

9 Conclusão

9.1. Recapitulando

No século XIX, vários trabalhos filológicos foram desafiados pela predominância da filologia entendida como estudo estrito do texto e da língua, 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.

Wilamowitz acusa Nietzsche de *πρῶτον ψεύδος*: uma premissa falsa da qual não pode advir senão uma conclusão falsa. A compreensão de Wilamowitz e a leitura superficial de *Die Geburt der Tragödie* é que são ‘erros primários’. Os fantasmas de Wilamowitz falam apenas depois de beber seu sangue e ele o oferece alegremente, para, em seguida, os mesmo fantasmas revelarem o questionamento que foi entranhado pelo sangue bebido, um corpo estranho que é preciso ser caçado, caçado em nome da **verdade**. Já os fantasmas de Nietzsche tomam sua alma e assim o tornam capaz de continuar vivendo e é por seu sangue que chegam a falar. A interpretação verdadeiramente histórica não caça a verdade, mas falará de fantasmas a fantasmas.

A filologia de Nietzsche é artificial e imperativa, se vista tanto do plano estético quanto do plano moral, e entra em contradição com seu próprio desenvolvimento enquanto ciência: primeiro, porque precisa das ciências, segundo, porque não pode prescindir da linguagem. O Nietzsche filólogo busca uma poção mágica, uma disciplina que em empregando as várias ciências possa dar conta do fenômeno metafísico da linguagem. Ela partilha da história porque busca uma lei temporal para obra, a despeito da efemeridade fenomênica; partilha das ciências na natureza por

investigar o instinto mais profundo do homem: o instinto da palavra; da estética porque carrega a ambição de elevar um dia o presente ao pavilhão da Antiguidade, dita clássica, por tê-la como modelo eterno. Esta condição de poção mágica da filologia é o mito moderno nietzschiano, um mito tanto teórico quanto prático: a oposição entre uma leitura clássica dos gregos x o chamado ‘classicismo’ grego como modelo. O ‘modelo grego’, que no entender de Nietzsche não é clássico tampouco romântico, deve ser tomado como espelho em seus fundamentos e não em suas ressurgências, em suas bases e não no que decorre delas. Ou seja, não é tomar a tragédia grega como modelo, mas o que possibilita o surgimento da tragédia grega. Desse modo, o mito moderno nietzschiano escapa às etiquetas úteis e também às inúteis.

A produção e a reprodução custam a vida para a borboleta e a beleza para homem; é aqui que reside a grande vantagem da arte, a saber que ela pode criar poeticamente o que é impossível a natureza produzir realmente. A arte, mesmo que ela crie centauros, pode nos apresentar a mentira que constitui a mãe virgem, tal é seu dever. Sim, é sobre a sábia união dessas contrações que repousa eternamente a juventude que os Antigos souberam dar a seus deuses.

Pode-se dizer de modo geral, como fazem alguns contemporâneos, que metafísica é tentativa de construção da verdade. Mas um pequeno detalhe faz a grande diferença do pensamento de Nietzsche: a metafísica não é a criação da verdade, mas necessidade humana de criar a verdade; ao aprofundar este pensamos depara-se com o cerne da ‘metafísica estética’ nietzschiana: é a necessidade humana de criar, sem a qual não pode haver existência, que é metafísica, à qual é inerente a linguagem.

Dito isto, é fato que o verdadeiro par com o qual se lida ao tratar de Nietzsche não é a equação clássica da Verdade: inteligível x visível, mas, sim, uma variante desta equação, que pode ser expressa pela fórmula: inteligível + sensível = Arte; possibilidade de conhecimento da própria Arte e do mundo em seus termos, onde a Verdade será alóctone: para a Verdade o exílio do conhecimento em geral e não específico. Na §1 de *Die Geburt der Tragödie* é traçada a fórmula do filósofo-artista. O filósofo tematiza o *Dasein* (realidade da existência); o artista tem por objeto o sonho, realidade da arte. A oposição entre ambos é suplantada pelo filósofo-artista que observa precisa e prazerosamente e interpreta a vida a partir das imagens observadas; com base nas duas ocorrências anteriores, exercita-se para a vida.

