

2 Discussões Germânicas

Alle die bisher erörterten Kunstprincipien müssen wir jetzt zu Hülff nehmen, um uns in dem Labyrinth zurecht zu finden, als welches wir *den Ursprung der griechischen Tragödie* bezeichnen müssen. Ich denke nichts Ungereimtes zu bahaupten, wenn ich sage, dass das Problem dieses Ursprung bis jetzt noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt, geschweige denn gelöst ist, so oft auch die zerflatternden Fetzen der antiken Ueberlieferung schon combinatorisch an einander genäht und wieder aus einander gerissen sind.¹

A §7 de *Die Geburt der Tragödie* condensa a discussão sobre teorias da tragédia e a posição de Nietzsche frente às várias leituras. Como é possível nos orientarmos no labirinto da origem da tragédia grega? Para Nietzsche, o problema ainda não fora devidamente colocado e menos ainda resolvido. A tradição aristotélica declara o surgimento da tragédia a partir do coro trágico, mas é insuficiente. O objetivo é penetrar na alma do coro, partindo de Aristóteles, sem se contentar com definições estéticas correntes. Schiller e Hegel vêem o “coro como um dos atores”. O entendimento político-social é estranho à origem puramente religiosa da tragédia. Para Nietzsche, não se pode falar de “representação constitucional do povo” nem na forma clássica do coro em Ésquilo e Sófocles. Esta idéia de representação seria desconhecida da prática dos Estados antigos. A opinião de A.W. Schlegel sobre o coro como “espectador ideal” é manifestamente uma alegação grosseira, anticientífica frente à tradição histórica, mas brilhante pela concisão de sua forma e por demonstrar a predileção germânica por tudo o que se qualifica “ideal”. Na interpretação de Schlegel, em *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Preleções sobre arte dramática e literatura)*, o espectador é descrito como perfeito, ideal, submisso à

1 NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart: Reclam, 1993, § 7, p. 46 (daqui por diante citado apenas nº da sessão, nº da página no texto). NIETZSCHE, F. *La naissance de la tragédie*. Traduction de Philippe Lacoue-Labarthe. Paris, Gallimard, 2003, § 7, pp. 51-52 (daqui por diante citado apenas como L-L, nº da página nas notas): Force nous est à présent, si nous voulons nous reconnaître dans ce qu'il nous faut bien appeler le labyrinthe de l'origine de la tragédie grecque, de faire appel à l'ensemble des principes esthétiques que nous avons dégagés jusqu'ici. Je ne pense rien affirmer d'inepte en disant que le problème de cette origine, loin d'avoir été résolu, n'a en fait jamais été sérieusement posé jusqu'à ce jour, quelle que soit la multitude des combinaisons qu'on aura pu tenter, par mises en pièces et rapiécages successifs, avec les lambeaux dispersés à tous vents de la tradition grecque.

influência da ação cênica. Isso não seria um pensamento estético, para Nietzsche, mas uma interpretação sobre a materialidade empírica porque:

1. não há analogia possível entre o coro grego e o público alemão;
2. o verdadeiro espectador tem consciência de que está diante de uma obra de arte, isto é, estética, e não de uma realidade empírica;
3. o coro trágico é obrigado a reconhecer a existência material dos seres que estão em cena.

Nietzsche pergunta para desmontar sua visão da análise de Schlegel: que espécie de arte será essa cuja origem remonta sob uma forma especial do espectador em si? Dois pontos precisam ser esclarecidos, Nietzsche:

1. parte e respeita a definição aristotélica em relação à origem da tragédia, enquanto afirma que Schlegel a estaria subvertendo;
2. ao mesmo tempo, antecipa uma crítica à teoria da recepção para determinar o fenômeno estético, “o espectador sem espetáculo é uma concepção absurda”.

O nascimento da tragédia não pode ser explicado nem pela valorização da inteligência moral da massa como faz Hegel em sua *Estética*, nem pela concepção do espectador sem espetáculo de Schlegel. Essas análises manter-se-iam na superficialidade e não aprofundam a teoria aristotélica. Já Schiller, no prefácio para *A noiva de Messina*, teria emitido um pensamento mais precioso a propósito da significação do coro, ao considerá-lo “muralha viva”, a qual cercaria a obra de arte formando a moldura do espetáculo, separando-o do mundo real e, com isso, salvaguardando seu domínio ideal e sua liberdade poética. Com este argumento capital, a exigência pelo realismo, ilusão, imitação comumente determinantes para a poesia dramática pode ser combatida. A reintrodução do coro na cena é o ato decisivo para declarar guerra ao naturalismo na arte. A transformação do primitivo coro trágico em “armação suspensa” que passa a evoluir em cena é o que desloca o ritual de sua condição religiosa pura e o transfigura em estética. Este ponto decisivo traria em si a diferença entre origem aristotélica da tragédia e nascimento nietzschiano da tragédia, que para o próprio Nietzsche continua sendo tão labiríntico quanto à leitura tradicional. O grego seria então construído por este coro de sátiros e pela multiplicidade das entidades naturais imaginárias não subservientes à realidade. Em seu mundo de verossimilhança, o sátiro, como coreuta dionisíaco, vive uma realidade sob a sanção do culto e do mito. A consolação metafísica que nos deixa toda tragédia verdadeira reconforta a alma verdadeiramente helênica ao contemplar com um olhar penetrante os espantosos cataclismos do que se chama história

universal e faz reconhecer a crueldade da natureza. Quem disso experimenta, fica exposto ao perigo de aspirar à aniquilação budista da vontade, apenas “a arte o salva e, por ela, reconquista-se a vida”.

A ultrapassagem do *metron* é belamente definida: durante a embriaguez extática do estado dionisíaco, onde os entraves e os limites ordinários da existência encontram-se abolidos, existe de fato um momento “letárgico”, no qual se esvaece toda lembrança pessoal do passado, abismada com a realidade diária. Esta é a caverna do esquecimento. Mas logo, uma disposição ascética resulta da percepção de qualquer leve brilho da realidade. É possível encontrar nesta passagem uma sustentação para a teoria do solista em oposição ao coro, principalmente porque Nietzsche vai comparar o desdém da ação com o desprezo de Hamlet pela ação. Ou seja, toda ação transformadora depende da ilusão, do sonho, sendo assim, todo artista verdadeiro é um sonhador, um homérico em oposição a um coro de sátiros que detém a horrível visão da verdade e por isto encontra-se impedido de agir. Se sublime, a arte domestica e sujeita o terror, se cômica, nos livra do desgosto do absurdo. Sobretudo, com esta afirmação, Nietzsche ultrapassa ainda a tola diferença valorativa entre tragédia e comédia. Estes são os principais argumentos desta tese, os quais pretendo demonstrar ao longo de seu desenvolvimento. Necessário é compreender os antecedentes contextuais no qual Nietzsche traça suas linhas. É por esse contexto que o raciocínio se inicia.

2.1. Discussões no métier

O Théâtre de Monnaie, em Bruxelas, foi o primeiro na longa série de edifícios teatrais imponentes do século XVIII, geralmente denominada como a ‘era dos grandes teatros’ e do ‘palco cosmorama’, cujo principal lema era “no que os olhos vêem, o coração crê”. As orientações para construção dos teatros eram duas: a) ter um teatro nacional; b) manter o ideal de um repertório mundial. A ópera envolveu o drama histórico na embriaguez sonora das grandes orquestras. O realismo transformou o palco no cenário da arqueologia ou no salão elegante. A diversidade de formas simultâneas proclamava a aproximação de um processo de democratização

que encontrou sua primeira expressão no naturalismo do início do XIX. Sobre toda a Europa pairava a influência cultural francesa.

O primeiro país no qual o teatro tomou autoconsciência de suas potencialidades nacionais foi a Dinamarca: uma arte teatral ‘nativa’ começou a emergir com auxílio de atores franceses. O teatro Lille Grønnegade, em Copenhague, em 23 de setembro de 1722, foi inaugurado com *O avaro*, de Molière. O teatro nacional concebido por J. E. Schlegel, Johann Georg Sulzer, na Suíça, e pelos promotores da Empresa de Hamburgo seria “um espelho de autoconhecimento”. Com o despertar das forças criativas próprias de um país, faria, ao mesmo tempo, justiça aos “modos particulares e temperamentos de uma nação”. Sulzer, em 1760, declara: “que um número de circunstâncias favoráveis irá restaurar no teatro a dignidade que possuía no apogeu da República de Atenas”. Johann Elias Schlegel, tio dos românticos alemães Wilhelm e Friedrich Schlegel, era secretário do embaixador saxão na corte dinamarquesa. Apresenta a necessidade do teatro nacional em dois tratados: “Considerações sobre a recepção do teatro dinamarquês”, 1747; “Considerações ao acaso sobre a Casa de Espetáculos Alemã em Viena”. A criação do drama nacional seguia alguns critérios básicos:

1. Instituição estatal, sustentada e financiada pelos soberanos;
2. Existência de uma dramaturgia nativa;
3. Protesto contra a dominação das peças clássicas francesas nos palcos da Europa, impossibilitadas de atingir o coração do largo público;
4. Eleição de temas populares próximos à gente de seu país;
5. Na escolha de personagens, o escritor precisa ser guiado pelos costumes de sua nação;
6. Retratar as grandes massas e incluir também os círculos mais elevados;
7. Oferecer ao público o prazer da diversidade.

2.1.1. A Empresa de Hamburgo

A mais famosa é comédia dinamarquesa *Den politiske Kandestöber*², de Ludvig Holberg. Das 190 apresentações registradas em Hamburgo entre 1742 e 1743, quarenta e quatro foram obras de Holberg. Das críticas, Lessing deixou passar apenas algumas poucas peças de Holberg. Escrevendo em 1751 no “*Belinische privilegierte Zeitung*”, o incluiu entre aqueles autores que “graças a algumas obras justificadamente bem recebidas, tiram vantagem da feliz suposição de que o que flui de suas ativas penas seja excelente”. O interesse de Goethe limitou-se ao primeiro texto. Schiller não encontrava uso para ele. Kotzebue emprestou temas de Holberg para suas próprias turbulentas peças.

Outro nome famoso, na época, foi o do professor de literatura Johann Christoph Gottsched, cuja proposição estética era: “O razoável é ao mesmo tempo natural”. Sua arte poética foi instruída nas regras racionalistas de Boileau, submetida às leis das três unidades de Aristóteles e ao princípio moral; de modo algum ofensiva à verossimilhança e ao bom gosto e sobretudo baseada na “inalterável natureza do homem e do senso comum”. Em sua “Tentativa de uma arte poética para os alemães”, de 1730, exige que o poeta escolha a proposição moral que deseja imprimir nos espectadores de maneira concreta, inventando uma fábula geral para ilustrar a verdade de suas proposições. Na obra, ele discute a possibilidade de optar por uma fábula cômica, trágica, épica ou esópica. Afirma que a comédia, por expor o vício ao ridículo, deveria proporcionar não somente prazer, mas também uma lição, isto é, riso saudável sobre as tolices humanas. Pleiteia a adoção do discurso métrico segundo o modelo da tragédia clássica francesa.

As teorias de Gottsched eram uníssonas com as do teórico da poética do barroco, Martin Ortiz, cuja obra “Livro da poética alemã”, 1624, permaneceu como autoridade no assunto e obra de orientação do século XVIII. Invocando Horácio, Gottsched banuiu o ‘miraculoso’ e tudo o que ia contra verossimilhança, tudo o que envolvia o palco italiano e o teatro de feira francês. Gottsched era guiado pela mesma tríade exigida por Boileau: “nature – raison – antiquité”. *Der Sterbende Cato* foi sua primeira tragédia original, confiada a companhia dos Neubers, em 1731, dirigida por

2 Traduções: Inglês britânico: “The Pewterer turned Politician”; Espanhol: “El politicastro”; Em inglês americano: “The Political Tinker”.

Karoline Neuber e seu marido. Gottsched havia sonhado com trajes romanos, não com um desfile de moda com chapéus emplumados e espadas de pano, mas Frau Neuber era conservadora: aceitava o palco como “um púlpito da filosofia moral”, mas não sem o efeito dos figurinos. Mulher sensata e decente; mantinha a ordem na *troupe*; apreciava as exigências literárias; era uma atriz completa, mas não ficaria sem seu chapéu de plumas.

Frau Neuber uniu suas forças às de Gottsched na batalha contra Arlequim. Em outro de seus semanários morais, Gottsched declara guerra ao “licencioso Hans Wurste”, a popular personagem folclórica retratada por comediantes e palhaços. Frau Neuber, alguns anos mais tarde, banuiu solenemente Hanswurst do palco.

Segundo Lessing, em *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, n. 17 (“Cartas relativas à novíssima literatura”),

todos os teatros alemães parecem concordar com o banimento. Digo ‘parecem’, porque na verdade apenas removeram o casaquinho garrucho e o nome, mas mantiveram o truão. A própria Frau Neuber apresentou muitas peças nas quais Arlequim era o personagem principal. Mas Arlequim era chamado Häschen e vestia-se todo de branco, em lugar de xadrez.

