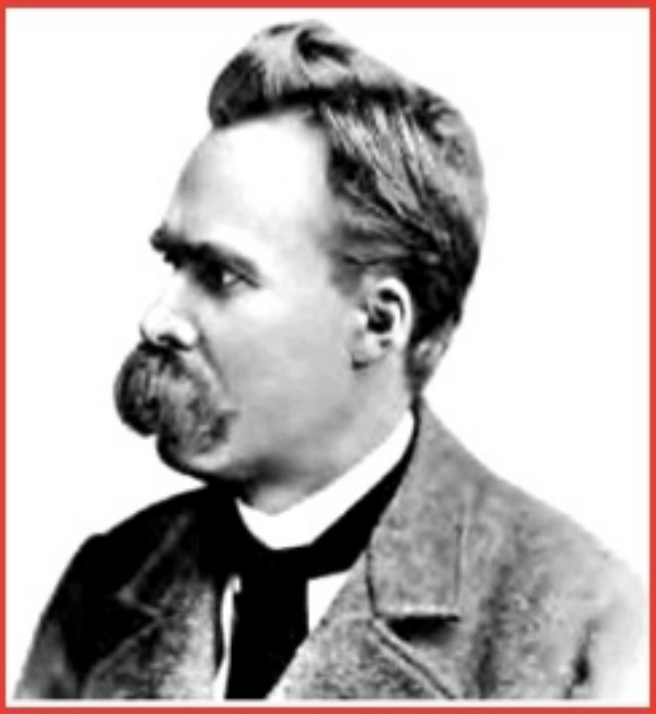
Friedrich Nietzsche

A Visão Dionisíaca do Mundo



martins
Martins Fontes

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudíavel a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros, disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.Info*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível.

Friedrich Nietzsche

A VISÃO DIONISÍACA DO MUNDO

E Outros Textos de Juventude

Títulos originais alemães

DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG

DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA

SOCRATES UND DIE TRAGOEDIE

1870

Tradução

Maria Cristina dos Santos de Souza

Marcos Sinesio Pereira Fernandes

MARTINS FONTES, 2005

Sinopse

Nos três textos traduzidos neste livro podemos acompanhar progressivamente o nascimento do primeiro pensamento filosófico de Nietzsche, que iria ser exposto e acabado em *O nascimento da tragédia*, mas que aqui revela uma intimidade que não mais poderemos encontrar nesta obra. Assim, no primeiro texto traduzido, “O drama musical grego” — conferência proferida por Nietzsche, aos 25 anos de idade, como professor de filologia da Universidade da Basileia — vemos este filósofo ainda muito preso às concepções de Wagner sobre a arte. Na conferência seguinte, “Sócrates e a tragédia”, proferida dias depois nas mesmas circunstâncias, entramos já num terreno em que a originalidade de Nietzsche começa a se afirmar. Esta última conferência rendeu ao filósofo suas primeiras antipatias no meio acadêmico, pois nela estava implícita uma crítica a todo o mundo erudito, a todo cientificismo e a todo racionalismo cujas limitações impediam, segundo Nietzsche, uma penetração verdadeiramente originária no sentido mais primordial e mais vigoroso da civilização grega antiga.

Mas é no último texto por nós traduzido, em “A visão dionisíaca do mundo”, que aflora o pensamento mais próprio de Nietzsche, quando pela primeira vez vemos expostas as suas concepções do dionisismo, do apolinismo e de toda uma visão artística do mundo que deveria substituir as tentativas, fadadas ao fracasso, da erudição de tocar o cerne originário de onde emanou toda a força de vida da humanidade grega antiga. Todo este texto é composto de fórmulas plenas de fertilidade, que darão o primeiro impulso ao pensamento nietzscheano e que ressoarão ainda no seu pensamento mais tardio. Visando facilitar o mais possível ao leitor o acesso aos textos traduzidos, fizemos com que a tradução fosse acompanhada por notas detalhadas, veiculando informações e mesmo explicando passos difíceis. Ademais, dispusemos, antes de cada texto, uma “Nota introdutória”, com informações biográficas oportunas tiradas da correspondência de Nietzsche e de suas mais importantes biografias, preparamos um “Prefácio dos tradutores”, uma “Introdução sobre o teatro grego antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento”, que pode proporcionar informações gerais sobre o teatro grego esclarecedoras para todos os textos traduzidos, e um “Posfácio”, que tem o intuito de possibilitar uma penetração no universo do pensamento de Nietzsche.

Contracapa

"(...) É somente em "A visão dionisíaca do mundo", escrito durante o verão de1870, que as categorias estéticas do apolíneo e do dionisíaco são resolutamente introduzidas. Durante as conferências proferidas no começo de 1870, os cortejos dionisíacos, a vida natural dionisíaca eram mencionados, mas o contexto era mais concreto, mais flutuante; e, em contrapartida, o termo 'apolíneo' só aparece em um emprego não estético, em que, curiosamente, tratava-se da 'clareza apolínea' de Sócrates, em referência à dialética e à ciência. Quanto ao resto, em "O drama musical grego", a preocupação com relação às teses wagnerianas é importante demais e faz obstáculo a uma exposição original. Ele insiste sobre a crítica da ópera moderna e da tragédia clássica francesa: e, como antítese, o drama antigo é apresentado como uma pluralidade unificada de contribuições artísticas paralelas, em que a música ela mesma é rebaixada ao nível de meio em vista de um fim. Por outro lado, em "Sócrates e a tragédia", a crítica de Sócrates e de Eurípides se desenrola de modo jocoso à maneira de Aristófanes, com um desenvolvimento mais aceitável e mais convincente do que em O nascimento da tragédia." (Giorgio Colli1 , In Escritos sobre Nietzsche).

Nota

1 Giorgio Colli preparou a edição, com Mazzino Montinari, das "Kritischen Gesamtausgabe", a Edição Crítica em alemão das obras completas de Nietzsche.

Apresentação

PREFÁCIO DOS TRADUTORES

A nossa tradução se baseia na Kritische Studienausgabe2 organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Em sua revisão tivemos o cuidado de cotejá-la, particularmente, com as traduções de André Sánchez Pascoal e de Jean-Louis Backès para as línguas espanhola e francesa, respectivamente. Em algumas passagens chegamos a adotar a solução de algum destes tradutores, quando elas nos pareceram melhores do que as encontradas por nós — o que se tornou oportuno pelo fato destas traduções terem sido feitas em línguas latinas como a nossa. Mas em muitas passagens, e mesmo no todo da tradução, tivemos que nos afastar tanto do texto espanhol como do francês — no que vale, entretanto, mencionar a extrema fidelidade da tradução espanhola de André Sánchez Pascoal. Algumas poucas passagens, que encontramos na versão de um ou outro tradutor, em que o sentido do texto original era particularmente traído, deixamos assinaladas em nota, indicando as razões que nos levaram a nossa própria tradução.

Os textos que traduzimos neste volume são duas conferências proferidas por Nietzsche no exercício de sua atividade docente na Basileia, com os títulos “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, e um texto, intitulado “A visão dionisíaca do mundo”, que pela sua importância dá o título ao nosso livro. Todos estes textos foram escritos por Nietzsche pouco antes da elaboração de O nascimento da tragédia, para apresentar suas ideias sobre a arte grega, que amadureciam sob as influências cardeais de seus estudos filológicos, da filosofia de Artur Schopenhauer e das concepções artísticas de Richard Wagner, e que constituíram, com modificações, acréscimos e supressões, o núcleo mais significativo desta obra. Desta maneira, na primeira conferência, “O drama musical grego”, encontram-se esboçadas as concepções sobre o teatro grego que serão expostas nos capítulos 7 e 8 e 9, principalmente, de O nascimento da tragédia — a saber, a concepção do ator e do poeta trágicos, do coro e de sua origem a partir do cortejo orgiático, as diferenças entre o público da tragédia grega e o público do teatro contemporâneo, entre a tragédia antiga e a ópera, etc.. Nesta primeira conferência, porém, a influência de Wagner ainda é muito marcada, a ponto de não podermos perceber muito bem a originalidade das

concepções artísticas de Nietzsche. É na progressão, justamente, de todos os três textos que podemos ver surgir, pela primeira vez, a originalidade particular do pensamento de Nietzsche e de toda a sua visão artística do mundo. Assim, na segunda conferência, “Sócrates e a tragédia”, faz-se notar uma ousadia de pensamento que iria atemorizar o próprio Wagner. Partindo de uma interpretação penetrante das obras de Aristófanes — particularmente de As rãs —, Nietzsche nos mostra a obra de Eurípides e sobretudo o socratismo, enquanto gênio racional orientador da criação artística euripidiana, como agentes determinantes da decadência de toda a arte grega — e consequentemente da civilização grega, como poderemos entender em nosso “Posfácio” — ao eliminarem da tragédia a hegemonia do espírito da música e ao desencadearem na arte trágica a preponderância da potência da lógica. Esta conferência, justamente, rendeu a Nietzsche as primeiras inimizades, ao promover a crítica ao cientificismo característico do meio acadêmico em que este pensador, como professor de filologia, se inseria, e ao negar a todo racionalismo a possibilidade de tocar o cerne da força vital da humanidade grega, como queria a filologia. Aqui, pela primeira vez, se declara a filosofia a marteladas, a destruição necessária à criação, tão característica do pensamento nietzscheano. O núcleo instigante de polêmica desta conferência se transferiu para O nascimento da tragédia, constituindo-se no foco das controvérsias a seu respeito. Com efeito, partes de “Socrates e a tragédia” foram aproveitadas para compor o capítulo 11 e alguns outros seguintes desta obra — sendo que somente na conferência podemos constatar com propriedade a importância que o gênio crítico de Aristófanes teve para a interpretação de Nietzsche da decadência da civilização grega.

Em “A visão dionisíaca do mundo”, enfim, o apolinismo e sobretudo o dionisismo têm uma exposição inigualável, que nos permite, como em nenhum outro texto, compreender muito do fundamental destas concepções. A visão artística do mundo de Nietzsche encontra aqui, pela primeira vez, um acabamento fértil de ressonâncias em todo mundo do pensamento e da arte, manifestando, em seu primeiro brilho, toda a força de sua originalidade. O essencial desta visão artística do mundo constituiu-se nos alicerces do pensamento que se consubstanciou em O nascimento da tragédia, e que em boa parte se desenvolveria em toda a sua obra posterior. No texto que aqui traduzimos, porém, muito do que naquela obra apareceu apenas sob forma de alusão encontra um desenvolvimento mais amplo e mais rico, permitindo-nos um acesso mais íntimo ao seu sentido.

Com o intuito de proporcionar informações que possam ajudar na compreensão e contextualização das traduções, nós colocamos, adiante, antes dos textos traduzidos, uma “Nota Introdutória” em que resumimos os dados biográficos do autor mais significativos concernentes a cada texto, e logo a seguir uma “Introdução” que visa informar, ainda que de uma maneira muito geral mas oportuna, sobre o teatro grego antigo.