Nietzsche é o filósofo-artista e, não sem razão, este é um livro extremamente singular: *Die Geburt der Tragödie* encontrará para a arte a linguagem e a fórmula amoral, distinta da arte cristã e seus desdobramentos, cujo império é a *mentira*, exposta pela negação, condenação e pelo maldito. A proposta do livro está em revelar a forma trágica do conhecimento: é fato que toda a vida, não apenas a arte, repousa sobre a aparência, a ilusão e o ponto de vista, e isso não é falso, daí a necessidade do perspectivismo e do erro. Da aproximação de Nietzsche com Górgias, pode tirar o fato de que: ao contrário de Platão, Górgias está próximo de constituir uma poética, mas dela se extravia por não distinguir a experiência da arte da experiência cognoscitiva em geral. Com isso, legitimava a retórica e suprimia a possibilidade de uma poética como referente a um campo específico. O objetivo de Nietzsche não é legitimar a retórica, muito pelo contrário, a retórica teria tomado seu lugar no idealismo fraco ou no puro sensualismo modernos. A aproximação se dá pela forma trágica do conhecimento, pela abertura para o “outro”, não apenas para criar uma poética de um campo específico, mas sobretudo possibilitar uma forma de conhecimento comunicável paralela à científica, que teria levado a modernidade ao outro lado do abismo. Na figura de Apolo, verdade superior do sonho, oposta à vida cotidiana – lacunarmente inteligível – define-se a fórmula que permitirá decifrar o limite da arte, do belo, e assim a possibilidade de encarar Dioniso, o fundo da consolação metafísica, igualmente metafísico. Mesmo que todos os deuses sejam máscaras de Dioniso, Apolo não pode apenas ser uma máscara, pois Apolo é a própria ‘Idéia da manifestação’, é o reflexo de duas Idéias, um intermediário entre uma realidade empírica e uma idealidade. Não há um Dioniso por trás de Apolo, porque não há fundo sob a aparência. É a necessidade humana, o terror do nada que nos obriga a criar, a forjar, a entretecer, a tramar. Das maiores inteligências às mais toscas, todo ser humano precisa acreditar em uma *imagem originária*. Que ela funcione em sua forma moral tal qual os *Muste* (modelos), ou simplesmente pare e satisfaça superficialmente e ainda sirva para crer em um transfundo verdadeiro como os *Modelle* objetivos, ou, finalmente, que ela participe do mistério humano na mais alta criação feito *Urbild*, não deixará de ser ‘consolação metafísica’. Tal um princípio no domínio da linguagem, é algo do qual não podemos abrir mão, pois sintonizar com a ‘fonte’ é tornar visível o invisível. Não podemos abrir mão da linguagem, assim como não é possível se desfazer da *Urbild*. Que Nietzsche o tenha percebido de modo tão precoce e construído de forma ainda ‘rústica’ em nada surpreende. Também não

surpreende o fato de a ‘consolação metafísica’ permanecer velada mesmo aos olhos dos que refletem sobre ela. Para além dela, inexorável, o inefável, em suma, a sabedoria de Sileno.

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. 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 crítica implícita de Nietzsche para a *praxis* 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 *Die Geburt der Tragödie* é não-aristotélica no sentido da leitura regular de Aristóteles, sobretudo da leitura ordinária da *Poética*. Não que Nietzsche não considere a *Poética* de Aristóteles. Mas o tipo de descrição técnica que a *Poética* desenvolve não interessa às intenções de Nietzsche, ou às suas ambições. Primeiro, porque então Aristóteles já tinha sido virado do avesso e a *Poética* já estava para lá esmigalhada. Segundo, porque o olhar de Nietzsche se volta para questões básicas de formação e origem, os procedimentos são secundários a essas questões. De modo que ele sente a necessidade de reler Aristóteles, recolocando-o em seu devido lugar e investigar seus preceitos metafísicos, para fundar suas bases. A preocupação de Nietzsche é extremamente histórica, no sentido da busca da origem do gênero em uma leitura aprofundada de Aristóteles, sobretudo da metafísica aristotélica.