Ainda segundo Lessing: “Melhor seria se lhe devolvêssemos seu casaco multicolorido”. O banimento do bobo significava para ele jogar fora muito da valiosa herança da representação popular. A ruptura de Gottsched com Frau Neuber terminou em um escândalo pequeno e mesquinho de vingança. Gottsched publicou seis volumes de *Die deutsche Schaubühne* (A cena alemã), entre 1740 e 1745; uma importante coletânea histórica do teatro alemão que inclui dramaturgia e teoria. Gottsched considerava crucial que “o lugar representado permanecesse o mesmo ao longo de toda a tragédia ou comédia”: uma vez que o espectador permanecia em sua cadeira no curso da representação, pareceria inverossímil se houvesse uma troca de cenário no palco. A regra racionalista da verossimilhança era a razão do preconceito de Gottsched contra o teatro italiano e sua descendência francesa, a ópera cômica e o mundo de contos de fadas e fantasia da ópera e do *Singspiel* (opereta).

A paixão de Lessing pelo teatro desperta com a Companhia Neuber. O primo de Frau Neuber o apresenta ao círculo dos *Musensöhne* (Filhos das Musas) que se dirigia em bando ao *Quadtsche Hof*, na *Nikolai Strasse* em Leipzig. Lessing participava dos ensaios. Tornando-se útil como tradutor, aprendeu “uma centena de bagatelas importantes que um poeta dramático precisa conhecer”. Em 1746, Frau Neuber apresentou a primeira comédia de Lessing, *Der junge Gelehrte* (O Jovem Erudito). Aos 19 anos, o jovem viu-se festejado pelos amigos como um futuro Molière. Somava-se

a sua felicidade o fato do sucesso ter acontecido em Leipzig, baluarte da vida literária na época, e dentro do horizonte do “grande Duns” como Lessing rotulou Gottsched em 1759, na *Literaturbriefe*, criticando violentamente seu ‘teatro afrancesado’. Lessing concordava com Gottsched, antecipando o conceito de Schiller para o teatro como instituição moral: a comédia tem valor porque provoca o riso, a contrapartida da catarse aristotélica com a transformação da paixão e do medo em ‘práticas virtuosas’; interpretação que deve ser compreendida com o mesmo senso moral. Mas colocava objeção ao riso de escárnio pretendido por Gottsched.

Enquanto Lessing trabalhava como jornalista em Berlim, serviu de intérprete a Voltaire: aprendendo a ‘distinguir o moral do puramente intelectual’, aguçou seu senso crítico. Uma desavença acabou com a colaboração e Lessing tentou em vão “obter o perdão do filósofo”. Por conta do ocorrido, Lessing perdeu, em Berlim, 15 anos depois, o posto de diretor da Biblioteca Real, de Frederico, o Grande. Hamburgo, a liberal cidade hanseática, era importante centro cultural desde o período barroco. Em 1764, o diretor Konrad Ackermann conseguiu permissão para demolir a velha ópera do *Gansemärket* e construiu um novo e espaçoso teatro com duas galerias para espectadores. Em 1765, arruinado, alugou o prédio a um consórcio de 12 hamburgueses que se interessavam pela arte: por razões financeiras e por ‘consideração’ às atrizes. O comerciante Abel Seyler assumiu a direção financeira e Friedrich Löwen, a artística. Em apoio às exigências de J. E. Schlegel o novo empreendimento foi denominado Teatro Nacional Alemão. Assim chamava-se a Empresa Hamburguesa construída por atores que rivalizavam entre si e por homens de negócios experimentados em matéria de bancarrota. Faltava-lhes uma insígnia séria e um nome respeitável. A escolha recai sobre Lessing: “Aconteceu de estar parado na praça do mercado, sem nada para fazer; ninguém queria me empregar, sem dúvida porque ninguém precisava de mim para nada”, lembra Lessing no final da *Hamburgischen Dramaturgie*.

A teorização de Nietzsche, tanto sobre o trágico, quanto sobre o teatro, nas artes por ele compreendidas, insere-se em uma tradição teórica que se inicia de forma determinante na Alemanha do século XVIII. De um lado, as teses nietzschianas tentam compreender o trágico e o teatro em seus próprios termos. Ao mesmo tempo, não é possível deixar de encarar sua produção filológica e filosófica na linhagem a qual está filiada: uma avaliação ‘paratécnica’, apartada da *Poética* aristotélica. Segundo Silk e Stern:

The particular existential slant of his theory may be his own, but throughout this long line if theories tragedy is anything but a narrowly literary concern. Correspondingly, the theorists tend tacitly to agree with Nietzsche that detailed technical analyses of an Aristotelian kind are not their business. Nietzsche, once again, may have a special aversion to technicalities, but the German theorists as a whole are not given to them. It may sound paradoxical, but their theories are more philosophically far-ranging than Aristotle's, while his is more detached, more "aesthetic" in the Kantian sense; but hence, the Kantian critical mode of thought is closer to Aristotle than to speculative theoreticians of the post-Kantian era.³

Para os autores citados, as observações de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo* (1759) refletem a multiplicidade dos interesses em voga: crítica, dramaturgia, cosmopolitismo, patriotismo, teologia, moralismo iluminista popularizado. Lessing abarca todos esses temas teorizando sobre o drama. Em resumo, o teatro, ou o gosto para ele:

1. é formador de virtudes;
2. é uma questão de cultura nacional e co-determinado por considerações históricas e nacionais.
3. em conseqüência de sua intenção didática e de suas características nacionais proporciona harmonia social, o que é perfeitamente compatível com seu efeito paliativo.

A visão da formação do *ethos* patriótico pelas artes, sobretudo as literárias, será o mote principal comum a todos os movimentos, a partir do fim do século XVIII e início do XIX, na Alemanha. Política, independência econômica e emancipação social estão ligadas em diferentes graus ao *Bürgertum*. Literatura e filosofia são realocadas como fontes de unidade política e da cultura nacional. O teatro, sendo a mais pública de todas as artes da época, se disponibiliza a criar um público específico para os ideais do iluminismo nacional. O argumento nacionalista de Lessing é quase agressivo.

O ataque de Lessing à preocupação neoclássica de Gottsched é uma trivialidade na história literária alemã. Ele insiste que um público burguês exige um drama burguês, com heróis burgueses e não intrigas políticas da realeza. Sua aspiração principal é criar uma tragédia íntima e familiar, substituindo o *phobos* (*Schrecken*) pelo 'medo' (*Furcht*). A proposta de familiarização é baseada na identificação emocional, social e histórica. Contudo, é preciso estar atento para o excesso que gera a trivialidade. Duas décadas antes de Herder, em *Von deutscher Arte und Kunst*, 1772-3, Lessing traz critérios nacionais como sustentação de sua análise do

³ SILK, M. S. & STERN, J. P. Nietzsche on tragedy. New York: Cambridge University Press, 1981, p. 297.

drama. No início da tradição teórica moderna, a concepção política torna-se inimiga da tradição técnica aristotélica, não encontrando na *Poética* nenhuma correlação ou equivalência absolutista: enquanto para Aristóteles o drama é apenas um dos muitos *ethos* da cidade-estado, para Lessing o palco é um meio, o meio mais apropriado para a criação do *ethos* germânico contemporâneo. O drama é menos expressão que criação. A idéia de *katharsis* é sentimentalizada na forma de efeito, compassiva, modo de reconciliação do homem com Deus. A influência da leitura francesa da *Poética* explica a situação irreconciliável.

A aproximação pode ser feita pelo paradoxo do trágico: o prazer provocado pela tragédia, e também pela visão do teatro como microcosmo que nos atinge e nos ensina a agir no mundo, demonstra os padrões de ação da vida. A sucessão de eventos provocada por *eikos* (probabilidade) ou por *anankaion* (necessidade), exposta nos capítulos 7-11 da *Poética*, toma o lugar central no esquema teórico de Lessing, onde a importância está na ação trágica e no enredo. A ‘atualização’ do paradoxo permite um drama com convenções totalmente diferentes da tragédia ática, cuja tensão se localiza no horror da angústia interna causado pela não percepção do desastre, na compreensão de Lessing. As dificuldades técnicas do drama lessingiano são propositadamente bem menores que as da tragédia ática, pois o conflito que se instala entre o evento apresentado e a contemplação do evento é reduzido ao mínimo. O objetivo é mostrar a ‘luz’ que não fora vista pela personagem, os modos de ingerência divinos e a atuação de uma Providência impessoal na humanidade moderna. Conseqüentemente, a ênfase está na ‘justiça poética’, que acaba por tornar-se singularmente não-poética. No drama de Lessing, falta a *peripeteia* e a *harmatia* é transformada em falha moral.

2.1.2. Berlim, Viena e a Ópera

Iffland passa a dirigir o Teatro Real Nacional, em Berlim. Frederico Guilherme II ordenou ao conselho em 1796, sobre o trabalho de Iffland:

O senhor não devotará sua atenção exclusivamente nem à ópera, nem ao drama. Antes, dedicando igual consideração às duas artes irmãs, deverá tentar manter um equilíbrio global. Tanto na ópera quanto no drama, procure variar a distribuição de papéis, a fim de apresentar talentos desconhecidos e revelar os que brotam, e salvar o ator da negligência, e o público do tédio definitivo.

Em 1796, Iffland leva à cena vários textos de Schiller: *A noiva de Messina* e *A donzela de Orleans*, esta com 200 pessoas na cena da coroação, geraram grandes discussões entre os dois. Para Iffland: “O que é passional, romântico e suntuoso afeta a todos, enaltece as emoções dos melhores e ocupa os sentidos da multidão”. Iffland sugeriu a Schiller que conduzisse seu espírito livre a assuntos não excessivamente abstratos: “As enormes despesas operativas forçam-me a uma aproximação prática das coisas do espírito. Posso alegar como desculpas apenas que estou tentando combinar os interesses do dramaturgo com os da bilheteria”.

Em 1º de janeiro de 1802, Iffland mudou-se para uma nova e espaçosa casa de espetáculos: poltronas inclinadas e 3 galerias que acomodavam 2000 espectadores; um edifício de amplas instalações com portal clássico e vistosa decoração de cena de Bartolomeu Verona: “A zona rural de Nicéia é um ensejo para esplêndidas e românticas pinturas; Verona revelou-se um mestre do cenário, porque a decoração é rica, variada e cintilante”.

Após a morte de Iffland, o conde Karl Brühl assumiu a administração do teatro de Berlim, em 1815, contratando como cenógrafo o grande arquiteto clássico, planejador de cidades e pintor Karl Friedrich Schinkel para tentar adaptar o estilo dos figurinos a cada drama individualmente. A preocupação é com a “exatidão histórica e geográfica” da decoração, conforme A. W. Schlegel exigira em suas conferências sobre arte dramática. Em 1816, Schinkel cria o cenário para *A flauta mágica*, de Mozart. Aquilo que Goethe havia desenhado em Weimar com a modesta intensidade de sua pequena escala era prodigamente realizado em Berlim pela cenografia de Schinkel. O teatro construído por Langhans, o Velho, na *Gendarmenmarkt* em Berlim, compartilhou o destino de muito de seus contemporâneos Templos da Musa, aos quais velas de sebo e candelabros causaram desastres; incendiou-se em 1817. Para substituí-lo, Schinkel desenhou um novo e representativo edifício clássico, combinando deliberada devoção ao estilo grego com funcionalismo em grande escala. A inauguração solene em 26 de maio de 1821 foi dominada pela tríade: Antiguidade, Weimar e Berlim. Goethe acompanhava os trabalhos em Berlim e louvava a “vantagem de pertencer a um grande Estado”. O príncipe Hardenberg indicou Brühl para direção-geral dos teatros reais em 1815, dizendo: “Faça deste o melhor teatro da Alemanha e diga-me quanto custa”. A partir de então, os três vórtices do teatro alemão serão: Weimar, Berlim e Viena. Sob o lema de Wieland, em *Der Teutsche Merkur*: “Viena deve ser para Alemanha o que Paris é para a França”.

Viena se tornará o império da ópera: acolhe Gluck, difunde a fama de Mozart e apresenta Haydn.

§19 p. 121 Wenn wir aber mit Recht in der hiermit angedeuteten Exemplification das Entschwinden des dionysischen Geistes mit einer höchst auffälligen, aber bisher unerklärten Umwandlung und Degeneration des griechischen Menschen in Zusammenhang gebracht haben – welche Hoffnungen müssen in uns aufleben, wenn uns die allersichersten Auspicien *den umgekehrten Prozess, das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes* in unserer gegenwärtigen Welt, verbürgen!... [p. 122] Aus den dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklären noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Cultur das Schrecklich-Unerklärliche, als das Uebermächtig-Feindselige empfunden wird, *die deutsche Musik*, wie wir sie vernehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben.⁴

2.1.3.