Nota

2 Cf. NIETZSCH, F. Kritischen Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Munchen: 1988. Band I., S. 511-577.

Introdução

Sobre o Teatro Grego Antigo no seu Contexto de Surgimento e Desenvolvimento

MARCOS SINÉSIO PEREIRA FERNANDES*

O teatro grego surgiu no contexto do culto religioso, estando ligado particularmente ao deus Dionísio, e nunca esteve desligado da religião. A palavra teatro vem do grego théatron (θεατρον), em que théa (θεα) quer dizer ‘ação de olhar, de contemplar; aspecto; objeto de contemplação, espetáculo etc,’ e em que o sufixo –tron (τρον) significa ‘instrumento de’, donde théatron querer dizer ‘máquina de espetáculos’. Théa e théatron derivam do verbo theáomai (θεαομαι ou θεωμαι) que significa ‘ver, contemplar, considerar, examinar, ser espectador; contemplar pela inteligência etc.’ Derivada da mesma origem é a palavra theoría (θεωρια), que quer dizer ‘ação de observar; ação de ver um espetáculo, de assistir uma festa; (e posteriormente) contemplação do espírito, meditação, estudo’, da qual deriva a nossa palavra teoria.

O teatro teve em sua origem duas modalidades artísticas principais: a tragédia e a comédia.

A palavra tragédia (τραγωδια) deriva de trágos (τραγος), que significa ‘bode; puberdade, os primeiros desejos do sentido, lubricidade (pois o bode simbolizava para os antigos, pelas suas características, o desejo sexual, a lubricidade)’, e de ode (ωδη), que significa ‘canto com acompanhamento de instrumentos; ação de cantar’. A palavra tragodía (τραγωδια) mesma significava em grego ‘canto do bode; canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio; tragédia, drama heroico; evento trágico etc’. O tragodós (τραγωδος) era primordialmente aquele que dançava e cantava durante a imolação de um bode nas festas de Dionísio, sendo que este termo significou também, em seguida, ‘aquele que dança e canta em um coro trágico; ator trágico; membro do coro trágico; poeta trágico etc’. Alguns estudiosos, em nossos dias, interpretaram que o canto do bode era o canto dos companheiros de Dionísio em seus cortejos orgiáticos, dos sátiros, os filhos de Sileno — que teria, segundo uma tradição, sido um educador daquele deus

(Sileno era famoso pela sua feiúra e sua sabedoria, e suas formas eram em parte equinas). Porém, só muito tardiamente — a saber, na época helenística e romana da cultura grega — os sátiros foram representados como seres em que se misturavam formas humanas e formas caprinas, tendo os membros inferiores até mais ou menos a cintura em forma caprina e um chifre e feições que lembravam as feições caprinas. No tempo áureo das tragédias e mesmo pouco depois — a saber, no século V e IV a. C — , os sátiros apareciam como seres em que se misturavam as formas humanas com a equina, tendo então os membros inferiores semelhantes às patas traseiras de um cavalo, além de um rabo e orelhas de cavalo3. Esta hipótese permaneceu, porém, apoiada em passagens de textos do século V (particularmente no fragmento 207 do Prometeu Pirceu de Ésquilo) em que sátiros são chamados de bode, não pela sua forma, mas hipoteticamente pela sua lascívia — pois, como já dissemos, o bode é caracterizado pela lubricidade. Uma outra hipótese foi a de que o canto do bode era o canto lamentoso da vítima sacrificada a Dionísio — que como vimos acima era um bode. Toda a tragédia se assemelha a um ritual de sacrifício. No centro da orquestra, no teatro grego, havia um altar a Dionísio (o thyméle — θυμελη), sugerindo que o destino trágico do herói a representação trágica eram como uma imolação a Dionísio. Na Grécia, sobretudo nas épocas arcaicas, eram praticados rituais de sacrifício dos chamados bodes expiatórios (em grego pharmakós — φαρμακος), em que um indivíduo, carregado de todas as impurezas da comunidade, era sacrificado. Em Atenas havia um ritual nas festas chamadas Targélias, dedicadas a Apolo e Ártemis, que remetia a este sacrifício. Um homem e uma mulher eram surrados enquanto eram conduzidos através de toda a cidade. Depois eram sacrificados fora das fronteiras da cidade, queimados, e suas cinzas jogadas no mar. Na época clássica eram apenas jogados no mar e depois expulsos para fora das fronteiras da cidade. Eles eram chamados de pharmakoí, bodes expiatórios.

O ritual de sacrifício era uma tradição que existia em muitas outras civilizações. Nas Sáceas4 babilônicas, por exemplo, que são mencionadas por Nietzsche em O nascimento da tragédia, um prisioneiro era sacrificado depois de ser nomeado rei da Babilônia por cinco dias, tempo em que tinha direito a desfrutar de todo o harém do próprio rei e de dar livre curso a todos os seus apetites até o momento de seu sacrifício. Durante este tempo as orgias eram celebradas em toda a cidade. Os sacerdotes rezavam nos templos para que o caos não tomasse definitivamente conta de toda a cidade, até o prisioneiro-rei ser sacrificado. Depois disso, o antigo rei, representando Marduk, o rei dos deuses

babilônicos, libertando-se do mundo dos mortos em que estivera detido durante o tempo das orgias, matava Tiamat, o monstro que ameaçava o mundo com sua força caótica, e que tinha caráter feminino. Do corpo de Tiamat dividido em dois pela sua espada ele fazia ressurgir o Céu e a Terra, e assim reinaugurava a ordem no universo. Pouco depois, a ordem em toda a cidade era restaurada, e o rei assumia novamente o seu reinado.

Aristóteles afirma na Poética5: “A tragédia (...) opera a catarse (καθαρσις) dos sentimentos de piedade e de temor”. Na Política6 diz ainda o filósofo: “Além disso a flauta7 não age sobre o costume, ela tem antes o caráter orgiático, de maneira que ela não deve ser empregada senão nas ocasiões em que o espetáculo tende antes à catarse (καθαρσις) das paixões do que à nossa instrução.” E mais adiante, na mesma obra8, podemos ler:

> “Nós aceitamos a divisão das melodias, proposta por certos autores versados em filosofia, em melodia moral, melodia ativa e melodias que provocam o entusiasmo, e, segundo eles, os modos musicais são naturalmente apropriados a cada uma destas melodias, um modo respondendo a um tipo de melodia, um outro a um outro; mas nós dizemos, de nosso lado, que a música deve ser praticada não só em vista de uma vantagem, mas de várias (pois ela tem em vista a educação e a catarse (καθαρσις) — mas o que entendemos por catarse (καθαρσις) ? Por agora nós tomamos este termo em seu sentido geral, mas nós tornaremos a falar dele mais claramente em nossa Poética(...)”

A palavra grega katharsis (καθαρσις), de onde se origina catarse em português, significa ‘purificação, purgação; alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral; cerimônia de purificação às quais eram submetidos os candidatos a alguma iniciação’. Katharsios (καθαρσιος) significa ‘o que se pode purificar ou expiar; o que purifica’ e tó katharsion (το καθαρσιον) significa ‘sacrifício expiatório; vítima oferecida para um sacrifício expiatório’. Com o que já dissemos acima podemos entender que a hipótese da interpretação de tragédia como um sacrifício encontra o seu eco aqui. Nietzsche, porém, no contexto de pensamento dos textos que traduzimos neste livro, interpretou a catarse, a purificação, como um gozo estético que só a música sublime poderia proporcionar, ou seja, a música que se volta para o fundo de dor da Vontade, para o Uno-originário de pura dor, e cria a sua imagem mais acabada. O gozo estético pode ser interpretado como uma sublimação do sacrifício, em que o homem se coloca o mais adequadamente diante do fundo de dor da Vontade que constitui todo o mundo, realizando o supremo êxtase desta, que é justamente o sentido de

catarse para Nietzsche. Essa possibilidade de transformar a dor em êxtase, pela via da estética, seria justamente o sentido aliciador para a vida do pensamento de Nietzsche desde o seu ponto de partida, que assim já diferencia-se essencialmente do pensamento de Schopenhauer. Mas não temos espaço para explicar aqui satisfatoriamente esta conjuntura de pensamento. Recomendamos a leitura do nosso “Posfácio” para quem quer dar mais alguns passos neste sentido.

A comédia, em grego komodía (κωμωδια), vem de kômos(κωμος) que significa ‘festa dórica com cantos e danças em honra de Dionísio; festa com cantos e danças nas ruas, em honra do vencedor ou do aniversário da vitória em um dos quatro grande jogos helênicos; grupo de pessoas que percorriam as ruas depois de um festim, com música, cantos e danças; festim, banquete’. Komos (Κωμος) era uma divindade da alegria e do prazer. A origem da comédia é muito discutida. Aristóteles disse, em sua Poética9, que ela teria derivado dos cantos fálicos. Nas dionisíacas rurais, em Atenas, por exemplo, que eram comemoradas em cada demos no mês de dezembro, como festas de agradecimento pela colheita, sobretudo, do vinho, e em que tinha lugar alegres entretenimentos, havia uma longa procissão cantada, que era justamente chamada de komos, a qual era conduzida por canéforas10 e por jovens que levavam vinho, folhas de parreira, figos e o bode que devia ser sacrificado; no fim do cortejo era portado um falo11. Depois do sacrifício se representava a origem de Dionísio em farsas improvisadas. Alguns estudiosos, porém, dizem que a comédia provém do cortejo jocoso, que é significado por kômos, em combinação com uma farsa literária. Não nos ocuparemos em aprofundar aqui a discussão sobre a origem obscura da comédia porque ela não interessa tanto quanto a tragédia para a compreensão dos textos de Nietzsche que queremos esclarecer.