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 os dramaturgos que os produzem. E se cada gênero tiver sua existência independente, 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. 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 ao 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. 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, abreviam 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 subseqüentes 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 reducionistas. 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 provêem o contexto literal dentro do qual toda metáfora deve operar: um contexto direcionado.

O entendimento nietzschiano traçará a relação direta entre Metafísica e Linguagem retirando esta reflexão fundamentalmente da própria desconfiança sob a qual Aristóteles define e “demonstra” a possibilidade da metafísica. Esta não será uma das leituras idiossincráticas de Nietzsche. Ao contrário, a relação entre metafísica e linguagem é já atestada pelo próprio Aristóteles, dentro dos limites que estabelecidos ao longo da tese, e será Kant quem discutirá esta quase interação, ao estabelecer os limites da ciência e o lugar de todo *a priori*.

Não é possível que a afirmação e a negação sejam verdadeiras em conjunto, os contrários não podem mais coexistir; a menos que todos os dois não existam senão de uma certa maneira, ou bem que um exista com esta restrição, contanto que o outro exista de uma maneira absoluta. « Le malheur commun de toutes ces belles théories, c’est comme on l’a répété cent fois, de se réfuter elles-mêmes ». Este é o princípio da contradição. Nietzsche toma de Aristóteles os preceitos da Metafísica para encerrá-la no âmbito da linguagem, dentro dos limites apresentados, ou seja, na não-contradição. De Empédocles, Nietzsche assimila a fisiologia da Arte – metodologia desenvolvida por Goethe – e o movimento do ciclo. Para não cair em contradição, isto é, para não reduzir a Metafísica à linguagem, Nietzsche criará a

metafísica estética. Parti de um pressuposto: todo esforço de linguagem visa à explicação e à ordenação de um universo, seja ele qual for. Sendo assim, a metafísica seria o movimento próprio a este esforço, ou seja, restitui a palavra *physis* ao seu valor originário, “produtivo”.

O que murmura Dioniso? O que neste murmúrio surdo é contrário ao ‘gosto’ de Kant? É evidente que Nietzsche fala contra a exacerbação da beleza aderente, contra o ‘bom gosto’, contra o que é simplesmente agradável na arte em favor de uma arte sublime. É a cantilena, a ladainha, iniciada com os pré-românticos, seguida pelos românticos alemães. Mas se Nietzsche tivesse tomado o caminho germânico de modo linear não teria encontrado dissonância no coro dos alemães e o livro bem poderia ter sido aceito em sua época. Por que o murmúrio de Dioniso parece tão ‘ábsono’? A resposta não pretende esgotar a questão, mas demandará que se atente a pontos capitais e paradoxais: a relação tensa entre abstração e metafísica; a ligação intrínseca, porém divergente, entre arte e natureza; a compreensão problemática dos termos forma e substância; os problemas que a separação radical entre sensação e conhecimento acarreta para a arte; o paralelismo possível entre arte e ciência. Estes cinco pontos perfazem a chave de leitura de *Die Geburt der Tragödie* e esclarecem, ao menos parcialmente, o “livro impossível” de Nietzsche.

Afirmo serem duas correntes metafísicas (a platônica e a aristotélica), grosso modo, poderia dizer: a metafísica é supra-sensível para Platão. Para Aristóteles, a metafísica são os princípios originais, ou seja, a explicação subliminar da Física. Isto é: pode-se falar em substância permanente na metafísica platônica porque a ordenação do mundo fará diferença entre espaço superior e espaço inferior, o que significa afirmar a metafísica platônica baseada em um entendimento universal espacial; enquanto aristotelicamente interessam os móveis, os movimentos, as forças originais; o que permite falar em uma metafísica predominantemente espaço-temporal em Aristóteles. Estes móveis serão transformados por Kant nos princípios fundamentais, já que tempo e espaço passam a ser então condições *a priori* do homem. Dentro da tradição platônica, Tomás de Aquino tornará a espacialidade platônica ontológica, possibilitando o amplo desenvolvimento da ontologia em uma compreensão metafísica. Isto posto, a distinção entre “real” e “aparente” pode ser cuidadosamente afastada com relação à obra de arte na teoria da *metafísica estética* nietzschiana porque nela o lugar para o substrato ou para o transcendente platônico

permanece deslocado. O que realmente atua na *metafísica estética* são as forças originais e os princípios fundamentais

