nisso, Nietzsche não segue senão sua destinação fáustica:

Ce que tu as hérité de tes ancêtres
Il te faut l'acquérir pour le posséder.
Faust, Goethe.

7 NIETZSCHE, F. *La généalogie de la morale*, 8, pp. 775-776, Tome II, Laffont.

8 NIETZSCHE, F. 1994: 117.