A tragédia teria derivado, segundo Aristóteles12 , do ditirambo. Nietzsche concorda com Aristóteles neste ponto. Por isso, deixaremos indicado aqui, resumidamente, o que era o ditirambo. O ditirambo era cantado, em honra de Dionísio, nos primeiros dias da primavera por um coro cíclico, ou seja, por cantores-dançarinos que evoluíam em círculo em torno de um altar — como faria também o coro trágico, mais tardio. Ele era acompanhado pela flauta dupla, instrumento lendário do sátiro Marsyas. Cinquenta pessoas, vestidas de sátiro como o cortejo do deus, compunham o coro, do qual se destacava um corifeu, que representava Dionísio, e que cantava em contraposição ao coro. O ditirambo teria se originado em Sicione, como um canto cultual a Dionísio, de onde passa a Corinto, na época do tirano Periandro (tido, em algumas listas tradicionais, como um dos sete sábios), onde teria sido reorganizado pelo citaredo Arion13 que seria

também o autor do próprio nome14 ‘ditirambo’. Arion teria feito cantar ditirambos em Corinto por alguns coreutas disfarçados de sátiros, com o rosto sujo de borra de vinho e a cabeça coberta de folhagens. É de Corinto que teria passado a Atenas. Em Atenas o primeiro concurso de ditirambo teria sido organizado em torno do ano 508 e 505 a. C. (portanto na época de Clístenes, tido como fundador da democracia ateniense). O primeiro grande compositor de ditirambos em Atenas teria sido Lasos de Hermione, e entre seus sucessores estão Píndaro, que fora também seu aluno, Simonides (que teria vencido o concurso em 489 a. C e obtido além disso 56 triunfos) e Bacchylides. Além de do ditirambo, Aristóteles15 também deriva a tragédia do drama satírico (ou do satírico simplesmente, como está no texto aristotélico: satyrikoû — σατυρ ικου), que nos primeiros tempos do concurso de tragédias devia ser apresentado ao final de uma triologia trágica (como veremos adiante). Os estudiosos ainda especulam se Aristóteles nesta passagem não queria chamar de drama satírico o ditirambo.

Alguns autores consideraram que Arion teria sido também o primeiro a compor uma tragédia. De acordo com Heródoto16, porém, a tragédia teria a sua origem em Sicione, instituída pelo tirano Clístenes17. Segundo o pai da história, ela teria derivado de um culto ao herói Ádrastos18, que envolvia coros que cantavam as desventuras do dito herói, denominados por Herôdotos de coros trágicos19. Adrastos representava a aristocracia em Sicione, e por isso o tirano Clístenes teria querido banir o seu culto, o que só conseguiu transformando-o em um culto a Dionísio, ao invés de a Ádrastos. Nisto vemos a ligação original do apolinismo com o dionisismo, aludida por Nietzsche, na ligação da arte apolínea, própria da aristocracia mais original da polis, com a arte dionisíaca que trazia à representação as forças do devir que incidiam na polis. O dionisismo, de acordo mesmo com o pensamento de Nietzsche, tem relação com o advento da força da Terra, do apego à riqueza, à vida material, aos apetites, ao desejo, forçando a decadência da elevação apolínea na polis sob a hegemonia da aristocracia guerreira. Com as vicissitudes do devir na polis grega em geral, foi se acumulando uma camada de população não escrava, advinda de cidadãos malogrados e que perderam suas terras, e de estrangeiros que por vários motivos emigraram de suas pátrias e vieram viver em outra polis. Esta população, que tinha perdido o vínculo com a terra, característico da aristocracia original — arsitocracia que prezava a sua nobreza de sangue e que como nobreza guerreira tinha fundado a elevação apolínea constituidora primordial da polis –, passou a veicular tensões na polis justamente em torno do que chamamos hoje de bens

materiais, que eram o problema candente desta parte da população. Esta população, quando não sucumbiu na pobreza e marginalização, se constituiu na classe dos artesãos e dos comerciantes — esta última assumindo grande importância em Atenas. Ela foi agente de variadas conturbações no estado apolíneo e deu ensejo à instalação de diversas tiranias, que derrubaram a hegemonia da aristocracia original e apoiaram-se na camada mais pobre da população ou na classe mais abastada, liderada muitas vezes pelos comerciantes. Em todos os casos passou a haver uma valorização das forças da Terra, do que nós chamamos hoje de valores materiais: a riqueza, o desejo, etc.. Estes valores entravam em tensão com o parâmetro da virtude guerreira original, a coragem, que implicava um comedido desapego de toda a vida sobre a Terra, de tudo o que nós chamamos hoje de bem material — como mostraram os espartanos — e uma valorização de bens que pairam acima de todo devir sobre a Terra: a glória e a nomeada, e a beleza que as sancionava — como vemos em toda a arte épica. Por isso nós vemos o culto a Dionísio, um deus que não tinha as mesmas características dos deuses olímpicos — que seriam os deuses representativos da aristocracia guerreira —, mas que tinha como propriedade uma evidente ligação com a Terra, e com as forças de dispersão, de multiplicidade e de dilaceração desta, ser instituído justamente durante as tiranias ou durante os governos democráticos. Clístenes, que pela primeira vez instituiu os coros trágicos, transformando-os de coros em homenagem a Ádrastos, um representante da antiga arsitocracia, em um culto a Dionísios, se insere neste contexto. Da mesma maneira fez Periandro, tirano de Corinto, na corte do qual estava justamente Arion (Sicione e Corinto eram cidades muito próximas e estavam também próximas de Atenas). Da mesma maneira, o primeiro concurso de tragédias em Atenas teria sido instituído pelo tirano Pisístrato, no ano de 534 a.C.. Tespis teria sido o primeiro a representar uma tragédia no concurso — alguns autores dizem que antes dos concursos públicos Téspis já representava tragédias no meio rural da Ática. Sobre todo este contexto do aparecimento da tragédia na civilização grega e a luz que o pensamento de Nietzsche lança sobre ele, ver o nosso Posfácio.

O culto a Dionísio, embora seja muito antigo, conforme se descobriu — em uma época posterior a em que Nietzsche escreveu suas obras — com a decifração das tábuas de escrita linear B, deve ter assumido um novo alento e características novas conferidas pelo contexto da polis que acima indicamos. Em Atenas este culto foi organizado oficialmente, a partir da época do tirano Pisístrato, principalmente em quatro festas públicas, as Dionisíacas Rurais ou

Pequenas Dionisíacas, celebradas no mês grego que corresponde aproximadamente ao nosso dezembro, portanto no final do outono, as Leneias, celebradas num período que corresponde ao situado em nosso calendário entre janeiro e fevereiro, portanto no inverno, as Antestérias, celebradas em fevereiro-março, no começo da primavera e as Grandes Dionisíacas, celebradas entre março e abril, em plena primavera. As tragédias foram instituídas em Atenas, onde alcançaram o seu maior brilho, nas Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas. As Grandes Dionisíacas celebravam não o Dionísio panjônico, que era celebrado nas festas Leneias e Antestérias, mas o Dionísio da cidade de Eleuteras, que ficava na fronteira da Ática com a Beócia. Nas festas Leneias representava-se as comédias e nas Grandes Dionisíacas, sob a égide do Dionísio Eleutério20, se representava as tragédias (mas já em 486 a. C as comédias também eram representadas nas grandes dionisíacas e entre 436 e 426 as tragédias passaram a ser representadas nas Leneias). Nas Grandes Dionisíacas a população de toda a Ática e também os aliados do povo ateniense, que se faziam representar oficialmente, se dirigiam a Atenas. A festa compreendia duas partes, em que a música desempenhava um papel muito importante: a primeira era plena de representações corais, e a outra tinha como centro os dramas líricos ou tragédias. No primeiro dia da festa havia uma espécie de procissão ao mesmo tempo triunfal e carnavalesca, em que a imagem de Dionísio era levada pelo bairro mais belo de Atenas. O cortejo suscitava curiosidade pela variedade dos costumes, pelas atitudes cômicas, pelas poses grotescas dos personagens mascarados representando o séquito do deus, os sátiros, pelas evoluções livres dos dançarinos e pelos cantos executados. Nos dois dias seguintes, havia música com coros de homens e de crianças (quando teriam lugar os concursos de ditirambo). No terceiro dia havia um sacrifício tradicional. No dia seguinte havia uma ação litúrgica preliminar, reservada ao serviço do deus e depois um cortejo (komos — κωμος) em que tomavam parte os artistas que iriam atuar na cena. À noite, à luz de tochas, os efebos transportavam para dentro do teatro a estátua do deus, e depois se anunciava as peças que deveriam ser representadas. No dia seguinte, com os estrangeiros mais distintos, os sacerdotes e os magistrados à frente, o povo ateniense tomava lugar no imenso teatro apoiado no flanco da Acrópole, para ouvir, durante quatro dias, as tragédias. Outros estudiosos descrevem as Grandes Dionisíacas como durando seis dias, sendo que no primeiro se anunciava a lista dos concursos dramáticos e se apresentava os candidatos, no segundo dia uma procissão solene levava a estátua do deus ao

teatro, no dia seguinte tinha lugar o concurso de ditirambos, e os três últimos dias eram reservados à representação de tragédias e comédias.

As tragédias, nos primórdios do concurso, deviam ser apresentadas em uma triologia, ou seja, três peças que se completavam, mais um drama satírico, de caráter mais ou menos jocoso, em que os sátiros e Dionísio frequentemente entravam em cena. Dos dramas satíricos nos restam hoje O ciclope de Eurípides em grande parte de Ichneutai (Os cães de fila) de Sófocles. Assim, após a gravidade da tragédia, os atenienses colocavam o riso, que tinha lugar nos dramas satíricos. A única triologia completa que chegou aos nossos dias foi a Oréstia de Ésquilo. O que hoje chamamos de Triologia Tebana, a saber as peças de Sófocles intituladas Édipo rei, Édipo em Colona e Antígona, foram peças teatrais feitas para serem representadas separadamente, como passou a ser costume no tempo de Sófocles — já que as triologias deixaram, com a evolução da tragédia, de terem de ser compostas por peças que se completavam e passaram a poderem ser constituídas por peças que não tinham nenhuma ligação entre si21. As peças de Ésquilo, por outro lado, em sua maioria, são remanescentes de triologias perdidas.

Os teatros em Atenas, nos primórdios, eram reconstruídos em cada concurso de tragédias, com estruturas de madeira. Somente entre os anos 500 e 472 a. C teria sido construído um permanente, e só depois de diversos desabamentos ele teria sido localizado na encosta da Acrópole, próximo ao templo de Dionísio Eleutério — mas somente em 340 a. C ele teria sido acabado. Este teatro, porém, na forma como chegou aos nossos dias, é o resultado de diversas reformas nas épocas helenística e romana. Para descrevermos o edifício de um teatro grego na forma que mais se aproxima dos tempos áureos da tragédia, tomaremos como modelo o Teatro de Policleto em Epidauro, que segundo os estudiosos é o que teria conservado em melhor estado as formas mais antigas do teatro.

O Teatro de Epidauro (que mesmo na antiguidade passava por ser o mais belo do mundo) pode ser dividido em três partes: as arquibancadas, a orquestra e a cena, como podemos ver na figura.

Todo este teatro é estruturado para fazer a atenção convergir para ao ponto B, que é o altar de Dionísio, o thyméle (θυμελη) no centro da orquestra. Ele se recosta em uma montanha, o Kynortion, e teria sido construído por Polycleto, o antigo, perto de um templo de Asclépios, que era famoso em todo mundo grego pelas curas ali operadas por este deus. Tinha capacidade para quatorze mil pessoas aproximadamente Em toda a arquibancada quase não há

distinções de lugar. Somente três fileiras de assentos tinham encosto: as mais próximas da orquestra. O conjunto semicircular de toda a arquibancada formava o chamado Koilon. Acima da trigésima quarta fileira de assentos há uma passagem circular (D) chamada diazôma ou diodos, de dois metros de largura. A parte inferior os gregos chamavam especialmente de theatron, a parte superior era chamada de epitheatron. Da orquestra ao diazôma sobem doze escadas, número que dobra na parte superior. Todo o teatro era a céu aberto.