Para Aristóteles, a abstração matemática está separada da metafísica por um pequeno desvio: a matemática, ciência do acidente, será possível somente quando se verifica a diferença entre ‘Filosofia’ e ‘Ciência’. Enquanto a filosofia constrói axiomas, a ciência os demonstra. A geografia geral da metafísica em Kant localiza a abstração – conceito puro sem objetivação, por conseguinte sem significação – a meio caminho da razão pura e em ligação pontual com a experiência. O que demonstra que a relação entre metafísica e matemática está na diferença de codificação: enquanto a metafísica procura a construção dos axiomas por meio da linguagem, a matemática procura leis para esses axiomas pela dedução lógica de seus próprios códigos. A metafísica permanece como um problema teórico que não será resolvido, melhor dito: ou a metafísica necessitará da matemática para tornar possível uma ciência da natureza, ou permanecerá restrita à reflexão “subjéctiva”, via paralela traçada pela ontologia baseada na “fé”, seja em Deus, seja no Sujeito. Nietzsche não tomará nem a rota que conduz a Deus nem o caminho percorrido pelo Sujeito. Em curva mirabolante, encontrará na Arte a possibilidade de resolução do problema: Arte como *arché* e *telos* do mundo, ou seja inversão da utilidade e da finalidade clássicas. A suficiência desta ‘abstração estética’ não alcança o resultado visado, mas tornar-se-á um novo problema.

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 *práxis*, 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 a correlação entre a metafísica aristotélica e platônica. 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 de Platão o otimismo teórico, Nietzsche herda os pressupostos pessimistas de Schopenhauer. Tal como Aristóteles, Nietzsche encontra a saída pela Arte (*techné*). 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. *Tragoedia* 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. O ‘tom biológico’ não é gratuito. O parentesco entre ciência e arte afeta as respectivas concepções: a arte é “como” a ciência porque é, em seu questionamento, uma atividade de conhecimento.

Sabemos bastante bem que nas naturezas humanas singulares se impõe habitualmente o domínio de uma faculdade ou capacidade qualquer e que necessariamente se gera nisso um modo unilateral de representar as coisas, posto que o homem pensa conhecer o mundo apenas através de si mesmo e, portanto, com ingênua presunção, crê que o mundo está construído segundo ele e seus desejos. Disso advém que o homem põe na cúspide de todas as suas principais capacidades o que quase quer negar completamente e suprimir de sua própria totalidade: o que em si mesmo encontra de inferior. Quem não está convencido de que todas as manifestações do ser humano, sensibilidade e razão, imaginação e entendimento – devem formar-se em uma decidida unidade? Quem não se atormenta continuamente com uma infeliz limitação, e não compreende nunca porque tem tantos e tão obstinados inimigos, e porque às vezes passa a ter a si mesmo como adversário?

Assim, o homem nascido e formado nas chamadas ciências exatas não compreenderá facilmente, da altivez de sua razão apenas razoável, que pode haver também uma fantasia sensível exata, sem a qual a arte é impensável. Sobre este ponto disputam os adeptos da religião do sentimento e os seguidores da religião da razão. Por um lado, estes últimos não querem admitir que a religião começa pelo sentimento, e os primeiros, por sua vez, não admitem que ela deve desenvolver-se na direção da racionalidade.

Só se pode falar em “crise da representação” se existir a crença que alguma grande obra de arte em qualquer época da história humana teve como objetivo uma imitação fiel da realidade e não uma criação específica. Visando ou não um determinado efeito estético, a meu ver, e acredito que na própria visão de Nietzsche, essa crise não existe nem nunca existiu no âmbito da arte. Mas é claro que o problema não é tão simples assim, principalmente levando em consideração que a arte do século XX se calcou e se desenvolveu em função desta suposta crise: um paradoxo e tanto!