A Corte de Weimer

O teatro é um daqueles negócios que menos se prestam a um tratamento planejado; a todo momento depende-se inteiramente do tempo e da contemporaneidade: aquilo que o autor quer escrever, o ator, interpretar, o público, ver e ouvir, é isto que tiraniza os administradores e os desapossa de qualquer juízo próprio.⁵

Goethe envolveu-se profundamente no mais sistemático planejado programa cultural do teatro alemão. Em Weimar, o teatro sob sua direção tornou-se o embrião do classicismo. Desde 1775, Goethe foi o coração e a alma da artística sociedade da Corte de Weimar, como poeta, encenador e ator. Suas primeiras operetas, farsas e mascaradas destinavam-se ao seletto círculo íntimo e à duquesa-mãe, Anna Amália. No palco provisório do *Redoutenhaus* de Weimar, a primeira versão em prosa rítmica de *Iphigenie auf Tauris* foi encenada em 6 de abril de 1779. A primavera de 1783 marcou o fim das representações amadoras de Goethe: ele precisou dedicar-se às obrigações de suas funções públicas. A duquesa-mãe dispensou a Companhia de Bellomo em 1791, da *Redouten-und Comödienhaus* de Weimar, construída em 1780. O

⁴ L-L, p. 116 Mais si nous avons eu raison, dans l'exemplification qu'ici même nous avons esquissée, de rapporter la disparition de l'esprit dionysiaque à une transformation et à une dégénérescence de l'homme grec – l'une comme l'autre des plus frappantes, encore que jusqu'ici elles soient restées inexplicables – quelles espérances ne doivent pas se ranimer en nous à voir dans notre monde tant de sûrs présages du procès inverse, du réveil progressif de l'esprit dionysiaque! ...Du fond dionysiaque de l'esprit allemand une puissance a surgi qui n'a rien de commun avec les conditions premières de la civilisation sokratique, qui ne peut s'expliquer ni se justifier à partir d'elle, mais que celle-ci, au contraire, regarde comme une chose inexplicable et redoutable, toute-puissance et hostile, - je veux dire la musique allemande, dans sa marche souveraine et solaire qui la conduit de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner.

duque Carl August pediu a Goethe que assumisse o Teatro da Corte de Weimar. Estréia em 7 de maio de 1791, com “Die Jäger” (Os caçadores). Goethe gostava de retirar suas metáforas da música, como nesta passagem do romance *Wilhelm Meister*:

Não devemos abordar com a mesma precisão e com o mesmo espírito o nosso trabalho, já que praticamos uma arte muito mais delicada do que qualquer gênero musical, já que somos exortados a dar uma representação saborosa e interessante das mais comuns e raras das manifestações humanas?

A base do estilo de Weimar era a linguagem métrica. Uma distribuição disciplinada do verso e uma estrutura ordenada a fim de formar um todo pictórico parecia-lhe essencial para uma apresentação imaginativa sobre o palco. “Não apenas imitar a natureza, mas representá-la idealmente”, era o que ele esperava de um ator que “deveria combinar verdade e beleza em sua atuação”. Os ideais estéticos de Goethe para a *Bildung* e para o teatro:

1. educar-se pela arte;
2. auto-educação pelo olhar humanista da Grécia;
3. a vocação do homem para a liberdade moral e a dignidade;
4. a “nobre inocência e serena grandeza” de Winckelmann enquanto definição da beleza clássica;
5. a saída gradual dos atores “do terrível estilo rotineiro em que a maioria se acomodava recitando mecanicamente seus versos”.

Gramáticas da arte da atuação existiram em todas as épocas em que a reflexão crítica foi mais forte do que a vitalidade mimética; em que o intelecto ponderador foi mais pesado do que a emoção espontânea. O trabalho diário de Goethe no teatro é documentado em *Regeln für Schauspieles* (Regras para o ator). Foi coletado por Eckermann, em 1824, a partir de notas dispersas reunidas em 94 parágrafos. As regras têm muitos predecessores e sucessores no teatro universal para serem lembradas como excepcionais, referindo-se a: técnicas de recitação e declamação; postura corporal; atuação conjunta; agrupamentos em quadros estilizados. O que irrita nos parágrafos de Goethe não é o fato nem a época de sua redação, mas o formalismo convencional das regras de postura e movimento.

§43. Uma bela e refletida postura – por exemplo, para um jovem, é quando permaneço na quarta posição de dança, o peito e o corpo todo virados para fora, e inclino a cabeça levemente para o lado, fixo os olhos no solo e deixo os braços penderem.

5 Goethe, J. W. *Journal des Luxus und der Moden*, 1802. In: Berthold, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 413.

A leitura deste parágrafo remete imediatamente à crítica em *Sobre o teatro de marionetes*, de Kleist. Mas Goethe segue o espírito de Diderot: o ator deve “apropriar-se, conforme os seus significados, de todas essas técnicas, e deve sempre aplicá-las, de modo que se tornem um hábito. A rigidez deve desaparecer e a regra tornar-se meramente a secreta linha mestra da ação viva”. Mesmo assim, as teses de Goethe para o teatro formaram uma concepção básica da arte clássica de escrever e montar peças teatrais e serviram como pedra de toque para gerações futuras. Logo após Goethe ter assumido a direção do Teatro de Weimar, Schiller veio de Jena para trabalhar com ele. Schiller adaptou o *Egmont*, de Goethe, especialmente para a estrela da companhia, o ator Iffland, e trabalhou com o ator na elaboração do papel. Goethe aceitava de forma mais indulgente que Schiller os exemplares do drama trivial burguês de Iffland. Em 1786, em sua paródia “Shakespeare Schatten” (A sombra de Shakespeare), Schiller ridiculariza os fabricantes de peças sentimentais que levavam ao palco “clérigos, homens de negócios, guarda-marinhas, secretários ou majores de hussardos”. Schiller queria ver em cena “o grande, gigantesco destino, que exalta o homem mesmo quando o esmaga”. *Wallensteins Lager* (O acampamento de Wallenstein) de Schiller foi a peça escolhida para a abertura de gala do teatro de Weimar, em 12 de outubro de 1798, após sua reconstrução e redecoração pelo professor Thouret. Em dezembro de 1799, Schiller mudou-se definitivamente para Weimar. Todas as noites, ele e Goethe se encontravam para conversar. Assim se iniciou a colaboração direta e íntima entre ambos nas questões da criação dramática e do teatro. Os contatos mais estreitos entre Goethe e Schiller se baseiam sobre um objetivo perseguido em comum, segundo a maioria dos teóricos: a promoção de um programa estético clássico. Longe de se reduzirem ao problema específico da poesia épica e dramática, Goethe e Schiller abordam, nas cartas consagradas às relações entre ambas, as questões fundamentais da poética clássica:

1. o valor paradigmático da poesia antiga,
2. o aristotelismo teórico,
3. o banimento da mistura de gêneros,
4. a rejeição das formas romanescas.

As cartas ilustram a importância que Goethe e Schiller dão aos problemas teóricos e interessam diretamente à prática artística, à interação íntima da teoria com a prática artística. Os problemas discutidos retornam em vários textos goetheanos, inclusive em um ensaio específico: *Poésie épique et poésie dramatique*, o qual demarca claramente a distância entre Goethe e Schiller em relação ao que será a poética

idealista nascente. A atitude é a uma só vez: anistórica, indutiva e pragmática. Anistórica porque visa estabelecer leis eternas, marcadas então por uma recusa de levar em conta o problema da evolução histórica dos gêneros. Indutiva porque não procede a partir de princípios teóricos, mas a partir de uma análise da epopéia e da tragédia grega. Pragmática porque condenada pelo problema do entendimento da *mimesis* como técnica imitativa. Não há a visão sistemática ou dedutiva, nem uma construção histórica, traços que caracterizam a poética do idealismo alemão desde o início, por exemplo no sistema poético de Schelling (1803). Isso manifestaria um classicismo que teria sido abandonado mais tarde por Goethe e se resume: no valor exemplar de acordo com o drama e a epopéia antigos; na ausência do romance, que a opinião da época considerava a forma moderna da epopéia. Segundo o entendimento teórico em voga: não se trata então de uma escrita analítica apenas, mas de um texto programático, onde se enunciam as regras do classicismo que Goethe e Schiller esperam poder colocar em prática, Goethe no domínio épico e Schiller no domínio dramático. Após a prematura morte de Schiller, 1805, Goethe continuou sem ceder em nenhum de seus princípios. Cresce o conflito em Weimar e a escola de Hamburgo, cujo objetivo supremo era a representação realista. Heinrich Laube escreve: “Se e como as escolas de Weimar e Hamburgo podem ser reconciliadas, esta é a verdadeira substância de tudo o que preocupa os amigos que se dedicam honesta e refletidamente ao teatro alemão, desde o começo do século”.

A idéia da ‘lógica do interesse’ kantiana preconizada por Schiller entrava certamente em conflito aberto com a empresa didática de Lessing. Não obstante, a teoria dramática de Schiller encontra um acordo entre a didática moral do iluminismo e a ênfase kantiana no caráter desinteressado da arte. Tal acordo é possível porque para a moralidade de Kant é uma atividade desinteressada, um assunto interno divorciado de seus resultados visíveis na vida do indivíduo. Conseqüentemente, arte em geral, para Kant – em particular, o teatro, para Schiller – é precisamente o meio pelo qual um tal desinteresse moral, estado mental, é provocado no receptor. A arte simplesmente ‘ajusta’ os meios pelos quais isto pode ser alcançado e o teatro é justamente o meio público para este fim. No contexto de Schiller, adentrando o vigor da tragédia como fator puramente moral pelo qual um bom estado mental é atingido. Arte não é na realidade o único meio pelo qual esta disposição positiva pode ser provocada. Kant percebe que a contemplação da natureza como puro espetáculo conduz ao mesmo estado mental. Em termos gerais, *a fortiori*, no argumento pré-

romântico, a natureza funciona para Schiller de modo análogo: o artista é o criador do artefato, como Deus é criador do mundo natural. Em *Sobre o teatro de marionetes* (1810), Kleist conclui que a tarefa do artista é precisamente criar um artefato tão perfeito de modo a ser indistinto das criações da natureza, conduzindo o homem ao Paraíso reconquistado.

Essas noções idealistas são expressas nos escritos teóricos de Schiller sobre o drama, resumidas no conceito *die schöne Seele* (a alma bela). O termo comum na segunda metade do século XVIII ganha um sentido particular. Como protagonista do drama, a *die schöne Seele* tem duas funções na performance: a) exemplo de expressão harmoniosa; b) condução para a disposição mental positiva. Duas funções de caráter moral. A tensão se apresenta justamente no fato de Kant rejeitar tanto a falácia patética quanto a visão moral do funcionamento da natureza, ao contrário, a natureza estaria em conflito constante com a moral humana. Apenas a contemplação distanciada da natureza pode ser convertida no estado mental positivo. A afirmada proximidade entre Schiller e a filosofia kantiana ganha dupla interpretação dependente do modo como se lê Kant: de um lado, a autonomia da arte; de outro, a visão moral da natureza. As lentes embaçadas não encontram os diferentes níveis de entendimento de Kant. Schiller criará então uma personagem que ao se comportar ‘naturalmente’ deve ser obediente às ‘leis’ morais. É perfeitamente natural que uma criatura se comporte moralmente, sendo assim, a ilusão de Schiller confunde moral e natureza, construindo uma concepção não-dramática na qual todo conflito genuíno é impossibilitado. No prefácio de *A noiva de Messina*, Schiller afirma que o tipo de ordem cósmica que sustenta a tragédia não tem significado em seu mundo contemporâneo. A idéia de destino independente, seu modo de ver a tragédia, seria transcendente. Não há em seu contemporâneo uma ordem religiosa comparável que possa manter os pressupostos trágicos. Isto posto, a ordem natural, – em seu entendimento moral, esclareço, e não psicológico – equivale à idéia de destino grego. Wallenstein não é um herói grego, tem autoconsciência de sua ambição pessoal. Uma falha moral determina suas ações trágicas. O conflito se dá entre sua realidade objetiva e sua ambição. Há no fundo do drama um certo ‘realismo histórico’ somado à alusão de uma ordem transcendente, ainda entendida como Providência: analogia entre a ordem social e a ordem natural.

Le plus important moyen de favoriser la réceptivité pour l’Antiquité, c’est d’être un homme moderne qui soit vraiment en relation avec les grands Modernes. Il est particulièrement important de se familiariser avec Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, de sorte que nous sentions en quelque sorte avec eux et à partir d’eux ce

qu'est l'Antiquité pour l'homme moderne. Il nous faut susciter le désir, l'ardeur. Ensuite si possible une pratique des arts pour sentir les points de différence, Troisièmement, la contemplation de l'art antique et de lectures fervents. Eviter les écrits que les modernes ont d'une manière ou d'autre surpassés (par exemple, les écrits philosophiques de Cicéron).⁶

Quanto a questões estéticas específicas, em Weimar, a principal preocupação era com a pureza dos gêneros. Os principais pontos da discussão entre Goethe e Schiller podem ser resumidos em uma teoria dos gêneros. A epopéia conta claramente: este advérbio deve conduzir os longos desenvolvimentos da época da correspondência com Schiller; mas o apoio para o verbo “contar” em pressupostas ressonâncias platônicas e aristotélicas é a *diégèse*, onde produtor e receptor são neutralizados, só importa a relação ‘clara’ entre o texto e seu objeto. Já o drama age pessoalmente: o agir mimético se opõe ao contar, e neste momento o destinatário do enunciado torna-se pertinente. A poesia lírica é produzida por um estado de espírito do poeta: nem o receptor do discurso nem seu objeto são mais evocados, em revanche fala-se do produtor, antes ausente. As leis dos três modos poéticos reenviam aos três pólos da comunicação verbal: produtor, receptor e objeto, ou se preferirmos à primeira, segunda e terceira pessoa. Em uma classificação resumida:

Classificação substantiva		
LÍRICA	ÉPICA	DRAMÁTICA
1ª pessoa	3ª pessoa	Personagens
expressão interior	narração exterior	ação
poema de extensão menor com forma fixa, ritmado	obra de grande extensão, separada em episódios ou capítulos	obra dialogada de extensão média, separada em atos
verso	verso ou prosa	diálogo
Sem personagens nítidos	narrador	personagens atuam sem a mediação do narrador
voz central, “eu” exprime o seu próprio estado de alma	narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos	personagens falam e agem
expressão do sentimento	narração de uma história	unidade de ação
canto, ode, hino, elegia	epopéia, romance, novela, conto	tragédia e comédia

⁶ 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, pp. 98-99.