A orquestra tinha em si, como já dissemos, o centro de todo o teatro. ‘Orquestra’ vem do verbo orcheo (ορχεω) que quer dizer ‘dançar’. Com efeito, na orquestra o coro dançava e cantava. A orquestra do teatro de Epidauro era um círculo perfeito com 10 metros e 15 de raio emoldurado por uma faixa de pedra de 40 cm de largura. O interior do círculo era de terra batida. No centro (B), sobre uma laje de pedra arredondada de 70 cm de diâmetro se situava o altar a Dionísio (ou thyméle — θυμελη).

A cena (ou skené — σκηνη) era designada pelos antigos com uma palavra característica, que podemos traduzir aproximadamente por parlatório (em grego logeion — λογειον). Skené (σκηνη) quer dizer, em grego, ‘cabana; tenda; viatura coberta, tenda sobre rodas; estrutura de madeira coberta onde se representava as peças de teatro etc’. A cena, segundo alguns estudiosos, remete ao tempo primitivo do teatro, em que as peças seriam representadas em estruturas de madeira cobertas montadas nas praças do mercado. A cena do teatro de Epidauro começa a 60 cm da orquestra. Ela se constitui, de baixo para cima, de um muro de 20 metros de largura, o proskénion (προσκηνιον), que avança em cada extremidade formando as chamadas paraskénia (παρασκηνια). No centro havia uma porta de entrada e em cada extremidade seis colunas jônicas. Em cima deste muro, a uma altura aproximada do primeiro andar de um edifício22 , ficava propriamente o parlatório, que era longo e de pouca profundidade (apenas três metros). A grande altura em que ficavam os atores, assim como a pouca profundidade de que dispunham, fez com que Nietzsche os comparasse às estátuas apolíneas que eram colocadas nos frontões dos templos. No muro, que constituía o fundo do parlatório, havia três portas que se comunicavam com a sala retangular que ficava atrás do parlatório, dentro da qual os atores trocavam as suas vestes e a suas máscaras segundo os papéis diversos que tinham que desempenhar na mesma peça. Era dentro desta sala também que ficavam os painéis que compunham os cenários e que eram arrastados sobre uma plataforma móvel para diante do público, e era lá que se situava a chamada máquina (mechané-μηχανη) que sustentava os personagens que deveriam aparecer

suspensos no ar, como o chamado deus ex machina. Alguns estudiosos afirmaram que os parlatórios, pela sua altura e pela dificuldade de serem considerados ao mesmo tempo em que a orquestra, só eram usados nas ocasiões em que os atores dialogavam, sendo que quando eles cantavam ou se contrapunham ao coro, se colocavam na orquestra, de costas para o muro do proskénion. Outros, porém, afirmaram que os atores só atuavam no parlatório. A cena, no teatro grego, não tinha cortinas.

O público do teatro de Atenas era composto somente de pessoas livres — portanto, os metecos eram admitidos. As mulheres podiam assistir à tragédia, mas não podiam tomar parte de modo nenhum nas peças, por motivo religioso. Na parte inferior da arquibancada ficavam os lugares de honra, ornados brilhantemente, reservados aos sacerdotes, aos magistrados da cidade, aos benfeitores do estado, aos embaixadores estrangeiros. Como a representação tinha um caráter religioso, o público comparecia em trajes de festa (segundo Ateneu com uma coroa na cabeça, signo do regozijo). As representações começavam de manhã cedo, e como os espectadores deviam passar no teatro o dia inteiro, levavam consigo alimentos de variada espécie, vinho etc.. O poeta mesmo, às vezes, distribuía nozes. O público era exigente e por vezes exigia um castigo material dos atores insuficientes. Ao que parece ele influía significativamente na decisão dos cinco jurados oficiais que deviam julgar os vencedores (alguns estudiosos, porém, afirmam que os jurados eram em número de dez, um para cada tribo de Atenas). Sêneca conta que um dia o público se levantou de um só ímpeto, interrompendo a representação, até que Eurípides viesse em pessoa acalmar os ânimos. A ordem no teatro era mantida por uma polícia especial, comandada pelo arconte epônimo ou primeiro arconte23 e chamada de porta-bastões, que tinha o direito de usar os seus bastões contra os arruaceiros, fossem eles os espectadores, os artistas ou mesmo o poeta. Desde o tempo de Péricles, os espectadores recebiam do estado uma soma, chamada theoricon (θεωρικον), para pagar a sua entrada no teatro.

O poeta que compunha a tragédia se chamava, nos primeiros tempos, de ‘mestre’ (didáskalos — διδασκαλος), no sentido de ‘aquele que ensina’ — pois didáskalos (διδασκαλ ος) vem do verbo didásko (διδασκω) que quer dizer ‘ensinar, instruir’. Mais tarde ele foi chamado de ‘criador’ (poietes — ποιητης) ou poeta (o verbo poiein — ποιειν — em grego quer dizer, em geral, ‘fazer, criar’). Para que o poeta trágico participasse de um concurso de tragédias era necessário que ele entregasse as suas tragédias ao arconte epônimo. Se este as achasse apropriadas era dado ao poeta um coro e um khoregós (χορ ηγος) que

sustentava o coro enquanto ele se ocupava do ensaio, e que era geralmente um cidadão abastado, assumindo este encargo como uma tarefa religiosa designada pelos gregos de liturgia. Na origem, o papel do poeta era múltiplo: 1º compunha os versos do texto, a música, o canto e a dança, 2º ensaiava e fazia a mise-en-scène e 3º desempenhava o papel de ator. Pouco a pouco estas diferentes atribuições do poeta trágico se especializaram, e assim surgiu um encarregado dos ensaios, um encarregado de compor a música e os atores também deixaram de ser o próprio poeta. Esta especialização das tarefas no teatro foi se fazendo aos poucos. Ésquilo ainda chegou a desempenhar aquelas três atribuições dos poetas trágicos. Sófocles não teria sido ator, ao que consta. Mas mesmo depois de Sófocles o poeta mesmo desempenhava por vezes alguns papéis, mas esta não era a regra. O poeta, como organizador de coros, caso vencesse o concurso, recebia uma coroa de hera — pois Dionísio tinha como um de seus símbolos a hera. O julgamento era feito por um júri oficial de cinco pessoas (ou, segundo alguns autores, de dez).

O coro era composto, na tragédia, por doze pessoas (Sófocles teria aumentado este número para quinze), e na comédia por vinte e quatro. Estas pessoas eram escolhidas pelo khoregós (χορηγος) que deveria escolher também o flautista. Esta escolha só poderia ser feita entre os cidadãos, as mulheres estando excluídas da participação em qualquer parte da peça. O coro entrava no teatro no parodos (παροδο ς), que, segundo Aristóteles, deveria se realizar logo após o prólogo (esta divisão da tragédia Nietzsche atribui ao período de decadência da arte trágica, no qual justamente Aristóteles escreveu sua Poética). No parodos o coro entrava pela lateral, conduzido pelo corifeu, que se destacava do coro e tinha algumas atribuições especiais, e o flautista. Nesta entrada, geralmente solene, os coreutas vinham alinhados dois a dois, desfilavam diante da plateia e vinham tomar lugar perto do altar de Dionísio, o thyméle, na orquestra. O coro não tinha a tarefa apenas de cantar, mas também de dançar. O verbo khoreúo (χορευω) de onde vem a palavra coro, significa sobretudo ‘dançar em roda, em conjunto’.

Toda a música da tragédia, além do canto coral, ficava a cargo de uma flauta dupla, que alguns estudiosos disseram ter o som semelhante ao nosso clarinete.

O ator era, como já dissemos, nos primeiros tempos o próprio poeta. Com a introdução de mais de uma ator em cena, o poeta passa a representar apenas o papel principal. Em seguida, pouco a pouco o poeta deixa de representar as suas peças. Os atores usavam uma máscara, devido, segundo alguns estudiosos, ao

fato de o afastamento do público não permitir um jogo de expressões que pudesse ser significativo. Mas a máscara encerrava também o caráter sagrado da possessão do ator pelo personagem. Para Nietzsche a máscara veiculava o caráter apolíneo do personagem, a pura aparência em uma fragilidade que deixava entrever que o fundo de todas as coisas estava próximo de aflorar pelo destino trágico. As máscaras eram de gesso ou de madeira, tinham muitas vezes uma peruca acoplada com um meio capuz de feltro para enfiar a cabeça, e tinham também uma grande abertura para a boca e duas para os olhos. Alguns estudiosos afirmam que a máscara não era só portada pelos atores mas também pelos coreutas e excepcionalmente pelos músicos. A máscara teria sido uma invenção de Ésquilo, segundo alguns, segundo outros uma invenção de Téspis. Além da máscara, os atores vestiam-se com vestes muito longas e pregueadas, que tinham a cintura muito alta, e andavam com coturnos altos que faziam com que tivessem um tamanho maior do que o homem comum. Na época de Nietzsche acreditava-se que o ator também compunha o seu aspecto com enchimentos de forma a ter o corpo mais volumoso do que era normal para um homem. Os coturnos com salto alto são atribuídos mais recentemente, por alguns estudiosos, somente à época helenística. O número de atores variou através da evolução da tragédia. Como dissemos, no início dos concursos trágicos teria havido só um ator que dialogava com o coro. Aristóteles nos diz, no capítulo 4 de sua Poética24: “(...) E Ésquilo foi o primeiro que elevou o número de atores de um a dois; ele diminuiu a importância do coro e deu o papel principal ao diálogo; Sófocles introduziu mais um ator e ainda os cenários pintados. (...)” Esta passagem de Aristóteles tem importância para Nietzsche, particularmente na conferência “Sócrates e a tragédia”, quando é discutida a decadência da tragédia através da progressiva preponderância do diálogo em detrimento do coro, e portanto da música.