O desastre da civilização moderna repousa no seio da civilização teórica e pouco a pouco invade a angústia do homem moderno que procura meios para conjurar o perigo. Ele procura utilizar a aparelhagem da ciência para exibir os limites e a natureza condicionada do conhecimento em geral e contestar de modo decisivo as pretensões da ciência à validade e à finalidade universais. Foi essa a monstruosa coragem e a sabedoria de Kant e Schopenhauer: a religiosa vitória sobre a essência da lógica escondida pelo otimismo, que é a base de nossa cultura. Kant descobre nos fenômenos as obras de *Maja*, percebendo os limites da ciência. Para Nietzsche, a compreensão de Kant une-se à percepção de Schopenhauer, segundo a qual a ciência frente a *Maja* faz apenas ninar o sonhador. Nietzsche qualifica esse signo como característico da cultura iluminista, no qual a ciência se desvia pelo próprio pensamento científico. Esse novo homem trágico, corajoso e sábio, deve criar também uma nova arte, a arte da consolação metafísica. Sob os gritos de Fausto, a cultura socrática dos homens teóricos é perturbada e o homem moderno pressente os fundamentos ingênuos da persuasão confiante: como cordeiro trêmulo deixa-se conduzir por Mefistófeles.

A possibilidade de a tragédia ter se desenvolvido a partir da estrutura social agrária e carregar e manter em si os valores dessa sociedade não é original. Mas não encontrei, pelo menos até agora, nenhuma hipótese sobre uma batalha subliminar entre o teatro e a formação da *polis*. Muito pelo contrário, a maioria dos argumentos não apenas corrobora a relação, mas chega a exagerar absurdamente: o que pode ser comprovado em todas as argumentações que têm por objetivo propor o ‘teatro como espelho da sociedade’; mesmo quando usados no sentido crítico, isto é, teatro como crítica da sociedade. Minha compreensão é bem dispar: acredito em uma concorrência velada de uma parte entre teatro e vida política, e, de outra, entre teatro e *Sofia*, que, com o passar do tempo, seria ampliada até solapar a arte trágica antiga. O impulso que leva Sólon a institucionalizar o teatro seria o primeiro passo para sua dissolução. Mas a hipótese complicada de o teatro como uma forma específica de ‘conhecimento’ e de ‘socialização’ ainda está imatura, mesmo que justifique teoricamente o conflito apresentado entre Sócrates com o que Platão chama *teatrocracia*. As considerações preliminares desta hipótese foram aqui apresentadas, mas não tiveram amplo desenvolvimento, pois exigem uma teoria melhor acabada, a qual ainda não sou capaz de formular. *Estudos para ‘teatrologia’* têm este objetivo final.

Considero o capítulo final desta tese de doutorado já suficientemente conclusivo para que me alongue nas palavras e corra o risco de construir novas e ineficazes consolações metafísicas. Portando, em breves termos, recapitulo o trabalho realizado, a despeito da estrutura final que recebeu, pois esta exige uma lógica que normalmente o pensamento não tem. Iniciei minha análise sobre o tal ‘livrinho’ já partindo da *metafísica estética*, ou da ‘metafísica de artista’: examinar a ciência do ponto de vista do artista e a arte sob a ótica da vida. Inicialmente, a tarefa não me parecia difícil – ainda que tenha me dado algum trabalho preliminar –, afinal de contas, possuo as prerrogativas necessárias para realizá-la. De repente, Apolo e Dioniso apareceram correlatos ao Belo e Sublime kantianos; definitivamente estava armado o problema e a simples tarefa transformou-se em um 13º trabalho de Heracles. Foi a partir desta quase bucólica correlação que esta tese ganhou corpo e se estruturou, ultrapassando em muito minhas intenções originais e mesmo meus objetivos, já que minha questão primordial é apenas uma necessidade básica de compreender o fenômeno do Teatro.