MODOS DE VER O MUNDO		
vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das sensações	contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla.	concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis.

Resumo das diferenças técnicas entre mimo e rapsodo:

Rapsodo	Mimo
Relação com acontecimentos passados	Relação com a ação presente
Aparece como um homem sábio envolvido em uma reflexão tranqüila.	Dá-se em representação enquanto indivíduo definido
Sua exposição visará acalmar os auditores, a fim de que eles escutem por muito tempo com prazer.	O auditor-espectador deve estar em um estado de esforço sensível constante, não é necessário que se eleve à reflexão, deve seguir a ação apaixonadamente.
O seu interesse será dividido por todas as partes da exposição	Quer o interesse exclusivamente sobre ele e que participemos de seu entorno imediato
É incapaz de recuperar rapidamente uma impressão viva equilibrada entre as partes.	Procede por gradação
Tem liberdade de trânsito entre as partes	Encarnado em uma presença sensível, ele transita por intensidades
Dirige-se à faculdade da imaginação. Esta cria suas próprias imagens, para qual a natureza, em certa medida, é indiferente.	Que sintamos com ele os sofrimentos de sua alma e de seu corpo, que partilhemos de seus embaraços e que nos esqueçamos de nós mesmos em sua presença
O rapsodo enquanto ser superior não deveria aparecer em pessoa em seus poemas. Deverá fazer a abstração de sua personalidade de modo que escute a voz das Musas.	Sua imaginação está completamente reduzida ao silêncio, não é exigido o seu ponto de vista, e mesmo para o que será apenas contado, deve ser de modo que leve diante dos olhos pela representação.

2.2.

Discussões estéticas

Acredito que seja de conhecimento geral a importância da *Poética* de Aristóteles nas discussões apresentadas e os dois pontos determinantes para o debate: a questão dos gêneros e a teoria da *katharsis*. A literatura sobre os assuntos é muito vasta e não justifica uma abordagem original. Se bem que, sobretudo com relação à *katharsis*, ainda renderia um bom estudo. Principalmente levando em conta o fato de que a *katharsis* é sempre compreendida em termos gregos, quando pode e deve ter seu sentido ampliado e repensado segundo cada época. Mas não será este trabalho que se deterá no ponto. Apenas, para corroborar, apresento, resumidamente, um panorama

da questão dos gêneros. Luiz Costa Lima, em “A questão dos gêneros”⁷ traça o caminho do problema a partir de Aristóteles. A abrangência da arte, para Aristóteles, supunha duas decisões fundamentais:

- a) a de caracterizá-la como *mimesis*;
- b) a de discriminar seus modos constituintes.

Apesar de faltar a formulação explícita do que Aristóteles entendia por *mimesis*, há indicações preciosas:

1. o fato de seu sistema inteiro recusar a hierarquia platônica entre a esfera imóvel e incorruptível das Idéias, superior ao plano da realidade empírica, por sua vez superior ao plano dos objetos imitados;
2. a passagem onde nega que o prazer da *mimesis* se possa explicar como desdobramento de uma sensação encontrável na realidade (48b, 9-11). Conseqüente a ela não se pode estabelecer uma linha contínua entre a recepção do mundo real e a recepção dos objetos de arte.

Considerando a maneira como a *Poética* foi lida, o problema consiste em saber se a diferenciação aristotélica era apenas (ou dominante) descritiva ou, ao invés, de ordem normativa. Na verdade, isso depende do critério de interpretação que se adota. Se a perfeição da obra, para Aristóteles, não está em si, mas, como analisa Kommerell, no efeito que provoca, a questão da normatividade torna secundária. Nas *Ars poetica* horaciana romana, os estilos são nitidamente demarcados. A reflexão teórica grega cede o passo à disposição pragmática romana. Enquanto em Platão e em Aristóteles a distinção dos gêneros era feita levando em conta a caracterização da linguagem poética, entre os alexandrinos e os romanos, o problema teórico é abafado e, em seu lugar, é posta preocupação de diferenciar para bem legislar.

Na Idade Média, os gêneros receberão outros conteúdos, principalmente por efeito da ruptura com a tradição clássica, mas também por conta do desaparecimento dos teatros. Para Dante, por exemplo, o estilo admite as modalidades:

- a) nobre – épico e trágico;
- b) médio – comédia;
- c) humilde – elegíaco.

No Renascimento, com os humanistas, a tradição que se firmará será preceptísta (normativa), a que o próprio Aristóteles foi submetido. A *mimesis* assume o significado de imitação da natureza e os gêneros carregam normas e preceitos, sobretudo em Boileau. Com os neoclássicos, Dryden coloca a própria definição da

⁷ Costa Lima, Luiz. Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. I, pp. 253-294.

peça teatral a lei da “viva imitação da natureza” (1668). O mesmo princípio de decoro, i.e., de imitação idealizada, é pressuposto em Boileau, onde se rejeita que o superior seja expresso com linguagem chula.

Nos séculos XVIII e XIX, apesar de ter recebido tratamento de Fontenelle, Racine e Voltaire, o advento do Romantismo correspondeu à falência das preceptísticas, à morte dos gêneros e, paralelamente, ao ocaso da *mimesis* como imitação idealizada. A imitação é vista como um artifício. A arte deixa de ser jogo de salão para tornar-se manifestação *sincera* de uma alma desconforme. Já no idealismo alemão, a metáfora dominante, propagando-se por meio de um Coleridge, será a do corpo vivo, planta ou organismo, a que o poema será comparado. Hugo, em 1827 caracteriza a cena romântica pela própria mistura dos gêneros. Enquanto dura o Romantismo e reina a inquestionável concepção da poesia como expressão do individual, a questão dos gêneros é vista como uma antiquilha. No século XIX, Brunetière enuncia a propósito de um gênero como o romance francês sua idéia evolucionista, mascarada biológica que se pretende fundada em Darwin e Haeckel. Depreende-se daí um primeiro tipo de teorização sobre os gêneros: sua descrição corresponde a uma substância ou realidade que o analista captaria. Essa é a concepção substancialista, mas não é tão diferente das anteriores, pois para justificar a própria autoridade de um gênero é preciso afirmar sua existência.

Benedetto Croce (1902) foi o grande adversário da concepção normativa dos gêneros. Ele combaterá simultaneamente a *imitatio*, a idéia de gênero e a abordagem historiográfica. Ciência e arte são tomadas como produtos tanto mais antagônicos, quanto mais resultantes de formas de conhecimentos opostas, o conceitual e o intuitivo, respectivamente. As preceptísticas não o incomodavam por si mesmas, mas enquanto sobredeterminadas por uma concepção do fazer poético que o sujeitaria à realidade. Filiado à linhagem dos teóricos românticos, faz ressurgir em sua concepção a idéia organicista da obra de arte. Se da teoria da expressão os românticos extraíram o princípio da mistura dos gêneros, em Croce a conseqüência será de imediato muito mais radical: a individualidade da obra de arte, tornada a semelhança como fator secundário, que não poderia declarar o modo apropriado de aproximarmos da obra. O julgamento artístico se converte em tão individual e inefável quanto a própria atividade criadora. Contra o autoritarismo normativo estabelece-se o autoritarismo do investido de gosto: gênio e gosto são substancialmente idênticos. Os gêneros passam a ser então etiquetas úteis que não passam de definições “empíricas”. A

estética crociana representa a quintessência da posição *nominalista*. Os gêneros são o oposto de objetos reais; fantasmagorias tomadas como substâncias por decorrência do vício de confundir-se o conhecimento com a produção conceitual.

2.2.1. Schelling e Hegel

Emil Staiger afirma que a noção de trágico surge com as Cartas de Schelling (1795). Segundo suas afirmações, Lessing nada sabia sobre isso; a idéia é estrangeira ao drama francês, aos dramaturgos espanhóis e até mesmo a Shakespeare. O trágico como predicado, em sua ênfase no conflito e na culpa inevitáveis, é moderno. Não haveria esta qualificação na tragédia ática. Schelling teria sido o primeiro a delinear o conceito. Ainda para Staiger, a tragédia grega serviu o pretexto para Schelling expor sua visão moral. O argumento de Schelling começa com um resumo do Capítulo 13 da *Poética*, onde Aristóteles examina a conveniência dos vários tipos de modelos de enredo. O enredo envolve a peripécia e depende da potencialidade da *katarsis*. Os modelos são quatro:

1. um homem bom sofre uma reviravolta e sua boa fortuna torna-se infortúnio. Este caso não suscita terror nem piedade: é apenas repulsivo;
2. o transcurso de um homem ruim do infortúnio para a boa fortuna. Esta é a situação não-trágica por excelência porque não satisfaz nosso sentimento humano e não desperta nem terror nem piedade;
3. a passagem da boa fortuna para o infortúnio de um homem especialmente mau. Neste caso, Schelling presume que a ‘queda’ se deve à maldade do indivíduo em questão. A situação é igualmente inútil ao tragediógrafo, pois atrai o sentimento humano, sem contudo gerar terror e piedade, pois a piedade é induzida pelo infortúnio imerecido e o terror pela identificação de quem presencia o sofrimento do outro;
4. a condição trágica por excelência está na catástrofe que acolhe um homem nem santo nem vilão, e a qual não é devida a qualquer vício ou crime, mas a *harmatia*, como no caso de Édipo e Tiestes.

Segundo Schelling, o argumento de Aristóteles é concebido para sua própria época. Schelling pergunta: o que ‘nós’ podemos fazer com isso? Redirecionando a visão aristotélica da tragédia, recorre a um movimento completamente estrangeiro à concepção aristotélica: sua leitura da distinção kantiana entre *Verstand* (entendimento) e *Vernunft* (razão). Afirma que o que apresenta Aristóteles na realidade é uma visão da ‘razão’, possível de se interpretar em ‘aspecto superior’. O *höhere Ansicht* (aspecto

superior) de Schelling é transformação da *unverschuldete Schuld* (culpa ‘inculpada’) na visão não-aristotélica de ‘culpa necessária’: “É portanto necessário que a própria culpa novamente se torne necessidade, e não seja tanto acarretada pelo erro, como diz Aristóteles, quanto por vontade do destino e uma fatalidade inevitável ou por uma vingança dos deuses”⁸.

Aqui se encontra o limiar da antinomia dramática de Hebbel⁹, cuja insistência ideológica está nos heróis culpados mas moralmente inocentes. Assim demonstra a deslocada sofisticação de suas máximas: *A justiça deveria tratar de descobrir a inocência e não a culpa e Trabalhemos, não para ir contra o destino, mas para ir à frente dele*. Do mesmo modo, para Schelling:

O herói trágico deve possuir, em todo e qualquer aspecto, uma absolutez de caráter, de modo que para ele o exterior seja somente *matéria* e em caso algum possa caber a dúvida sobre como age. Mais ainda, na falta de outro destino, o caráter teria de se tornar destino para ele. Não importa de que espécie seja a matéria exterior: a ação tem sempre de provir dele mesmo.¹⁰

O essencial da tragédia é, portanto, um conflito real entre a liberdade do sujeito e a necessidade como necessidade objetiva. Somente onde a necessidade inflige o *mal* pode aparecer verdadeiramente em conflito com a liberdade. Schelling pergunta: de que espécie deve ser este *mal* para ser adequado à tragédia? Pois a mera infelicidade *externa*, afirma, não pode ser aquilo que produz o conflito verdadeiramente trágico. A mais alta infelicidade é se tornar culpado por fatalidade sem verdadeira culpa. O conflito entre liberdade e necessidade só existe realmente onde esta mina a vontade mesma, e a liberdade é combatida em seu próprio campo. O problema da falta de entendimento da tragédia, segundo Schelling, estaria na orientação da questão: ao invés de se entender que o conflito entre necessidade e liberdade é a única situação genuinamente trágica, com a qual nenhuma outra pode ser comparada, situação onde a infelicidade não reside nem na vontade nem na liberdade mesmas, em vez disso se pergunta, ao contrário, como os gregos podiam suportar as terríveis contradições da tragédia?

Um mortal foi destinado à culpa e ao crime: mesmo lutando, como Édipo, *contra* a fatalidade, mesmo fugindo da culpa, foi no entanto tremendamente castigado pelo crime, que é obra do destino. Tais contradições, perguntou-se, não são inteiramente dilacerantes e onde está o fundamento da beleza que os gregos, apesar disso, alcançaram em suas tragédias?