Os grandes trágicos dos quais herdamos tragédias foram Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Ésquilo nasceu em Elêusis em 525 a. C., localidade sob o domínio de Atenas. Era de uma família de eupátridas, filho de Euphorion e irmão do herói na batalha de Maratona chamado Cynégire. Ele mesmo tomou parte nas batalhas de Maratona e Salamina25 — esta última foi descrita em sua peça Os Persas. Consta que Ésquilo estreou no teatro no ano 500 a. C. e que teria conseguido o seu primeiro prêmio em 484. Passou algum tempo na corte do tirano Hieron em Siracusa, na Sicília. Conta-se que esta ida a Siracusa teria sido depois de sua derrota no concurso de tragédias pelo jovem Sófocles, quando Ésquilo teria

decidido abandonar por algum tempo a sua pátria. De volta de Siracusa ele teria vencido ainda duas vezes o concurso, com Os sete contra Tebas, que faria parte de uma tetralogia, e com Oréstia. Ésquilo obteve treze vitórias nos concursos de tragédia durante a sua vida. Arsitófanes o chamou de “sublime inspirado por Baco” em As rãs26. Os pósteros disseram que ele só compunha embriagado. Ésquilo teria morrido 457 em Gela, na Sicília, após ter criado de 70 a 90 peças teatrais das quais chegaram aos nossos dias somente sete peças completas: As suplicantes, Os persas, Prometeu encadeado, Os sete contra Tebas, Agamemnon, Os coéforas e As Euménides (as últimas compondo a triologia denominada Orestia). As suplicantes, na época de Nietzsche, passava por ser a peça mais antiga de Ésquilo que chegou aos nossos dias. Nesta peça o coro, e portanto a parte musical, tem um papel de muita importância. Ésquilo teria sido vencedor no concurso de tragédias treze vezes durante a sua vida.

Sófocles nasceu em Colona, uma localidade próxima de Atenas e que se encontrava no território desta — no ano de 497 a.C.. Sua família tinha uma situação mais do que confortável. Seu pai era dono de uma fábrica de armas. Aos dezesseis anos, notável pela sua beleza, Sófocles conduziu o coro de jovens que entoaram o peán27 em torno do troféu de vitória da batalha de Salamina. Em 443 ele se tornou um dos dez administradores do tesouro federal28. Em 440 toma parte, como estratego, na expedição comandada por Péricles contra a ilha de Samos revoltada. Em 415 ele é estratego novamente ao lado de Nícias na Sicília — e depois ainda desempenha funções públicas. O seu amigo, o poeta Íon de Chios, dizia que Sófocles era um magistrado pouco hábil e pouco ativo. Sófocles jamais deixou Atenas a não ser para cumprir funções oficiais a serviço da cidade. Morreu em 406 com noventa anos — portanto, no mesmo ano em que Eurípides, mas depois deste, embora Nietzsche nos dê a entender, no primeiro parágrafo de “Sócrates e a tragédia”, que Eurípides teria sido o último a morrer. A felicidade de sua vida era proverbial. Sempre foi benquisto pelo público das tragédias. Compôs mais de 120 peças, das quais só chegaram aos nossos dias sete tragédias completas: Ajax, Antigona, Eléctra, Édipo rei, As trachinianas, Philocteto, Édipo em Colona, e mais parte de um drama satírico: Ichneutai (Os cães de fila). Sófocles teria obtido o primeiro lugar no concurso de tragédias dezoito vezes em vida.

Eurípides nasceu em torno do ano 480 a. C. em Salamina, um ilha perto de Atenas, junto a qual se deu a célebre batalha de mesmo nome, e que pertencia a esta cidade desde o tempo de Sólon. Estreou no teatro no ano da morte de Ésquilo e obteve a sua primeira vitória em 441. Os dados sobre a sua biografia

são muito incertos. Ele teria sido filho de Mnesárquides, um verdureiro, grande proprietário em Salamina, e de Clito. Teria sido um dos alvos prediletos das comédias de Aristófanes e de outros comediantes. Eurípides sofreu grande oposição do público com a sua concepção da tragédia, em que o diálogo assumiu importância preponderante e o coro teve o seu papel reduzido. Nas primeiras linhas da parte dedicada à vida de Sócrates da obra de Diógenes Laércio, Vida, doutrinas e sentenças dos filósofos ilustres, encontramos a indicação de que Eurípides compunha com a colaboração de Sócrates. Eurípides obteve somente cinco vitórias em vida (alguns autores, porém, dizem que ele teria obtido somente quatro vitórias). Morreu em 406 na Macedônia, na corte do rei Arquelau, segundo uma versão, despedaçado por cães de um inimigo seu. Teria escrito 92 peças, das quais nos restam 1829, que são as seguintes: O ciclope, Alceste, Medeia, Hipólito, Os Heráclidas, Andrômaca, Hécuba, A loucura de Héracles, As suplicantes, Ion, As troianas, Ifigênia na Taurida, Eléctra, Helena, As fenícias, Orestes, As bacantes, Ifigênia em Aulis e Rhesos.

Também os dados biográficos sobre Aristófanes são incertos. O seu nascimento se deu supostamente entre os anos de 450 e 445 a. C. e sua morte aconteceu provavelmente antes de 375. Ele era filho de Phillipos e teria nascido em Atenas. Aristófanes teria vivido, portanto, no período crítico da decadência da democracia ateniense. Nietzsche confia no seu senso crítico para investigar o sentido da decadência da arte e da civilização grega como um todo. Há notícias de 44 peças escritas por Aristófanes, das quais chegaram aos nosso dias apenas 11: Os Acarneus, Os cavaleiros, As nuvens, As vespas, A paz, As aves, Lisístrata, Tesmofórias, As rãs, Assembleia das mulheres e Pluto.

* Doutorando (em 2001) em filosofia da UERJ

Notas

3 Não confundir aqui os sátiros com os centauros.

4 As Sáceas eram os primeiros cinco dias das festas do Ano Novo babilônico, que muito sucintamente descrevemos a seguir.

5 Cf. Poética, capítulo 6, 1449 a, 24-28.

6 Cf. Política, capítulo 6 do livro VIII, 1341 a, 20-25.

7 A flauta era o instrumento musical que acompanhava a tragédia, e era usada no culto a Dionísio.

8 Cf. Política, capítulo 7 do livro VIII, 1341 b, 32-40.

9 Cf. cap. 4, 1449 a, 10-13.. O cantos fálicos eram cantos entoados em várias cidades, numa procissão que conduzia um falo, em homenagem a

Dionísio. Como o ditirambo, do qual trataremos adiante, eles envolviam um corifeu que se contrapunha a um coro.

10 Canéforas eram condutoras de cestas, que eram portadas na cabeça, e que e nas quais eram levados objetossacrificiais, como fitas, a faca sagrada para o sacrifício da vítima, incenso e bolos sagrados.

11 Cf. ARISTÓFANES, Acarneus, a partir do verso 237.

12 Cf Poética, cap. 4, 1449 a, 9-14.

13 Arion teria vivido no final do século VII a.C.

14 Cf. HERÔDOTOS, História, I, 23.

15 Cf. Poética, cap. 4, 1449 a, 19-21.

16 Cf. HERÔDOTOS, História, V, 67.

17 Avô do Clistenes que teria consolidado a democracia em Atenas, de pois da derrubada dos tiranos Pisistrátidas (cf. HERÔDOTOS, História, V, 69.)..

18 Um herói de Argos que comandou a expedição dos Sete contra Tebas como um dos soberanos daquela cidade, que écitado na tragédia de Ésquilo de mesmo nome e que tinha ligações de sangue que o fizeram rei de Sicione.

19 Talvez a referência de todos estes autores à origem da tragédia designe justamente o ditirambo, na medida em que este pode ser considerado como a origem do coro trágico, de acordo com a interpretação de Nietzsche.

20 O adjetivo eleutério é interpretado por alguns estudiosos como se referindo à palavra eleuthérios (ελευθεριος), que significa “libertador”, dizendo assim que Dionísio seria o libertador da Terra do inverno.

21 A chamada Triologia Tebana, porém, se constitui de peças que não foram representadas originalmente em um mesmo concurso de tragédias.

22 Esta altura varia, nos teatros que pudemos conhecer em nossos dias, de 2,5 a 4 metros

23O magistrado encarregado de organizar a festa.

24 Cf. 1449 a, 16-19.

25 Maratona foi uma batalha que os atenienses tiveram que travar sozinhos contra os persas que numericamente eram muito superiores, na planície situada próximo à cidade de Atenas e chamada justamente de Maratona. Os atenienses muito se orgulhavam da vitória que obtiveram nestas condições desvantajosas. Aproximadamente dez anos depois se deu a batalha de Salamina em que os navios gregos venceram a frota persa em número também muito superior, na invasão comandada por Xerxes. Nesta última batalha os atenienses tiveram o papel de maior importância entre os gregos.

26 Verso 1259. 13

27 Péan era um canto laudatório em que se manifestava uma alegria entusiasmada.

28 Trata-se do tesouro da Liga de Delos, chefiada por Atenas.

29 Número que atesta o favor de que Eurípides passou a gozar depois de sua morte, na época de decadência da tragédia.

Traduções

Nota Introdutória às duas conferências que se seguem

As conferências, “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia”, que traduzimos a seguir, foram proferidas em 18 de janeiro e em 1 de fevereiro de 1870, respectivamente, para o público em geral — ou seja, não restrito aos meios universitários —, estando Nietzsche com o cargo de professor de filologia da Universidade da Basileia, aos 25 anos. Nos manuscritos30 de Nietzsche estas conferências são precedidas dos títulos: “Duas conferências públicas / sobre a tragédia grega / pelo / Dr. F. Nietzsche / Professor ordinário de filologia clássica / Basileia 1870 / Primeira conferência / O drama musical grego e (páginas depois) Segunda conferência / Sócrates e a tragédia / Basileia, 1º de fevereiro 1870. Alguns dias antes (até 1º de janeiro), Nietzsche estivera em Tribschen, na residência de Richard Wagner e de sua mulher Cosima, onde passara o Natal. Nesta estadia Wagner tivera uma conversa com Nietzsche sobre a filosofia da música, segundo o diário de Cosima. Como já dissemos no “Prefácio”, na primeira conferência, “O drama musical grego”, podemos notar uma forte influência de Wagner. Na segunda, porém, Nietzsche mostra já a sua originalidade, ao abordar o tema do socratismo e sua influência deletéria, através das tragédias de Eurípides, em toda a arte e civilização gregas e especialmente na arte trágica, que seria o ponto culminante da criação artística helênica. A crítica demolidora promovida ao ídolo de Sócrates, que atingia inequivocamente toda a tradição do pensamento ocidental, valores fundamentais da cultura europeia do final do século XIX e particularmente todo o cientificismo que dominava as universidades na época, causou especialmente problemas para Nietzsche, sobretudo no meio acadêmico em que exercia o seu cargo de professor. Logo depois de proferida, esta segunda conferência é enviada a Tribschen. Depois disto, em 4 de fevereiro, Wagner escreve a Nietzsche. “Ontem li para a amiga (Cosima — parênteses nosso) a sua dissertação. Depois tive que acalmá-la: para ela o senhor lida com os gigantescos nomes dos grandes atenienses de uma maneira surpreendentemente moderna...Isto foi logo entendido e desculpado como decorrente de uma fraqueza da época. Eu, de minha parte, senti sobretudo um temor diante da ousadia com a qual o senhor, de maneira tão breve e categórica, participa a um público supostamente não propriamente destinado à formação acadêmica uma ideia tão nova, de maneira