Ao descobrir indicação no livro de Gerard Lebrun sobre uma possível tese biológica em Aristóteles, parti para a *Metafísica*, antes tentara desenvolver o raciocínio a partir de Schopenhauer e nada consegui. Nesta época, já me encontrava em Paris e ultrapassar os primeiros problemas teóricos relativos à metafísica foi muito difícil. Até mesmo meu orientador julgou, em um primeiro momento, que eu estava apenas complicando demais Nietzsche. Não que ele esteja de todo errado, Nietzsche exige uma certa complicação: só um ‘ruminante’ entende outro ‘ruminante’! Assim, continuei no ritmo que Nietzsche exigia: *lento*. Foi em Paris também que decidi que apenas uma tradução do livro poderia me dar a certeza de que eu não tinha enlouquecido. Passei a traduzi-lo e isso foi realmente o mais difícil, pois além de meus próprios limites com a língua, há todo um vocabulário nietzschiano próprio a ser desvelado. Em meus ‘passeios’ por Kant e Aristóteles cheguei à estrutura final da tese, que apesar de muito semelhante à apresentada em termos de conteúdo, é bem mais compacta. Ao enfrentar um outro limite, que dizem ser apenas um *a priori* do homem, empiricamente não pude ultrapassá-lo, falo do tempo e dos prazos. De forma que abdiquei do conflito entre Nietzsche e Wagner e da relação entre Nietzsche e Baudelaire. Apesar de ter me doído um pouco, percebo agora que era realmente extrapolação, bem provável que resultante de minha própria *hybris* ímpia. Não há espaço nesta tese para tal conflito simplesmente porque esta tese pretende

apenas responder questões básicas sobre o surgimento e o desenvolvimento do teatro.

Mas inquirir a representação teatral mais uma vez é decretar lugar marcado em alguma das estantes da Biblioteca de Babel, em hexágono que jamais será encontrado. É decretar o trabalho ao pó e às traças. Para mim, isto realmente é o que menos importa. Esta minha falta de preocupação com supostos leitores ou interessados poderia indicar falta de respeito pelo outro e descrença por qualquer modo de recepção e de suas teorias. Apesar do egoísmo teórico com o qual me conduzo, minha relação com a recepção é toda ao contrário. Posto que, caso houvesse aqui algum desprezo pela recepção, o contra-senso instaurado invalidaria o próprio esforço, já que o teatro é um jogo de, no mínimo, dois lados. O fato é que na relação com o outro é possível tocá-lo, atingi-lo, tentar para isso qualquer estratagem ou artifício, mas é preciso que sua decisão seja respeitada. Este é sempre o limite de qualquer relação: a decisão dela também cabe ao outro. Não posso decidir pelo outro, só por mim. No momento em que resolvo ou decido pelo outro, anulo qualquer possibilidade de interação e desrespeito a própria relação. Se no jogo das relações inter-humanas este fato é irrefutável, no jogo aberto do teatro é o que existe de perene no fenômeno: o *hic et nunc* depende diretamente disso. Portanto, se a tese que aqui se apresenta não esgota pergunta quase pueril tampouco determina o fim de minha busca. Mesmo acreditando ter avançado imensamente em minhas reflexões, sobretudo ultrapassando limites quase simplórios tais como diferenças valorativas de gêneros, entre outros muitos lugares-comuns que rondam o que se chama teoria do teatro, que no mais das vezes não passam de meras descrições, impressões pessoais, narrativas empíricas sem métodos de *constructo* e adjetivações deploráveis. O que tiro desta conclusão final é que teatro e metafísica são dois momentos de um mesmo movimento, tentativa de objetivação do ser humano. Não por isso, a concorrência entre teatro e outros processos de objetivação. Se alguma coisa conseguiu este estudo para a ‘Teatrologia’ foi alcançar este pressuposto.

A conclusão que chego ao final de minha libação ao deus: – Após a leitura destas desnecessárias páginas, sugiro que procurem escutar o ‘sussurro de Dioniso’, retornando ao livrinho impossível. Como diria o tal Alemão: “Ah! Esses Gregos!”. Minha própria conclusão trai sua impossibilidade já que o alemão de Nietzsche é uma língua muito difícil e as traduções para a linguagem dos homens – como é próprio à

linguagem dos homens – continuarão engendrando equívocos, a despeito de meu sacrifício!... Pois não seria esta a condição em si do sacrifício?