8 SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001, 415pp, p. 317.

9 Christian Friedrich Hebbel [1813-1863], poeta e dramaturgo alemão.

10 SCHELLING, F. W. J. *Op. cit.*, pp. 321-323.

Para Schelling, o maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém ainda com uma declaração de sua vontade livre. Schelling apresenta o mesmo pensamento em *As cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, publicadas pela primeira vez, sem indicação de autor, no *Jornal filosófico*, editado por Niethammer, em 1795. O espírito mais íntimo da tragédia grega está no fundamento da reconciliação e da harmonia que nos purifica. Esta visão moral da tragédia que Schelling preconiza não está nem na tragédia nem em Aristóteles. Provar a liberdade na perda da mesma é enxergar a existência com lentes protestantes, é dar crédito à contradição por excelência do protestantismo de acordo com a base da teologia de Lutero e Kierkegaard. ‘O corpo mais escravizado tem a alma mais livre’ é a formulação simples do ‘cristianismo alemão’ de 1520. A contradição entre Deus e o mundo transforma-se em conflito interno entre o corpo físico do homem – cuja condição externa determina a situação – e a identidade espiritual cuja potência para a liberdade é interna. A relação própria à cultura histórica moderna pertence ao mundo cristão e pós-cristão, não ao grego.

Só há *infelicidade* enquanto a vontade da necessidade ainda não está decidida e revelada. Tão logo o herói mesmo tem clareza, e seu destino se encontra manifesto diante dele, já não há ou ao menos não pode haver dúvida para ele, e justo no momento do sofrimento *supremo*, ele passa à suprema libertação e ausência de sofrimento. Desse momento em diante o poder insubjugável do destino, que parecia absolutamente grande, parece ainda apenas relativamente grande, pois é sobrepujado pela vontade e se torna símbolo do absolutamente grande, isto é, da maneira sublime de pensar e agir.¹¹

É da dicotomia cristão-cartesiana entre corpo e alma que Schelling deriva suas interpretações antitéticas da tragédia. A polaridade sugerida entre homem e deus é estrangeira à imanência divina dos deuses gregos na tragédia e mesmo na epopéia. Schelling transforma tal imanência ativa em uma transcendência quase-cristã: a tragédia grega se dá no espaço existencial entre a ordem onipotente e misteriosa dos deuses transcendentos e a situação do homem à mercê desta ordem. A ‘culpa necessária’, a prisão do corpo físico, o ser físico à mercê do que Kant chamou a ‘força cega da natureza’ e o triunfo, totalmente espiritual, da liberdade pela intenção moral do homem, cujos funcionamentos são completamente independentes do material e da natureza física, perfazem a leitura de Schelling das ‘antíteses’ da tragédia grega.

11 SCHELLING, F. W. J. Op. cit., p. 319.

Os gregos buscaram em suas tragédias um *tal* equilíbrio entre justiça e humanidade, entre necessidade e liberdade, sem o qual não podiam satisfazer seu senso moral, do mesmo modo que a suprema moralidade se exprimia nesse próprio equilíbrio. Esse equilíbrio é, precisamente, o principal na tragédia. Que o crime premeditado e livre seja punido, isso não é trágico. Que um inocente seja inevitavelmente culpado pelo destino, isso é, como foi dito, em si a mais alta infelicidade concebível. Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isso é o *sublime* na tragédia: somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade.¹²

A necessidade é aquilo que na tragédia é oposto à liberdade. O necessário está no passado e a liberdade absoluta é ela mesma a necessidade absoluta. A ação do sujeito ocorre por meios externos, esta é a *motivação*. De início, a tragédia é uma síntese, um conflito a ser resolvido. Schelling evoca um conceito de trágico que pode ser comparado à expiação cristã (*wirkliche Sühnung*). O tema das *Eumenides*, por exemplo, passa a ser a viagem de Orestes para a expiação conforme a lei divina. A ação do solitário herói trágico é um *ato voluntário*, mas não gratuito, que o leva da expiação divina à lei de Atenas. Não é uma virtude privada que está em jogo, mas um bem público. Schelling postula o aparecimento do herói solitário em meio ao coletivo. Sua ênfase contudo está nos problemas da existência trágica. Mas trágico é apenas mais um dos conceitos para Schelling e não tem um valor determinante em sua filosofia.

Hegel parte das mesmas predisposições teológicas de Schelling. Talvez, os pressupostos da filosofia de Hegel tenham se tornado mais compreensíveis, sobretudo, por ter assumido o conflito com um fator constante na história da humanidade e pela percepção que os agentes contraditórios se modificam, às vezes radicalmente, com o passar do tempo. Este entendimento geral e superficial pode levar inclusive a uma aproximação entre as antinomias kantianas e a dialética hegeliana. A posição especulativa antinômica que conduz o sujeito à contradição radical e a inevitável negação de sua posição primeira quando confrontado com o limite da existência deve ser evitada, como nos lembra Kant em suas antinomias. O mesmo não se dá para Hegel, pois que insiste na tendência universal para a contradição e o conflito em todas as manifestações concretas da vida. Nem a contradição nem o conflito podem ser evitados, pois estão por ‘direito’ no mundo. Se tanto as idéias como qualquer situação contêm em si o dinamismo inerente para a ativação do conflito, evitá-lo não seria tornar fixa e estável a idéia, mas sim considerá-la falsamente e enganar a si mesmo: *stasis* e apreensão não existem. Pode-se justificar

12 SCHELLING, F. W. J. Op. cit., p. 318.

Hegel pelo limite da língua e da linguagem que determina um caráter estático para qualquer declaração, o objetivo dialético seria então restabelecer o fluxo da experiência. De certo modo, pode-se dizer que Nietzsche aponta também para este último caminho, mas por meios bem diversos, como pretendo demonstrar.

A chave para a *hipotaxises* de Hegel, segundo a qual todos os homens têm *Geist* (espírito) para contradição e o conflito, está em seu entendimento da palavra. *Geist* não é a alma humana, mas sim a tendência da mente humana em direção à próxima certeza incompleta, de um arranjo legal para o próximo, de uma constituição política para a próxima, de uma perspicácia filosófica e religiosa para as próximas, de uma posição de poder para a próxima, sem nunca descansar, nunca encontrar um momento de *stasis*. Boas ou más, as condições são oferecidas não como critérios morais, mas como reflexos da atividade dinâmica do espírito, que é tudo e nada. Nada a que se possa dar forma fixa ou fixar propriedades; tudo como ‘agenciamento’, como ‘esforço’ constitutivo para todas as manifestações da vida.

Mas o que se move em que direção? O processo pode ser infinito, mas deve ter uma direção. A direção que a história toma ao se fazer. Exatamente o tipo de declaração que um crítico como Bertrand Russel considera deliberada mistificação. Se o espírito é tudo, então a direção de seu movimento só pode se voltar para sua própria ampliação promovendo a iluminação intelectual de tudo no mundo, a elucidação do todo que foi dado em algum ponto obscuro, ignorado ou desarrazoado. Diante disso, a história não é nada mais que o esforço dos filósofos para um maior esclarecimento: tese própria ao idealismo alemão. Mas é apenas em certo momento que a filosofia se encontra na vanguarda do processo histórico. Se a compreensão particular que ela traz ao mundo é efetiva ou se o esclarecimento, que primeiro se obteve, permanece despercebido para o resto do mundo, dependerá da união entre as idéias e os praticantes ‘atuais’. Segundo Hegel, deste conflito foram vítimas tanto Jesus quanto Sócrates.

Em sua *Filosofia da história mundial*, Hegel é bastante específico quanto à função do filósofo. Examina o fundamento da democracia ateniense, a evolução do sistema legal romano, as causas políticas, religiosas e nacionais e os efeitos da Reforma, discute a filosofia legal e política de Montesquieu, considera as idéias e os resultados da Revolução Francesa, e conclui que cada era vê cada um destes momentos históricos à luz da auto-realização da mente humana. Em cada época, o resultado do evento histórico cria condições nas quais a mente humana racional dispôs de algum

tabu, alguma proibição sobre algum aspecto de sua própria realidade que tinha mantido previamente na escuridão. O filósofo deve apontar, em cada época, a direção para encontrar o esclarecimento. A proposição hegeliana do eterno progresso do esclarecimento e da realização espiritual é estrênuo e uma meta nada confortável. Hegel aceita os horrores da história como meios necessários para a meta principal. E fazendo do conflito um meio perpétuo e fundamental, insinua um tipo de fatalismo, no qual de certo há apenas o indivíduo escolhido para perpetuar tal conflito e sempre substituído pelo seguinte.

Este esboço da dimensão histórica da filosofia para Hegel demonstra como a tragédia para ele é a arte superior e nada há de arbitrário nesta escolha. A concepção da história como eterno conflito e do mundo feito realização imperfeita daquele domínio do espírito no qual o conflito é ordenado está de acordo com sua visão da tragédia. A tragédia, para ele, traça o esquema central das coisas porque, mais do qualquer outro gênero, é capaz de portar os principais momentos da história da espécie humana que compõem a história do espírito. Sendo assim, o conflito trágico atrai os espíritos porque é o conflito do espírito; quer dizer: conflito entre os poderes que regem o mundo, a vontade e a ação do homem – isto é, sua ‘substância ética’. Em termos estéticos, o famoso sistema dialético da tríade tem sua oposição entre forma e conteúdo. Em geral, uma certa característica formal determina um significado. Para Hegel, na tragédia, se dá o oposto, pois é fundada e ordenada por um tipo de situação histórica: ‘a condição heróica no mundo’, com a aparente continuidade temporal entre a composição das peças e o mundo mítico ao qual elas se referem. É uma condição na qual as leis morais aparecem ao homem em suas ‘linhas primitivas’ na forma de deuses. Para o espectador da tragédia grega, os deuses são a incorporação natural dessas forças, as quais lhes são familiares em sua vida diária. Esses deuses ou forças não são imagens físicas ou ordens rígidas, mas a substância viva da qual a tragédia é formada, do mesmo modo que são a substância viva pela qual as ações humanas são determinadas. Se essas forças morais são realmente efetivas, se são fatores atuantes na vida dos homens e ao mesmo tempo fatores configuradores da tragédia que os encarna concretamente, devem aparecer simultaneamente em duas formas complementares: geral e particular.

A forma geral é ‘consciência simples, indivisível e geral’, onde se encontra a base passiva da tragédia: consciência indiferenciada que os homens têm do mundo, que precede toda e qualquer ação que se estabelece como rompimento do *status quo*.

A consciência simples é a do espectador atento ao que acontece, mas impotente para interferir. Tal consciência provê a base – *substantielle Grundlage* – na qual são ordenadas as ações dos heróis: o conteúdo da tragédia. O truque dialético é ver no coro trágico a expressão desta consciência geral. O coro não é então, sugere Hegel, apenas um dispositivo conveniente portador de importantes informações, mas a base significativa de uma determinada moralidade histórica e de um *ethos* expresso dramaticamente. Base significativa contra a qual as ações heróicas individuais se revoltam: sentido histórico de Hegel, tão potente quanto problemático. Ele procura um modo de explicar tanto a permanência quanto a passividade do coro trágico, pois vê nele um componente formal necessário da tragédia, sem nada de arbitrário ou acidental, pressuposto pela sociedade grega. Se a máscara do geral – assumido pelas forças morais hegelianas na tragédia – é a consciência estática encarnada pelo coro, a máscara do particular é a energia encarnada nos indivíduos, personagem em ação. Hegel descreve esta energia como “a emoção individual [*pathos*] que dirige a ação da personagem em seu estado de justificativa moral [*mit sittlicher Berechtigung*] oposta a outros *pathos*, ocasionando assim o conflito” e o outro conflito: o caráter individual engajado em ações em discussão com o *status quo*. Hegel enxerga na tragédia um conflito absoluto, uma colisão total, entre dois lados certos. O que pode tal ‘justificativa moral’ significar como colisão total?

Aristóteles favorece o tipo de tragédia onde a reversão da fortuna deriva da *hamartia*, que tende a significar um ‘ato cego’. Em Schelling, este ‘ato cego’ é convertido em crime, injustiça; injustiça oposta à opressão correta e punitiva – mas uma injustiça cujo castigo é válido, pois justificado *a posteriori* não pelo ato, mas pelo agente, que estabelece seu caráter heróico e, em sentido desesperado, o direito. O que figura como excepcional em Aristóteles, em Schelling torna-se necessária disposição de caráter. Em Hegel, esta necessidade constitutiva da disposição do caráter é uma vez mais elevada ao nível de lei moral: não meramente uma máxima governante da ação de um homem individual, mas a lei geral humana. O conflito trágico torna-se então conflito entre leis, certo *versus* certo. Moralidade – a condição objetiva do espírito está trabalhando em um momento determinado – em ambos os lados. Não há cegueira nem ignorância. Não há crime. O conflito trágico absoluto hegeliano vem de duas consciências totalmente informadas, dois agentes que não se entendem e se opõem pela afirmação e contra-afirmação de leis válidas, mas contraditórias: neste sentido, *Antígona* é a tragédia exemplar. Mas como duas leis podem ser válidas e

contraditórias ao mesmo tempo? A resposta está na natureza dinâmica da história humana como Hegel a concebe. A batalha entre o mundo natural e o mundo dos homens se mantém eternamente em termos espaciais, um conflito de poder. Para se manifestar no mundo, a consciência tem que sair de sua própria esfera e, com isso, invade outra esfera, o conflito resulta desse momento. A partir de sua doutrina de direitos contraditórios, Hegel reduz a tragédia a um esquema baseado nos valores ou tendências do grupo social.