que se tem de contar, para a sua absolvição, somente com a total incompreensão da mesma por parte daquele. Mesmo os iniciados em minhas ideias poderiam por sua vez se assustar, se, com estas ideias, entrassem em conflito com a sua (a deles — parêntese nosso) fé em Sófocles e mesmo em Ésquilo. Eu — pela minha pessoa — clamo ao senhor: assim é! O senhor está correto e tocou o ponto próprio da maneira exata e a mais precisa, de modo que não posso senão, cheio de surpresa, aguardar o desenvolvimento do senhor, para o convencimento do preconceito vulgar dogmático. — Todavia, estou preocupado com o senhor e desejo de todo coração que o senhor não se faça quebrar o pescoço. Por isso gostaria de aconselhar o senhor a não tratar destas opiniões tão inacreditáveis em dissertações curtas que têm em vista efeitos leves através de considerações fatais, mas se o senhor está tão profundamente compenetrado delas — como eu reconheço — reúna as suas forças para um trabalho maior e mais abrangente sobre isso. Então o senhor certamente irá encontrar também a palavra justa para os erros divinos de Sócrates e Platão." Sem que Nietzsche tenha respondido à carta de Wagner, este escreve novamente (pouco antes de 12 de fevereiro): "...Não tenho ninguém agora com quem possa me entreter tão seriamente como com o senhor — excetuada a única (Cosima — parênteses nosso)...O senhor poderia aliviar muito, mesmo toda uma metade de minha destinação. E nisto o senhor seguiria talvez a sua própria destinação completamente. Veja o senhor como me arrumei mal com a filologia, e como é bom, por outro lado, que o senhor tenha se arrumado mais ou menos da mesma maneira com a música. Se o senhor tivesse se tornado músico seria mais ou menos o mesmo que eu se tivesse me obstinado com a filologia...A filologia...me dirige como 'músico'. Portanto, permaneça filólogo, para se deixar dirigir como tal pela música...mostre para que a filologia existe, e ajude-me a realizar a grande 'Renascença', na qual Platão abraça o grande Homero, e Homero, cheio das Ideias de Platão, então se torna o Homero maior de todos."

Em 15 de fevereiro Nietzsche escreve a Erwin Rohde: "Proferi aqui uma conferência sobre Sócrates e a tragédia que provocou espantos e mal-entendidos. Por outro lado, a ligação com os meus amigos de Tribschen se estreitou ainda mais com ela. Torno-me ainda esperança cambiante: também Richard Wagner31 deu-me a conhecer, da maneira mais tocante, a destinação que ele vê prenunciada para mim. Tudo isso é muito angustiante. Tu sabes bem como Ritschl32 se exprimiu a meu respeito. Mas não quero me deixar abalar: ambição literária eu não tenho absolutamente, não preciso ater-me a um padrão dominante, porque não anseio por nenhuma posição brilhante ou famosa. Por

outro lado, quero, quando for tempo, me exprimir de maneira tão seria e franca quanto for possível. Ciência, arte e filosofia crescem em mim, agora, tão juntas que eu em todo caso um dia darei à luz centauros."

"O drama musical grego" foi publicado pela primeira vez em Leipzig, 1926, no Primeiro Anuário da Sociedade de Amigos dos Arquivos Nietzsche."Sócrates e a tragédia" foi impresso pela primeira vez no Segundo Anuário da Sociedade de Amigos dos Arquivos Nietzsche, em Leipzig, 1927. No texto traduzido acrescentamos diversas notas, algumas traduzidas da edição alemã, outras de nossa autoria. Em todos os casos colocamos, no final das notas, N. do T. (Nota do Tradutor), para lembrar que as notas não foram acrescentadas pelo próprio Nietzsche.

Notas

30 Classificados como U I 1 — de acordo com a Kritische Studienausgabe.

31 Richard Wagner assim como Ritschl, que havia previsto uma carreira de filólogo brilhante para Nietzsche, esperava, como vimos na correspondência acima, um desdobramento do destino de Nietzsche de acordo com as suas expectativas.

32 Respeitado professor de filologia a quem Nietzsche devia o seu cargo de professor na Universidade da Basileia.

Primeira Conferência

O Drama Musical Grego

Na essência do nosso teatro de hoje não encontramos apenas lembranças e ressonâncias das artes dramáticas da Grécia: não, suas formas fundamentais enraízam-se no solo helênico, ou por crescimento natural ou em consequência de um empréstimo artificial. Somente os nomes se modificaram multiplamente e se deslocaram: de maneira semelhante a como a arte musical medieval ainda possuía realmente os modos gregos, também com os nomes gregos, com a diferença, por exemplo, de que isso que os gregos denominavam “lócrio”, nos sons da igreja era designado como “dórico”. Encontramos confusões semelhantes no domínio da terminologia dramática: o que o ateniense entendia como “tragédia” nós subsumiremos no melhor dos casos ao conceito de “grande ópera”: ao menos foi o que fez Voltaire em uma carta ao cardeal Quirini. Por outro lado, um heleno não reconheceria em nossa tragédia quase nada que correspondesse à sua tragédia; provavelmente ocorrer-lhe-ia que toda a estrutura e o caráter fundamental da tragédia de Shakespeare foram derivados de sua chamada nova comédia. E de fato foi a partir dela que se desdobraram, em descomunais espaços de tempo, o drama romano, a representação românico-germânica de moralidades e de mistérios (das romanisch-germanische Mysterien-und Moralitätenspiel), por fim a tragédia de Shakespeare: de maneira semelhante a como na forma externa da cena de Shakespeare não se pode desconhecer o parentesco genealógico com a nova comédia ática. Ora, enquanto aqui temos que reconhecer um desenvolvimento que avança naturalmente, continuado através de milênios, aquela tragédia verdadeira da Antiguidade, a obra de arte de Ésquilo e Sófocles, foi incutida arbitrariamente na arte moderna. O que hoje chamamos de ópera, a caricatura do drama musical antigo, surgiu através da imitação simiesca direta da Antiguidade: sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata, ela se portou, enquanto um homúnculo engendrado artificialmente, como o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical. Aqueles florentinos distintos e formados pela erudição, que no começo do século XVII provocaram o surgimento da ópera, tinham a intenção claramente expressa de reproduzir os efeitos que a música tivera na Antiguidade segundo tantos eloquentes

testemunhos. Notável! Já o primeiro pensamento na ópera era uma busca de efeito33. Através de tais experimentos são cortadas, ou ao menos gravemente estropiadas, as raízes de uma arte inconsciente, brotada a partir da vida do povo. Assim, na França, o drama popular foi suplantado pela chamada tragédia clássica, portanto por um gênero surgido meramente através de caminhos eruditos que deveria conter sem nenhuma mistura a quintessência do trágico. Também na Alemanha a raiz natural do drama, o jogo carnavalesco, foi desde a Reforma solapado; desde então mal foi novamente tentada a recriação de uma forma nacional, ao contrário, esta foi pensada e composta (gedichtet) segundo modelos existentes de nações estrangeiras. Para o desenvolvimento das artes modernas a erudição, o saber consciente e a polimatia são o próprio empecilho: todo medrar e vir-a-ser no reino da arte precisa acontecer em noite profunda. A história da música ensina que a sã continuação do desenvolvimento da música grega nos primórdios da Idade Média foi de súbito o mais fortemente tolhida e estorvada quando se remontou ao antigo com erudição em teoria e práxis. O resultado foi um inacreditável estiolamento do gosto: nas constantes contradições entre a pretensa tradição e a audição natural chegou-se até a compor música não mais para o ouvido, mas para o olho. Os olhos deviam admirar a habilidade contrapontística do compositor: os olhos deviam reconhecer a capacidade de expressão da música. Como era de se realizar isto? Coloria-se as notas com a cor das coisas das quais se tratava no texto, portanto verde se eram mencionados plantas, campos, montes cobertos de vinha, púrpura se eram mencionados o sol e a luz. Isto era música literária, música para leitura. O que nos impressiona aqui como claro absurdo pôde imediatamente aparecer como tal, no domínio que quero discutir, provavelmente somente a poucos.

Afirmo nomeadamente que o Ésquilo e o Sófocles que nos são conhecidos, o são somente como poetas de texto, como libretistas; isso quer dizer que eles nos são justamente desconhecidos. Enquanto no campo da música há muito ultrapassamos o jogo de sombras erudito de uma música para leitura34, no domínio da poesia predomina tão exclusivamente a inaturalidade da poesia livresca que custa meditação dizer-nos em que medida havemos de ser injustos com relação a Píndaro, Ésquilo e Sófocles, porque não os conhecemos propriamente. Se os designamos como poetas, então estamos querendo dizer justamente poetas livrescos: com isso, porém, perdemos toda compreensão de sua essência, a qual se nos revela somente se alguma vez, numa hora plena de força e fantasia, levarmos a ópera de tal forma idealizada para diante da alma que se abra para nós justamente a intuição do drama musical antigo. Pois por

mais que todas as proporções na chamada grande ópera estejam deformadas, por muito que ela mesma seja um produto da distração, não da concentração, que seja a escrava das piores rimas e da música indigna: por muito que tudo aqui seja mentira e impudência, ainda assim não há outro meio de se obter esclarecimentos sobre Sófocles senão procurando adivinhar, a partir desta caricatura, a imagem original, abstraindo dela, numa hora entusiasmada, toda distorção e toda deformação. Esta imagem de fantasia precisa ser, então, cuidadosamente examinada e confrontada em cada uma de suas partes com a tradição da Antiguidade para que não sobre-helenisemos o helênico e não inventemos uma obra de arte que não tenha pátria em lugar algum do mundo.

Este perigo não é pequeno. Até há pouco tempo valia como axioma incondicional da arte que toda plástica ideal precisava ser incolor, que a escultura antiga não permitia o emprego da cor. Muito vagarosamente e sob a mais veemente resistência daqueles hiper-helenos, a concepção policromática da plástica antiga abriu caminho, segundo a qual a plástica antiga não precisa ser pensada como nua, mas como revestida de uma camada colorida. De maneira semelhante, goza de um universal apreço o princípio estético de que uma ligação de duas ou mais artes não pode produzir um aumento do gozo estético, mas é antes um desvio bárbaro do gosto. Este princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e gozamos só enquanto pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc. Consideremos, por outro lado, como o espirituoso Anselm Feuerbach35 representa aquele drama antigo enquanto arte total. “Não é de se admirar”, diz ele, “que, por uma afinidade eletiva profundamente fundamentada, as artes isoladas se fundam finalmente de novo em um todo inseparável, em uma nova forma de arte. Os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político religiosa: o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas. Seu modelo era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto.

Como lá, aqui também a arquitetura configura a moldura e a base através da qual a mais alta esfera poética fecha-se visivelmente à realidade. Vemos o pintor ocupado no cenário e toda a sedução de um variegado jogo de cores propagada na pompa do costume. A arte poética se apoderou da alma do todo; mas não novamente enquanto forma poética particular, não como o hino no serviço do templo, por exemplo. Aqueles relatos, tão essenciais ao drama grego, do ângelus e do exângelus, ou das próprias personagens em ação, remetem-nos à

epopeia. A poesia lírica tem lugar nas cenas apaixonadas e no coro, e deveras segundo todas as suas gradações, desde a imediata irrupção do sentimento em interjeições, desde a mais terna flor da canção até o hino e o ditirambo. Na recitação, no canto, na música de flauta e no passo cadenciado da dança ainda não se fechou completamente o anel. Pois se a poesia configura o mais íntimo elemento fundamental do drama, então vai ao seu encontro, nesta sua nova forma, a plástica." Assim por diante escreve Feuerbach. É certo que, diante de uma tal obra de arte, precisaríamos primeiro aprender como se tem de gozar como homem inteiro: enquanto é de se temer que, colocados diante de uma obra desta espécie, a decompuséssemos em meros pedaços para usurpá-la. Acredito mesmo que se algum de nós fosse transportado repentinamente para um festival ateniense de representação teria primeiramente a impressão de um espetáculo inteiramente estranho e bárbaro. E isso por muitas razões. Sob o mais claro sol do dia, sem todos o secretos efeitos do anoitecer e da luz das lâmpadas, na mais rutilante realidade ele veria um descomunal espaço aberto repleto de gente36: todos os olhares dirigidos para uma grege de homens mascarados se movendo maravilhosamente no fundo37 e para alguns poucos bonecos sobre-humanamente grandes38, que andam, para cima e para baixo, no mais lento compasso possível sobre um longo e estreito espaço de palco39. Pois de que outro modo podemos chamar, senão de bonecos, aqueles seres que, em pé sobre as altas andas dos coturnos, com monstruosas máscaras, fortemente pintadas e que ultrapassam em altura a cabeça, sobre o rosto, com o peito, corpo, braços e pernas estofados e cheios até o inatural, mal podem se mover oprimidos pelo peso de uma vestimenta que se arrasta em longa cauda e de um imponente adorno de sua cabeça40.

Com tudo isso estes personagens têm que falar e cantar em forte tom através das embocaduras amplamente abertas, para fazerem-se entender por uma massa de espectadores de mais de 20.000 homens: verdadeiramente uma tarefa heroica digna de um combatente de Maratona41. Porém, ainda maior se torna a nossa admiração quando sabemos que cada um destes atores-cantores, numa tensão de 10 horas, tem de proferir em torno de 1.600 versos, entre os quais havia ao menos seis peças de canto maiores e menores. E isso diante de um público que punia inexoravelmente cada desmedida no tom, cada acento incorreto, em Atenas, onde, segundo expressão de Lessing, mesmo a populaça tinha um juízo delicado e fino. Que concentração e exercício das forças, que morosa preparação, que seriedade e entusiasmo na concepção da tarefa artística nós temos que pressupor aqui, em resumo, que disposição ideal do ator! Aqui as

tarefas eram postas para os mais nobres cidadãos, aqui não perdia a sua dignidade nem um combatente de Maratona, mesmo em caso de fracasso, aqui o ator sentia, assim como representava em seu costume uma elevação sobre a imagem cotidiana do homem, também em si um impulso a se alçar, no qual as palavras patéticas e melancólicas de Ésquilo tinham de ser para ele uma língua natural.

Mas cheio de fervor, tanto quanto o ator, espreitava também o auditor: também sobre ele se estendia uma inabitual disposição de humor festiva anelada por muito tempo. Não era a fuga angustiada diante do tédio, a vontade de se ver livre de si e de sua miséria, a todo preço, por algumas horas, o que levava aqueles homens ao teatro. O grego refugiava-se da dispersiva vida pública, tão habitual para ele, da vida no mercado, na rua e no tribunal, na solenidade da ação do teatro que dispunha para a calma e que convidava ao recolhimento: não como o velho alemão, que queria distração quando por uma vez rompia o círculo da sua existência interior, e que encontrava a distração verdadeiramente prazerosa no debate judiciário, o qual por isso determinava forma e atmosfera também para o seu drama. A alma do ateniense, por outro lado, que vinha assistir à tragédia nas Grandes Dionisíacas42, tinha em si ainda algo daquele elemento de que tinha nascido a tragédia. Trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza na aproximação da primavera.

Como se sabe, nossos jogos de carnaval43 e brincadeiras de máscara foram originalmente também tais festas de primavera, que foram algo antecipadas por motivos eclesiásticos. Aqui tudo é o mais profundo instinto: aqueles imensos cortejos dionisíacos na antiga Grécia têm sua analogia nos dançarinos de S. João e S. Guido da Idade Média, que em massas sempre maiores, sempre crescentes, iam de cidade em cidade dançando, cantando e pulando. Que a medicina de hoje fale daquele fenômeno como de um epidemia popular da Idade Média: nós queremos apenas estabelecer que o drama antigo floresceu a partir de uma tal epidemia popular, e que a infelicidade da arte moderna é de não ter emanado de tal fonte secreta. Não é por capricho ou arbitrária euforia se, nos primeiros começos do drama, multidões movendo-se selvagemente, fantasiadas de sátiro e de sileno, com a cara suja de fuligem, de mínio e seivas de plantas, com grinaldas de flores sobre a cabeça, vagueavam por campos e bosques: o efeito todo poderoso da primavera, que se anuncia tão repentinamente, intensifica aqui também as forças vitais até um tal excesso, que

estados extáticos, visões e a crença no próprio encantamento surgem por todos os lados, e seres com o mesmo ânimo percorrem em turba o campo. E aqui está o berço do drama. Pois ele não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros: não, começou antes, quando o homem está fora de si e se crê transformado e encantado. No estado de "estar fora de si", do êxtase, somente um passo é ainda necessário: que nós não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nós nos portemos como encantados. Por isso o profundo espanto diante do espetáculo do drama toca a última profundeza: vacila o solo, a crença na indissolubilidade e na fixidez do indivíduo. E como o exaltado dionisíaco crê em sua transformação, muito ao contrário do Bottom do Sonho de uma noite de verão, assim crê o poeta dramático na realidade de suas figuras. Quem não tem esta crença pode deveras pertencer aos portadores de tirso44, aos diletantes, mas não aos verdadeiros servidores de Dionísio, aos bacantes45.

Algo desta vida natural dionisíaca estava também, no tempo de florescimento do drama ático, na alma dos auditores. Não se tratava aqui de nenhum publico de assinantes de todas as noites, preguiçoso e fatigado, que vem ao teatro com os sentidos exauridos e desgastados para ser levado à emoção. Ao contrário deste público, que é a camisa de força do nosso teatro (Theaterwesens) de hoje, o espectador ateniense tinha ainda os seus sentidos frescos e matutinos46, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro. O simples ainda não era para ele demasiadamente simples. A sua erudição estética consistia nas lembranças de felizes dias de teatro passados, sua confiança no gênio dramático de seu povo era sem limites. O que todavia é o mais importante: ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira. Neste sentido quero mencionar as palavras do mais significativo arquiteto47 vivo, ao dar sua aprovação aos afrescos de teto e às cúpulas pintadas. "Nada é mais vantajoso, diz ele, para a obra de arte do que estar afastada do vulgar contato imediato com o próximo e da linha habitual de visão do homem. O nervo ótico torna-se tão embotado com o hábito de ver comodamente que ele apenas reconhece o estímulo e as proporções das cores e das formas como se estivessem atrás de um véu"48. Será seguramente permitido reivindicar algo de análogo também para o gozo raro do drama: os dramas e quadros que são contemplados com uma postura e sentimento inabituais são beneficiados com isso: sem que, com isso, se queira recomendar o antigo costume romano de permanecer em pé no teatro.

Nós consideramos até agora somente o ator e o espectador. Pensemos, em terceiro lugar, também no poeta: e deveras eu tomo aqui a palavra em seu sentido mais amplo, como os gregos a compreendiam. É certo que os trágicos gregos exerceram suas incomensuráveis influências sobre a arte moderna somente como libretistas: se isto é verdadeiro, então tenho a plena convicção de que uma real e completa transposição ao presente de uma trilogia de Ésquilo, com atores, público e poetas áticos, exerceria sobre nós verdadeiramente um efeito devastador, porque ela nos revelaria o homem artístico em uma tal perfeição e harmonia que diante delas nossos grandes poetas apareceriam como estátuas que foram bem começadas mas não foram levadas a termo.

A tarefa era, na Antiguidade grega, tão difícil quanto possível para o dramaturgo: uma liberdade, tal como a que é gozada por nossos poetas cênicos, na escolha da matéria, do número de atores e de incontáveis coisas, apareceria ao jurado artístico ático como indisciplina49. Toda a arte grega é atravessada pela ufana lei de que somente o mais difícil é tarefa para o homem livre. Assim, a autoridade e a glória de uma obra de arte plástica dependiam muito da dificuldade da elaboração, da dureza da matéria empregada. Dentre as particulares dificuldades, em virtude das quais o caminho para a glorificação dramática nunca se tornou muito largo, podemos contar o limitado número de atores, o emprego do coro, o restrito círculo dos mitos, e antes de tudo aquela virtude de um atleta de pentatlo, a saber, a necessidade de ser dotado produtivamente como poeta e músico, na condução do coro (Orchestik)50 e na direção, e finalmente como ator51. O que representa sempre para nossos poetas dramáticos a tábua de salvação é a novidade e com isso o interessante da matéria que eles escolheram para o seu drama. Eles pensam como os improvisadores italianos, que narram uma história nova até seu ponto culminante e até o extremo incremento da tensão e então ficam convencidos que ninguém mais se retirará antes do fim. O manter até o fim através do estímulo do interessante era algo inaudito nos artistas trágicos gregos: as matérias de suas obras-primas eram há muito, desde a infância, conhecidas e familiares aos auditores na sua forma épica e lírica52. Era já um feito heroico despertar verdadeiro interesse por um Orestes e por um Édipo: mas como eram limitados, como tinham sido obstinadamente estreitados os meios que podiam ser empregados para estimular este interesse! Aqui trata-se, antes de tudo, do coro, que para o poeta antigo era tão importante como para o trágico francês eram as pessoas nobres que tinham assento em ambos os lados da cena e que transformavam de certa maneira o palco em uma antecâmara principesca53. Assim como o trágico francês não podia mudar as

decorações em proveito deste estranho “coro”, que participava e ao mesmo tempo não participava da representação, assim como linguagem e gestos sobre o palco se modelavam por ele: do mesmo modo o antigo coro reclamava publicidade para o conjunto da ação em cada drama, um local ao ar livre como lugar de ação da tragédia. Esta é uma exigência ousada: pois o ato trágico e a sua preparação costumam não ter absolutamente lugar na rua, mas medram da melhor maneira possível às ocultas. Tudo em público, tudo em plena luz, tudo em presença do coro — esta era a terrível exigência. Não que alguém tivesse, por uma qualquer sutileza estética, alguma vez expresso isto como exigência; antes este nível foi alcançado em um longo processo de desenvolvimento do drama, e foi mantido com o instinto de que aqui havia uma tarefa digna de ser resolvida pelo gênio hábil. É conhecido que originalmente a tragédia não era mais do que um grande canto de coro: este conhecimento histórico dá de fato a chave para este estranho problema. O efeito principal e de conjunto efeito da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro: ele era o fator com o qual sobretudo se tinha que contar, que não se podia deixar de lado. O nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo até Eurípedes foi aquele em que o coro foi recuado na medida mesmo de justamente ainda dar o colorido geral. Um único passo além e a cena dominou a orquestra, a colônia a metrópole; a dialética dos personagens cênicos e seus cantos solos destacaram-se e subjugaram a até então vigente impressão musical-coral de conjunto. Este passo foi dado, e o contemporâneo do mesmo, Aristóteles, o fixou em sua definição celebre, bastante desconcertante, que não toca absolutamente a essência do drama de Ésquilo.54