Para Hegel, a tragédia não pressupõe sentimentos subjetivos: as personagens podem ter tais sentimentos, mas não são o cerne do conflito. No drama moderno, o caso é oposto: em termos hegelianos, o drama moderno está relacionado a assuntos essencialmente triviais. Os conflitos da tragédia são absolutos porque seus meios são heróicos. No drama moderno, mesmo nas tragédias de Shakespeare, o ser significativo da personagem – isto é, o estado, o modo de pertencimento à hierarquia social, sua idade – é unificado com a personagem, é coextensivo com suas aspirações e seus atos de volição: ser e vontade são um. Segundo uma expressão posterior: *eine geschlossene Persönlichkeit*: uma personalidade em bloco. Em contraste com as antigas objetividade e necessidade a subjetividade realmente arbitrária da tragédia moderna. Hegel reconhece uma arbitrariedade essencial na tradição alemã: a intimidade e sentimento privado. Na verdade, o reconhecimento é o privado como arbitrariedade. A tragédia moderna surge da separação entre personagem e circunstâncias morais objetivas, mais especificamente, o que ele chama ‘sentimentos objetivos’. A concepção moderna de culpa pressupõe uma divisão na personagem trágica, uma incongruência entre seu significativo e sua vontade. A capacidade de um herói para saber se está ou não errado e ter por isso a mente em conflito é sinal da fragmentação da consciência moderna. Os heróis realmente trágicos são igualmente culpados e inocentes, os heróis gregos não escolhem, realizam. Realização é a coincidência entre intenção e execução e a suspensão da brecha entre legar e fazer. Segundo Hegel, decisões são arbitrariedades que não cabem no contexto trágico antigo.

2.3. Discussões filológicas

Il faut avoir l'honnêteté de reconnaître que, telle une potion magique à base de jus, métaux et os les plus bizarres, la philologie emprunte à plusieurs sciences. Elle a en outre quelque chose d'artificiel et d'impératif, sur le plan tant esthétique que moral, qui entre en contradiction avec son développement en tant que science. Elle appartient aussi bien à l'histoire, aux sciences de la nature et à l'esthétique: à l'histoire en ce qu'elle veut saisir ce qui, sous des formes toujours nouvelles, fait sens chez certains peuples, la loi à l'œuvre sous les phénomènes fugitifs; aux sciences de la nature en ce qu'elle cherche à étudier à fond l'instinct le plus profonde de l'homme: l'instinct de la parole; à l'esthétique enfin car, parmi tous les stades et toutes les manifestations de l'Antiquité, elle va chercher pour la hisser sur le pavois l'Antiquité dite classique, avec l'ambition de mettre au jour un monde idéal enseveli et de tendre au présent le miroir du classicisme comme modèle éternel.¹³

Em 1928, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff então professor na universidade de Berlim, aos 80 anos, fora acusado pela revista *Blätter für die Kunst* por sua tradução em prosa dos trágicos gregos. Segundo a acusação, por seu estilo, Wilamowitz havia banalizado a tragédia do mesmo modo que o fez Platão. Em 1889, Wilamowitz publica *Einleitung in die attische Tragödie* – mais tarde denominada *griechische Tragödie* – contra todas as interpretações hermenêuticas especulativas herdeiras do classicismo. O emblema da obra de Wilamowitz é sua vontade permanente de tornar compreensível e viva a tragédia grega a quem a lê. Para a filosofia alemã, a tragédia grega está inscrita no espelho das construções teóricas e envolve uma verdadeira relação funcional com o universo conceitual. A ciência filológica pretende tomá-la sob uma apreensão rigorosa e justa, Wilamowitz recusa toda e qualquer abstração que se faça a este respeito. No século XIX, os trabalhos de F.A. Wolf, A. Boeckh, K. O. Muller, F. G. Welcker e O. Jahn foram desafiados pela predominância da filologia entendida como estudo estrito do texto e da língua, tal como a professavam K. Lachman, F. Ritschl e G. Hermann, demonstrando o que foi visto como signo de um declínio: a tendência à correlação abusiva e acumulação meticulosa de detalhes propiciadores tanto de peso quanto de tédio. Wilamowitz separa a filologia da crítica literária habitual e de todo e qualquer historicismo, procurando uma teoria estética com pretensões filosóficas clássicas, forjando o que junto com Mommsen se chamará *Totalitätsideal*: uma apreensão global da civilização ática por meio da mobilização de todas as disciplinas necessárias. Ao fim de sua vida, funda os *Graeca Wilamowitziana*.

13 NIETZSCHE, F. Sur la personnalité d'Homère. Traduit par Guy Fillion. Nantes : Éditions Le Passeur, 1992, p. 12. Conferência proferida por Nietzsche em 28 de maio de 1869 como discurso inaugural, na Universidade de Bâle.

um grupo de alunos que se reunia em sua casa (Werner Jager, Karl Reinhardt, Paul Friedländer, Hermann Fränkel).

A questão predominante sobre o surgimento da tragédia grega, retomada com o lançamento do livro de Nietzsche, permanece em Wilamowitz no empreendimento do estudo da história das origens e do desenvolvimento da tragédia grega visando determinar seu lugar no seio da poesia grega. Todavia, se a teoria estética do XVIII e XIX procurou definir o conceito de tragédia em seu entendimento geral, a filologia se ocupará da tragédia ática. Como sublinha Wilamowitz:

La théorie se doit légitimer conceptuellement la nécessité de chacune des thèses de la définition, alors que la philologie a, quant à elle, parfaitement rempli sa mission une fois qu'elle a mis en évidence l'existence de chacun des éléments de sa définition dans les phénomènes concrets qu'elle étudie: savoir, ici, les tragédies. Pour ce qui précède, il nous faut donc expliciter l'origine des détails de notre définition et démontrer ainsi sa nécessité, non pas conceptuelle, mais historique.¹⁴

Para Wilamowitz, trata-se de dar novamente vida aos textos mortos. Reviver o passado implica uma longa meditação de elos que se tecem de maneira complexa e tênue entre as artes. O recurso à história geral é um único vetor. Compreender o sentido da tragédia grega supõe considerar ativamente o estado geral dos costumes e do espírito do povo que a criou. Os dois pontos de partida de Aristóteles para o nascimento da tragédia, o ditirambo e o drama satírico, são retomados e reunidos por Willamowitz: ele estabelece a existência de um ditirambo cantado por um coro de sátiros do qual Arion é o criador. Ésquilo é quem dá a tragédia sua forma acabada. Wilamowitz separa as origens da tragédia e da comédia e coloca em dúvida a forma dos sátiros: teriam a forma de cavalos e não de bodes. O debate acerca da tragédia separa os estudiosos em dois campos: os que seguem Wilamowitz (Walter Kranz, Max Pohlens, Konrat Ziegler e Albin Lesky) e os outros. Entre os outros: Pickard-Cambridge, por exemplo, deriva a tragédia do culto de Dioniso e das improvisações de dança e canto coral antigos (1946 e 1968). G. Murray encontrou as origens da tragédia no culto aos mortos (1908). A. Dietrich considera imprescindível examinar paralelamente os documentos e o culto gregos (1908). W. Ridgeway retira a tragédia do culto dos heróis (1910). Para M. P. Nilsson, a tragédia nasce do culto a Dioniso, amalgamando os lamentos fúnebres e a lenda heróica (1911). Para todos esses

14 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. "Was ist eine attische Tragödie?", in Euripides Herakles, T I: Einleitung in die griechische Tragödie, Berlin, 1959, p. 108; infra Qu'est-ce qu'une tragédie attique. Introduction à la tragédie grecque. Traduit par Alexandre Hasnaoui. Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 118.

pesquisadores, a *Poética* permanece a pedra de toque a qual é preciso seguir ou discutir.

Wilamowitz considera a *Poética* um modelo atemporal e acultural de análise, opondo a ela uma análise que circunscreva a tragédia grega a condições históricas de surgimento. Segundo sua visão, a análise de Aristóteles revela elementos que funcionam como aporias decorrentes do rompimento com a lenda e o mito. A epopéia e a tragédia tratam da mesma matéria: a lenda heróica. Nesse sentido, as tragédias áticas seriam tragédias históricas. Os poetas evocam o destino, que na realidade é a simples expressão que a oposição lendária faz pesar sobre o poeta. A aparição do *deus ex machina* foi apenas um estigma da perda da ligação com a lenda, o sintoma do fim próximo da tragédia, que não se justifica interiormente na trama literária. A *katharsis* não encontra lugar na definição de Wilamowitz: o sentimento sobre o qual a tragédia agia não era nem a piedade nem o terror, mas antes disso e sobretudo a devoção e o patriotismo, desdobrados em sua dupla função religiosa e nacional. Como sublinha Wilamowitz: « la légende héroïque était devenue la matière du poème et le poète en présentait des parties isolées à son peuple ainsi qu'Homère l'avait fait, pour l'instruire et l'élever ». A arte trágica seria a arte do reencontro: o espectador se veria face à cena, reencontrando-se por meio de uma visada ética que alimentaria toda a arte grega. O grego aspira à semelhança com a figura atlética quase divina da escultura pela extensão das lições morais da tragédia, segundo Wilamowitz. A filosofia ignora a lenda e o enquadramento religioso da tragédia. O filósofo opera uma leitura moderna da tragédia grega como tragédia do destino e cria uma profunda fissura com a análise filológica. A experiência religiosa grega é de natureza teórica: a presença no mundo se percebe em relação imediata à divindade. Os homens que pressentem esta presença se tornam eles mesmos o monumento vivo de sua presença. Na tragédia, é o deus que caminha para o homem, trata-se de um 'teomorfismo' e não de um antropomorfismo. A manifestação da presença divina é teofania: a existência dos deuses está em relação imediata quando o conhecimento concorda com a crença. Na arte trágica, reside a presença ou a ampliação do divino sobre a cena. Se os deuses estiverem ausentes, a tragédia será vazia, como diz Wilamowitz "*Die Götter sind da*": o mundo grego não pode ser compreendido sem a religião que alimenta todas as suas manifestações.

Ce que je veux savoir, c'est ce que les Grecs, avec qui et pour qui je vis, ont pensé et senti de leurs dieux. Aux poètes et aux artistes, ces dieux sont apparus. Ils leur ont conféré le don d'exprimer avec force et clarté les sentiments qu'ils inspiraient à leurs adorateurs. Ces privilégiés, comme par la faveur d'une révélation qu'ils auraient reçue,

se sont chargés de fixer les formes et les traits que la piété de leurs compatriotes devrait prêter à ces êtres supérieurs et divins. Les poètes et les artistes, voilà ceux qui seront mes guides. C'est en les suivant que j'irai mon chemin, sans me laisser induire en erreur par les anthropologistes et les théologiens d'aujourd'hui. Ce qui me donne courage, ce n'est point une présomptueuse confiance dans la sagesse moderne et encore moins dans ma propre sagesse; c'est mon fidèle et tendre attachement aux anciennes croyances.¹⁵

E ainda, em uma conferência na universidade de Oxford, em 1908, Wilamowitz fala sobre o problema da objetividade filológica e da interpretação:

Il se peut que Mr Dryasdust ne soit pas un compagnon très agréable, mais il est nécessaire. C'est la malédiction des écrits historiques anciens que de l'avoir négligé [...] Mais soyons honnêtes [...] Nous savons que les fantômes ne parlent pas jusqu'à ce qu'ils aient bu du sang, et les esprits que nous évoquons demandent le sang de nos cœurs. Nous le leur offrons joyeusement; mais si, ensuite, ils relèvent notre questionnement, c'est que quelque chose nous appartenant est entré en eux, quelque chose d'étranger qui doit être chassé, chassé au nom de la vérité.¹⁶

Sejamos realmente honestos, Senhor Wilamowitz! Se estivesse vivo, deveria declarar sua verdadeira filiação, ou, no mínimo, se retratar por utilizar argumentos de quem tanto criticou:

Or, cela reconnu, faut-il donc refuser, à ceux qui viennent plus tard, le droit de faire revivre leur propre âme dans l'âme des œuvres anciennes? Non, car ce n'est qu'en leur donnant notre propre âme que nous le rendons capables de vivre encore; c'est seulement *notre* sang qui les amène à nous parler. L'interprétation vraiment « historique » parlerait en fantôme à de fantômes.¹⁷

Esclarecido o que parece oposição, vejamos agora quais são os argumentos de Wilamowitz contra *Die Geburt der Tragödie*, e como se desenvolve a querela em torno do livro, para, na sequência da tese, testá-los.

2.3.1.

A querela em torno de *Die Geburt der Tragödie*

Dans Bâle je me tiens, intrépide mais seul
Et je m'en plains à Dieu: je pousse un cri:
« Homère ! »
De même ils peinent tous
Mais ils vont à l'église

15 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. Eurípidés Herakles, Préface de 1895, T I: Einleitung in die griechische Tragödie, Berlin, 1959, p. 16. infra Qu'est-ce qu'une tragédie attique. Introduction à la tragédie grecque. Traduit par Alexandre Hasnaoui. « Présentation ». Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. XXXVI.

16 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. Qu'est-ce qu'une tragédie attique? « Présentation ». Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. XXXIX.

17 NIETZSCHE, F. Humain, trop humain, II, 126, p. 746, Tome I, Laffont.

Mais ils rentrent chez eux
Et se moquent de moi, qui tout haut vocifère.

Je n'en ai plus souci, le meilleur des publics
M'entend; et ma plainte homérique
Recouvre un attentif silence
Ces lignes sont le prix de ma reconnaissance.¹⁸

Em 1872, Wilamowitz escreve um panfleto contra *Die Geburt der Tragödie, Zunkunftsphilologie!*, (Filologia do futuro). Em resumo, os principais argumentos de Wilamowitz contra Nietzsche são:

1. A distinção, atestada por Platão, que os gregos fizeram entre harmonia, ritmo e palavra foi reduzida por Nietzsche a uma oposição moderna entre música e texto;
2. Um revestimento grosseiro do Moderno sobre o Antigo impede Nietzsche de compreender o lirismo antigo;
3. O “estreito parentesco” estabelecido por Nietzsche entre Sócrates e Eurípidos, os dois assassinos da tragédia, não tem fundamento histórico;
4. A incompreensão de Nietzsche quanto à natureza e à origem do coro satírico;
5. O fato de o Dioniso de Nietzsche estar ligado à teologia órfica e não incorporado à religião grega tradicional.

Para Wilamowitz, o aspecto mais chocante de *Die Geburt der Tragödie* reside em seu tom e em sua perspectiva, pois Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria obtida pelas vozes da intuição é exposta parte em estilo predicante, parte sob a forma de um *raisonnement* aparentado à redação jornalística. Nietzsche anuncia, tal um *epopta*, os milagres, passados e futuros, de seu deus: muito edificante sem nenhuma dúvida para os fiéis e “amigos”. Naturalmente, o “evangelho da harmonia universal” pratica também o anátema como ele é usado por todas as crenças que pretendem ser a única a trazer felicidade. Nietzsche trata de uma série de questões dentre as mais importantes da história da literatura grega e imagina que essas deixaram de ser enigmas graças a ele, imagina que sua gênese da tragédia fala com uma precisão luminosa. Apóia-se em dogmas metafísicos cuja “eterna verdade” necessita do golpe do selo de Wagner. Wilamowitz vê no livro exposto de maneira muito ingênua um *πρῶτον ψεῦδος*, ‘erro primário’: expressão de Aristóteles nos *Primeiros analíticos, II*: uma premissa falsa da qual não pode advir senão uma conclusão falsa. Este ‘erro primário’ pode ser assim resumido: Wagner sancionou com o golpe

18 NIETZSCHE, F. Sur la personnalité d'Homère. Traduit par Guy Fillion. Nantes : Éditions Le Passeur, 1992, p. 11. Conferência proferida por Nietzsche em 28 de maio de 1869 como discurso inaugural na Universidade de Bâle.

de seu selo a verdade da descoberta de Schopenhauer segundo a qual a música ocupa em relação às outras artes uma posição excepcional; Nietzsche reconhece na tragédia antiga uma concepção similar. O que, para Wilamowitz é exatamente o inverso do caminho que compreende os fenômenos históricos a partir de condições da época nas quais são produzidos e não vêem sua justificativa senão em sua necessidade histórica. Wilamowitz considera o método nietzschiano um método histórico-crítico de previsões, ao menos em princípio, ligado aos dogmas e à procura de confirmação.

Wilamowitz recorre a Winckelmann (1717-1768), afirmando que sua análise marca o nascimento da crítica de arte. Nietzsche ultrapassa sua concepção de beleza grega, avaliadas como simplicidade e serenidade. A escola de Winckelmann compreende de modo histórico a essência da beleza e sua manifestação diferentemente em tempos diversos e que, sobretudo, a princípio este caráter duplo da beleza grega – a oposição de estilos, sublime e belo, entendida como um *a priori* no sentido dionisíaco – foi desenvolvido magistralmente por Winckelmann. Ele não falará jamais em uma degenerescência aplicada ao espírito grego. Winckelmann mostrou que as regras gerais da crítica científica são também necessárias para a história da arte e mesmo para a compreensão de toda obra de arte singular, que o julgamento estético não é possível senão a partir da concepção da época na qual a obra de arte aparece, a partir do espírito do povo que a produz. Nietzsche dá provas de uma ignorância verdadeiramente infantil que se mistura com a arqueologia; dota os sátiros, estes “humanos estúpidos” de pés de bode, e não sabe sequer distinguir Pan, Sileno e sátiro; faz brandir por Apolo a cabeça da Medusa em lugar da égide; propõe de modo assaz “titânico e bárbaro” “desmontar pedra sobre pedra a civilização apolínea”. O mau-gosto de Nietzsche é exposto por oposição a uma leitura clássica dos gregos. Nietzsche apropria-se da concepção dórico-apolínea de O. Muller para criticá-la.

O predicado “sábio e inspirado”, atribuído ao sátiro, é apresentado no mito de Sileno, o mesmo Sileno que cai nas mãos do rei Midas. É um engano que a *thiasé* dionisíaca em seu conjunto seja estrangeira à epopéia popular e que esta lenda não pudesse ser atestada antes do quinto século. Com efeito, à doutrina nietzschiana de uma “oposição de estilos na arte grega” une-se as duas “divindades artísticas”. “Dois impulsos artísticos diferentes Apolo e Dioniso, aos quais correspondem o sonho e a embriaguez avançam para o *front*, a maior parte do tempo em conflito, se excitando mutuamente em produções sempre mais vigorosas, até que enfim, no florescimento

da vontade helênica, elas aparecem fundidas em conjunto para dar o nascimento da tragédia. Mas então aparece o perverso Eurípides que, aguilhoado pelo perverso Sócrates, assassina a tragédia. Dionísio “refugia-se nas profundezas de um culto secreto”, até “a visão estranha e singular” da helenidade ser acordada por Nietzsche. Claramente essas verdades eternas se revelam em criaturas de fumaça, prontas a desaparecerem e todo o edifício que repousa sobre elas se dissipa no ar.

Segundo Nietzsche, nós podemos, “certamente de uma maneira apenas conjectural, mas não sem uma certa segurança, atribuir aos sonhos dos gregos uma lógica e uma ordem causal de linhas e contornos, de cores e de grupos, um encadeamento de cenas análogo aqueles de seus melhores baixo-relevos”. Os baixo-relevos de maior êxito são portanto incontestavelmente os que não representam senão uma só ação e não várias. Segundo ele, Homero é um grego sonhador; o Grego um Homero sonhador. Esta última afirmação é um puro *non-sense* para Wilamowitz. Segundo Wilamowitz, podemos ver em Nietzsche um professor sonhador, concluindo que como professor é um Nietzsche sonhador. Quanto à primeira afirmação, é necessário, para poder sustentá-la, se desembaraçar da literatura concernente aos sonhos. Isto é o que faz Nietzsche com destreza; ele precisará encontrar a relação de milhares de sonhos. Em parte alguma ele traça uma sucessão de cenas, de um modo de sonhar que manifesta “uma lógica e uma ordenação causal” — o jogo sentimental provocado pela auto-ilusão consciente que recorda Nietzsche, quando ele sonha o verso seguinte: “Isto é um sonho. Continuemos a sonhar!” provém “dos efeitos maléficos e patológicos” que o mundo antigo apreenderá do sonho que Nietzsche rejeita. Será então na sombria teoria do conceito schopenhaueriano que a árvore de ouro do mundo dos deuses helênicos enterra suas raízes. As “miragens da beleza e suas ilusões” são os seres infantis de modo semi-inconsciente e têm por criaturas verdadeiras a carne e os ossos, a quem eles devem seu nascimento, como o disse já Aristóteles com maior segurança de justeza que a maior parte dos modernos sobre os fenômenos celestes e as afecções acidentais da alma: que eles sejam aparentes, ao menos no momento de seu primeiro impulso, para uma época onde o povo helênico não está ainda separado dos povos-irmão, isto dito na primeira infância da humanidade; que os deuses gregos da época homérica tenham sido aos seus olhos uma realidade absoluta, superior mesmo àquela que o filólogo do futuro, fiel a Dioniso, conforme os milagres de seu Deus. É uma pena que o Apolo da época homérica contenha em germe o poder político-religioso que ele separa

desde o último século: Nietzsche não poderia saber porque não conhece Homero, segundo Wilamowitz. Tudo o mais sabido mediante a obsessão pelo *agón Homero kai Hesíodo*, “filosofia do deus silvestre”. Um Homero fabricado por uma compilação!

Nietzsche edita em 1870 *Homero contra Hesíodo* — combate entre o canto do heroísmo e as obras pacíficas — e emite, em razão da importância concernente à improvisação, a hipótese que existe uma redução do *Musée* de Alcidas, aluno de Górgias, que devia ser um tipo de manual de retórica. Segundo Wilamowitz, se Nietzsche conhecesse Homero, como poderia atribuir ao mundo homérico o brilho da juventude, exultante na exuberância e as delícias do prazer de viver, e que, precisamente a causa de sua juventude e de sua natureza, conforto de todo coração inocente, como poderia atribuir a esta primavera de um povo, que tem verdadeiro sonho da mais bela maneira de sonhar a vida, dos sentimentos pessimista, uma aspiração senil à aniquilação e uma vontade consciente de enganar-se a si mesmo? E quais são os argumentos que ele desenvolve para justificar os sofrimentos que, nesta mesma época, os gregos, essas eternas crianças que a bela luz enche de uma alegria inocente e inconsciente, presumivelmente teriam experimentado. Nietzsche faz menção à existência de um período artístico correspondente à era de bronze. Para Wilamowitz, essas são abstrações e alegorias não provadas, apesar de serem interessantes para uma teosofia dogmática, como a teosofia hesiódico-órfica.

Homero é para Nietzsche, “enquanto indivíduo, um sonhador absorvido nele mesmo, um artista apolíneo, ingênuo”. Quanto a Arquíloco, “a história grega” julga “remeter que ele introduziu a canção popular na literatura”. Para Wilamowitz, a primeira das afirmações é um produto de delírio, a segunda é falsa. Com efeito, mesmo o mais fervoroso partidário da unidade não poderia negar que os dois poemas incomparáveis de Homero não têm como pano de fundo senão uma tradição rapsódica extremamente fecunda que floresceu durante os séculos anteriores e posteriores ao autor: Nietzsche não poderia negar que Homero “como indivíduo” não poderá aparecer a não ser sobre o solo de uma tradição muito desenvolvida do canto poético. E que poderá, na medida onde fenômenos análogos de outros povos, não completamente desconhecidos por ele (*Nibelungen*), confundir então a essência da arte ingênua tal qual Schiller expôs como quimeras e outras miragens da beleza: para Nietzsche, segundo Wilamowitz, mesmo um servo ou um finlandês “por ter se aprofundado com olhar penetrante da pulsão destrutiva do que chamamos a história

universal tanto quanto a crueldade da natureza” tem a necessidade de “uma ilusão deslumbrante das cores” para escapar ao desejo do *nirvana*.

Quanto às afirmações concernentes a Arquíloco, a verdade é que em uma primeira abordagem Wilamowitz não sabe o que dizer. A primeira observação: deve-se compreender Arquíloco à luz do que “a história grega ensina verdadeiramente ela mesma”. Somente seria possível levar em conta um erro involuntário de afirmações também manifestamente falsas, ligado à solução de verossimilhança a qual Nietzsche se afilia? Nietzsche ousa comparar a poesia de Arquíloco aos cantos populares do *Knaben Wunderhorn* (que são alhures, em parte, verossimilmente híbridos): comparar uma poesia sem autor com obras de um homem que exprime em seus versos não mais que ele mesmo, suas paixões e suas experiências, e isto, de modo direto e pessoal dando lugar para um Critias, poeta não desprezível e ele também inegavelmente subjetivo e passional. Mas estas afirmações serão necessárias, se é verdadeiro que o poeta lírico, o qual, segundo a opinião comum, tem seu canto inspirado pela paixão, “se é, no processo dionisíaco, em meio a sua subjetividade, que se produz de início um reflexo musical, sem imagem nem conceito, da dor originária, depois, uma segunda reflexão que tem o valor de um símbolo particular ou de um exemplo”, o qual é então o poema; seguramente, se isto é assim, então não é seu amor, mas aversão por *Néoboulè* que canta Arquíloco, “o único *Ich* verdadeiramente existente e eterno, o único que repousa no fundamento das coisas”. Mas Nietzsche não classifica certamente os *iambos* entre os *θρήνοι* (*threnoi* - prantos fúnebres) e os *ὄδυρμοί* (*odirmoi* - lamentações) que foram excluídos. Ele descreve o *stilo rappresentativo* em virtude daquela mesma que Platão chamou a música helena em seu conjunto. Com efeito, para Wilamowitz, mesmo se Platão se mostrasse em seus juízos mais parcial que Nietzsche, já que foi corrompido pelo pernicioso Sócrates, ao menos não pertence à categoria destes homens que se apresentam com descaramento de idéias absurdas como as das verdades de valor universal. Mas mesmo se as alegações de Nietzsche forem justas no que concerne à música antiga, Wilamowitz julga estar portanto no direito de supor a seguinte questão: isto que advém da eterna verdade do dionisíaco e do apolíneo nesta multiplicidade de mistura de estilos, onde a música é considerada como a serva, não tem o texto como mestre?

O ‘dragão’ (Eurípides) poderia bem responder novamente: τὸ μηδὲν εἰς οὐδὲν ῥέπει (o nada conduz à coisa nenhuma). Para poder afirmar que o texto do poema aparece antes da melodia, que a poesia é “uma fulguração

imitativa da música em imagens e conceitos”, se faz necessário atribuir a Arquíloco uma poesia lírica de forma estrófica e regras musicais preponderantes.

Wilamowitz pensa que Platão fala de maneira suficientemente clara: τὴν ἄρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ (a harmonia e o ritmo devem seguir a palavra). E mesmo se fosse possível legitimamente chamar “estrofe rítmica” os versos epódicos inventados por Arquíloco, em todo caso, estes não são certamente estrofes musicais, já que finalmente se caracterizam pela repetição da mesma melodia associada a textos diferentes como os do canto coral; enquanto a primeira, em razão de sua forma, exclui a possibilidade de uma tal interpretação. Também seria possível dizer que o dístico elegíaco tenha talvez a mesma origem do hexâmetro heróico, saem igualmente das estrofes rítmicas. De todo modo, pode-se sonhar um instante, segundo Wilamowitz, que os iambos de Arquíloco tenham sido efetivamente cantados, isto seria o suficiente para se convencer da tradição da παρακαταλογία – recitação rítmica não melódica acompanhada de instrumentos –, segundo Westphal, existe sempre uma alternância entre canto e palavra. A única incerteza que pesa sobre a determinação respectiva de Terpandre e Arquíloco é a melhor prova de que isto não depende da primeira κατάστασις (*katastasis*: revolução musical e literária executada em Esparta por Thalétas e sua escola). Mas é a palavra que deve vir aos lábios de todo àquele que trata do período antigo da poesia lírica helênica e que Nietzsche se recusa com extrema habilidade em pronunciar.

Wilamowitz afirma que Nietzsche reduz a pó toda a fábula concernente à origem musical da poesia lírica, o canto popular e a “moldagem do mundo na música”, sempre segundo Nietzsche: a palavra é “elegia”. Ela é a forma mais antiga da poesia lírica helênica, ela é, quer Arquíloco seja ou não seu inventor, na integridade de sua essência, a irmã do iambo. Arquíloco se opõe a Eratosthène, sendo compreendido como poeta elegíaco; Semonide de Amorgos escreve, além de iambos, também elegias, Sólon, além de elegias, também iambos. Nietzsche junta todos os aspectos chamados poesia lírica, a celebração do amor e do vinho, o canto guerreiro e o *couplet* satírico, o gênero gnômico e o gênero didático: nenhum destes seria cantado. Conforme seu nascimento, a elegia se apóia sobre a epopéia popular, tanto no que concerne ao seu estilo e à língua, quanto no que concerne a sua interpretação. Além do mais, é ainda a palavra prima que cobre os mestres da primeira *katastasis*, sendo necessário esperar a segunda para que se introduza a música instrumental, o que é incompatível com as concepções nietzschianas.

Dioniso não se reduz a uma fórmula tão limitada quanto Apolo. Em consequência da abstração à maneira de Nietzsche, Wilamowitz julga fazer dele o gênio da música do futuro, do evangelho do futuro; de modo que a oposição entre os dois estilos se apresentaria então claramente como sendo a oposição a tudo o que é verdadeiramente grego, como, se espera, a tudo o que é verdadeiramente alemão. Pois não é o que faz Nietzsche, pergunta Wilamowitz, definindo a música como “a linguagem da vontade” e a vontade como “o inestético em si”? O *analogon* do mundo da arte dionisiaca é, Wilamowitz menciona várias vezes, a embriaguez. A religião dionisiaca é difundida na Grécia, ao que parece, a partir do Oriente, no fundo ela faz “o homem regressar ao tigre e ao macaco”, tanto que as orgias dionisiacas dos gregos têm o significado de “festas da liberação universal” e “dias de transfiguração”. Por certo, Apolo logo “branda a cabeça da Medusa contra a ameaça presente do dionisiaco”, pois “o dionisiaco aparece ao grego apolíneo como titânico e bárbaro”, mas os dois adversários são finalmente reconciliados e isto “com uma determinação dividida de fronteiras para daqui por diante respeitar a mudança periódica de presentes honoríficos”, ou, como Nietzsche diz alhures, “eles contratarão os mensageiros misteriosos”. E aí estão Apolo e Dioniso assimilados a Nero e Pitágoras. No mais, as coisas são assim feitas para que o verdadeiro temperamento helênico, com sua aspiração pela medida em todas as coisas, se defenda com todas as forças contra a excentricidade e a abolição de todos os limites próprios à mística orgiástica, do mesmo modo que a saúde iluminada do espírito se defende contra a hipocrisia transcendental. Este é um resumo da crítica de Wilamowitz a *Die Geburt der Tragödie* e, em parte, será sobre esta crítica que transitará esta tese.

Que toutes ces tendances esthétiques, éthiques et scientifiques, extrêmement différents, se soient réunies sous le même nom comme derrière une sorte de monarchie de façade s'explique surtout par le fait que, de par son origine, et de tous temps, la philologie fut toujours une pédagogie. Les éléments formateurs, qui méritaient d'être enseignés, furent choisis du point de vue pédagogique: ainsi, c'est à partir de la pratique d'une profession et sous l'influence de la nécessité que s'est développé cette science, ou du moins cette tendance scientifique que nous appelons « philologie ».¹⁹

19 NIETZSCHE, F. Sur la personnalité d'Homère. Traduit par Guy Fillion. Nantes : Éditions Le Passeur, 1992, pp. 12-13. Conferência proferida por Nietzsche em 28 de maio de 1869 como discurso inaugural, na Universidade de Bâle.

2.4. Nietzsche e a *Poética*

Um número considerável de teóricos alemães trabalha sobre a *Poética* de Aristóteles, Nietzsche não faz senão o que esses fizeram: define sua própria posição quanto ao texto basilar aristotélico. Por exemplo, protesta contra a ênfase de Aristóteles na tragédia como ação (*praxis*) e repetidamente contra o conceito aristotélico de *katharsis*. As condições precisas das objeções dele para *katharsis* variam, mas há um fundamento geral: a noção não faz justiça no que a tragédia tem de força potencial para a vida – ponto que desenvolve de modo recorrente em *Die Geburt der Tragödie*. A compreensão de Nietzsche sobre a *praxis* é patológica, relativa ao *pathos* grego. Na *Poética*, esta palavra se refere a uma ‘cena de sofrimento’: em grego original significa ‘desventura’ ou ‘experiência’, ou ainda ‘emoção’; em alemão, significa a intensidade da emoção. A alternativa implícita de Nietzsche para ação aristotélica é a ‘comoção’, a ‘atmosfera’ alemã, tendência manifesta no drama alemão não-dramático por excelência. A base histórico-literária de Nietzsche para o desvio de leitura realizado em sua tese sobre o nascimento da tragédia é não-aristotélica no sentido da leitura regular de Aristóteles, sobretudo da leitura ordinária da *Poética*. Mas a preocupação de Nietzsche é extremamente histórica, no sentido da busca da origem do gênero em uma leitura aprofundada de Aristóteles, particularmente de seu pensamento sobre a física e a metafísica. Leitura que será aqui desenvolvida.

As considerações históricas de Nietzsche partem de uma visão muito distanciada do olhar de sua contemporaneidade sobre o fenômeno grego como uma fase histórica à parte. Para Nietzsche, o menos importante em Aristóteles é sua função ‘crítica’ da tragédia, que enxerga o teatro por sua *praxis*, sendo este o principal objetivo da *Poética*. Nietzsche é também um ‘homem teórico’, como Aristóteles, sua visão não se aproxima da visão prática wagneriana do teatro. É corrente a relação entre a *mimesis* aristotélica e platônica, assim como entre a visão da metafísica. É corrente, mas impressionante, pois, mesmo como ‘homem teórico’, Aristóteles encontra razão e pertinência no teatro. Neste sentido, pode-se fazer uma analogia entre Platão/ Aristóteles e Schopenhauer/ Nietzsche. Tal como Aristóteles herdou a teoria de Platão, Nietzsche herda os pressupostos pessimista de Schopenhauer. Tal como Aristóteles, Nietzsche encontra na Arte (*technê*) a saída. Para Nietzsche, a tragédia será igualmente ‘terapêutica’, não no sentido usual, mas como profilaxia,

sentido de preservação. Muito diferente é a compreensão da *katharsis* como válvula de segurança emocional. *Tragoidia* e *Tragödie* não são rótulos que cobrem determinadas formas artísticas, mas um nível último de desenvolvimento da poesia que deve ser estudado em seu próprio terreno. Como se verá mais adiante, o ‘tom biológico’ não é gratuito.

Para Nietzsche, como para Aristóteles, há uma norma trágica aceitável e divergências inaceitáveis. Os dramaturgos podem ser avaliados individualmente de acordo com a vontade ou capacidade para consentir à norma: alguns autores de tragédias são mais trágicos que outros. Não há nenhuma licença para excentricidade. O gênero, então, tem sua própria existência, independentemente dos textos que o exemplificam e dos dramaturgos que os produzem. E se cada gênero tiver sua existência independente e sua própria ‘essência’, os gêneros são coletivamente entidades abertas à comparação crítica: eles podem ser avaliados um em oposição ao outro. Esta é uma das operações empreendidas na *Poética*, tanto com relação à lírica e à épica, quanto em relação à própria comédia. Diante disso, não é um julgamento simplesmente valorativo que pesa, mas de propriedade e desenvolvimento do nível de refinamento poético empregado. A hierarquia deve então ser vista apenas como catalogação. Para Aristóteles, como para Nietzsche, não é bastante dizer que uma obra é boa em seu gênero, deve-se avaliar o gênero como uma questão separada e só então vir ao particular, ao exemplo; procedimento caracteristicamente científico. Aristóteles separa a tragédia em seis partes: *mythos* (fábula), *opsis* (visibilidade), *ethos* (personagens), *dianoia* (coerência), *lexis* (expressão verbal), *melopoia* (ritmo). Nada garante que Nietzsche inverta os valores aristotélicos colocando o ritmo, ou a música, em primeiro lugar, como em geral é julgado o livro pelo subtítulo e pela dedicatória a Wagner. Claramente, o mito tem seu estatuto estabelecido no processo originário da tragédia, enquanto a *mousiké* é a forma básica do ‘protodrama’. Ainda é possível equiparar a *peripécia* aristotélica à *aniquilação* nietzschiana.

De modo sóbrio, Aristóteles pressupõe uma correlação entre um processo amplamente racional redutível à formulação teórica e um produto racionalmente acessível. Essa pressuposição é comparável ao procedimento apresentado em *Die Geburt der Tragödie*. Todavia, em Nietzsche, o grau de correlação é tal que um determinado processo garante um determinado produto: a correlação entre processo criativo, produto artístico e efeito é intrínseca e determinante. Contrariamente, no *Íon*, de Platão, encontram-se relacionados, no poeta, censuráveis processos

irracionais, produto irracional e efeito irracional. Se na *Poética* o caráter ‘metafísico’ da arte é negligenciado por um olhar mais técnico, o mesmo não se dará em *Die Geburt der Tragödie* com relação ao próprio pensamento metafísico de Aristóteles. Talvez seja pertinente dizer inclusive que o livro de Nietzsche tem como objetivo principal desenvolver este caráter ‘metafísico’ no âmbito da arte.: é o que pretendo demonstrar. A diferença nivelar está no fato de que Aristóteles desenvolve um ‘olhar analítico retrospectivo’, enquanto Platão estabelece uma ‘crítica objetiva pontual’ e Nietzsche uma ‘visão prospectiva hipotética’ da tragédia. Através da comparação com a ciência e do contraste com o pensamento cientificista, Nietzsche vai encontrando suas respostas e reconhecendo a significação do fenômeno artístico. Foi Platão quem iniciou o debate sobre a arte na Grécia? Aristóteles moraliza a tragédia em função da valorização da *mimesis* platônica? Existem pontos de ampla convergência entre os pensamentos de Nietzsche e de Aristóteles, não exatamente na *Poética*, sobre a gênese do gênero trágico? A gênese de um gênero é mais do que simplesmente um dado histórico? Um gênero perfaz em seu desenvolvimento e em suas propriedades uma ‘entidade pensante’? Esta ‘entidade pensante’ tem propriedades descobertas por meio de abordagem sincrônica e diacrônica? É possível pensar na gênese de um gênero como um ‘processo anímico’? Se for, em que sentido?

As categorias de Aristóteles – enredo, caráter, reversão – são objetivas, isto é, compendiam a tradição analítica que desde então foi predominante no pensamento Ocidental. Com estas categorias, Aristóteles está fazendo a mesma tentativa que a maioria dos teóricos subsequentes fez: reduzir um todo a suas partes, especialmente algumas de suas partes mais manejáveis. Nietzsche busca algo bastante diferente. As categorias de Nietzsche não são redutivas. Em geral, têm a sutileza do *próton*. O principal engano com relação a elas é abordá-las com o pensamento analítico habitual. O *constructo* nietzschiano é metafórico, mas objetivo, isto é, são metáforas direcionadas para um entendimento determinado. E só fazem sentido neste entendimento; em qualquer outro, vagam como abstrações. Na finalidade da teoria trágica nietzschiana, tais constantes provêm o contexto literal dentro do qual toda metáfora deve operar: um contexto direcionado.