O primeiro pensamento, portanto, no projeto de um poema dramático tinha que ser: inventar um grupo de homens ou mulheres55 que têm estreita ligação com os personagens atuantes; depois tinham que ser procuradas oportunidades em que as disposições lírico-musicais da massa pudessem irromper. O poeta tinha, de certa maneira, a perspectiva que partia do coro para as personagens do palco, e com ele estava o público ateniense: nós, que só temos o libreto, temos a perspectiva do palco para o coro. O significado deste não pode se esgotar com uma metáfora56 Quando Schlegel o designou como o “espectador ideal”57, isso queria dizer somente que o poeta indicava, na maneira como o coro apreendia os acontecimentos, ao mesmo tempo, segundo o seu desejo, como o espectador devia apreendê-los. Com isso foi destacado justamente somente um lado: antes de tudo é importante que aquele que representa o herói grite através do coro, como através de um megafone, seus

sentimentos em uma colossal ampliação ao espectador. Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural. Não é aqui o lugar de indicar qual pensamento ético há na música de coro monódica dos gregos: a qual configura a mais forte oposição ao desenvolvimento da música cristã, na qual a harmonia, o símbolo próprio da maioria, dominou por muito tempo, de tal modo que a melodia foi completamente sufocada e precisou ser redescoberta. Foi o coro que prescreveu os limites da fantasia do poeta que se mostra na tragédia: a dança religiosa do coro, com o seu andante solene, circunscrevia o espírito inventivo de costume sobremaneira animado do poeta: enquanto a tragédia inglesa, sem uma tal limitação, com o seu realismo fantástico, se comporta de um modo mais impetuoso, mais dionisíaco, porém no fundo mais melancólico, aproximadamente como um allegro de Beethoven. O mais importante princípio na economia do drama antigo era propriamente o de que o coro devia ter diversas grandes oportunidades para manifestações patético-líricas. Mas isto é conseguido facilmente mesmo no mais curto trecho de lenda: e por isso falta aí absolutamente todo embrulho, toda intriga, toda combinação fina e artificial, em resumo, tudo o que constitui justamente o caráter da tragédia moderna. No drama musical antigo não havia nada que se precisasse calcular: mesmo a astúcia de alguns heróis do mito tem neste drama algo de simplicidade honrada em si. Nunca, nem mesmo em Eurípides, a essência do espetáculo se transformou na do jogo de xadrez: enquanto o modo de ser do jogo de xadrez se tornou, com certeza, o traço fundamental da chamada nova comédia. Por isso, os dramas individuais dos antigos assemelham-se, em sua estrutura simples, a um único ato das nossas tragédias e tanto mais ao quinto ato, que conduz à catástrofe em passos rápidos e curtos. A tragédia clássica francesa precisava — porque ela conhecia seu modelo, o drama musical grego, somente como libreto, e caía no embaraço com a introdução do coro — acolher em si um elemento inteiramente novo, somente para completar os cinco atos prescritos por Horácio58: este lastro, sem o qual aquela forma de arte não podia se aventurar no mar, era a intriga, isto é, um enigma proposto ao entendimento e uma arena das pequenas paixões, que no fundo não são trágicas: com o que seu caráter se aproximava significativamente daquele da nova comédia ática. A tragédia antiga era, comparada com ela, pobre em ação e em tensão: pode-se mesmo dizer que, em seus graus de desenvolvimento mais primordiais, o δραμα59 não tinha absolutamente em vista o agir, mas o sofrer, o παθος60. A ação acrescentou-se somente quando surgiu o diálogo: e todo fazer verdadeiro e sério não era

representado em cena aberta, mesmo no tempo da florescência do drama. Que outra coisa era a tragédia originalmente senão uma lírica objetiva, uma canção cantada a partir do estado de determinados seres mitológicos, e deveras com a indumentária dos mesmos. Primeiro um coro ditirâmbico de homens vestidos de sátiros e silenos tinha que dar a entender o que os tinha posto em tal excitação: ele chamava a atenção para um traço da história da luta e do sofrimento de Dionísio que os auditores entendiam rapidamente. Depois a divindade mesma era introduzida, com um duplo fim: por um lado, para contar pessoalmente suas aventuras, nas quais ela estava enredada e através das quais seus seguidores têm o seu mais vivo interesse despertado. Por outro lado, Dionísio, durante aqueles apaixonados cantos de corais, é de certa maneira a imagem viva, a estátua viva do deus: e de fato o ator antigo tinha algo do pétreo conviva de Mozart61. Um musicólogo moderno62 faz sobre isto a seguinte e correta observação. “No nosso ator caracterizado, diz ele, vem-nos ao encontro um homem natural, ao encontro dos gregos vinha, em sua máscara trágica, um homem artificial, estilizado heroicamente, se se quer. Nossos palcos profundos, nos quais se agrupam amiúde em torno de cem pessoas se agrupam, transformam as representações em pinturas policromadas, por mais vivas que possam ser. O estreito palco antigo, com o muro de fundo muito avançado, transformava as poucas figuras, que se moviam com comedimento, em baixos-relevos vivos ou em estátuas de mármore animadas de um frontão de templo63. Se um milagre tivesse infundido vida naquelas figuras de mármore da disputa entre Atena e Poseidon no frontão do Partenon, elas teriam provavelmente falado a língua de Sófocles.”64

Volto para o ponto de vista indicado antes, de que no drama grego o acento repousa no padecer, não no agir; agora será mais fácil conceber porque eu sou de opinião de que somos necessariamente injustos com relação a Ésquilo e Sófocles, de que não os conhecemos propriamente. Não temos, a saber, nenhum critério para controlar o julgamento do público ático sobre a obra de um poeta, porque nós não sabemos, ou sabemos só em mínima parte, como o padecer, ou a vida sentimental em geral em suas eclosões, era levado à impressão comovente. Somos incompetentes diante de uma tragédia grega, porque o seu efeito capital repousava em boa parte em um elemento que foi perdido por nós, na música. Para a situação da música com relação ao drama antigo, vale perfeitamente o que Gluck65 expressa como exigência no famoso prefácio a seu Alceste. A música deveria apoiar a poesia, deveria reforçar a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, sem interromper a ação ou a perturbar com ornamentos inúteis. Ela deveria ser para a poesia o mesmo que a vivacidade das cores e uma

feliz mistura de sombras e luz são para um desenho sem falha e bem ordenado, as quais servem somente para animar as figuras sem destruir os contornos. A música é, portanto, empregada absolutamente só como meio para um fim: sua tarefa era a de converter o padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, mas para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolve-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento, e bastante frequentemente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música , por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte.

É claro que se encontra, ainda agora, opiniões propaladas sobre a música grega que a consideram como se ela tivesse sido tudo menos uma tal linguagem universalmente inteligível, mas que tenha significado, antes, um mundo sonoro completamente estranho para nós, inventado por vias eruditas e abstraído de doutrinas acústicas. Tem-se às vezes, por exemplo, ainda a superstição de que a terceira maior era sentida, na música grega, como uma dissonância. É preciso que nos libertemos completamente de tais ideias e que tenhamos sempre em vista que a música dos gregos está muito mais próxima do nosso sentimento do que a da Idade Média. O que nos foi conservado das antigas composições lembra inteiramente, por sua articulação rítmica bem marcada, nossas canções populares: e da canção popular medraram toda arte poética e toda música antigas. É verdade que há também a música instrumental pura: mas nela se fazia valer apenas o virtuosismo. O autêntico grego sentia nela sempre algo de estranho ao seu lar, algo importado do estrangeiro asiático. A música propriamente grega é inteiramente música vocal: nela a natural ligação entre a linguagem das palavras e a linguagem dos sons não tinha ainda sido rompida: e isto até o grau em que o poeta era necessariamente também o compositor de sua canção. Os gregos aprendiam uma canção somente através do canto: eles sentiam também na audição a íntima unidade entre palavra e som. Nós que crescemos sob a influência do mau costume da arte moderna, sob o isolamento das artes, não estamos mais em condições de fruir de texto e de música conjuntamente. Nós nos habituamos justamente a fruir do texto separadamente, na leitura — razão pela qual não confiamos em nosso juízo quando vemos um poema ser recitado, um drama ser representado, e exigimos logo o livro –, e a música, na audição. Também achamos o mais absurdo texto suportável se apenas a música é bela: algo que aos grego pareceria propriamente uma barbárie.

Fora a irmandade, ainda agora enfatizada, entre poesia e arte sonora, é característico da música antiga ainda duas coisas, sua simplicidade e mesmo pobreza na harmonia, e sua riqueza em meios de expressão rítmicos. Já indiquei que o canto coral se diferenciava do canto solo somente pelo número de vozes, e que somente aos instrumentos de acompanhamento era permitida uma polifonia muito limitada, portanto uma harmonia em nosso sentido. A primeira exigência de todas era que se entendesse o conteúdo da canção executada: e se uma canção de coro de Ésquilo ou Píndaro era realmente entendida, com as suas ousadas metáforas e seus saltos de pensamento: então isto supõe uma admirável arte da representação e ao mesmo tempo uma acentuação e uma rítmica musicais bem características. Junto à construção do período rítmico-musical, que se movia no mais estreito paralelismo com o texto, corria, por outro lado, como meio de expressão externo, o movimento da dança, a coreografia (Orchestik) 66. Nas evoluções dos coreutas, que se desenhavam diante dos olhos dos espectadores como arabescos sobre a ampla superfície da orquestra67, sentia-se a música tornada de certa maneira visível. Enquanto a música intensificava o efeito da poesia, a coreografia (Orchestik) esclarecia a música. Surgiu, por consequência, para o poeta e compositor ao mesmo tempo, ainda a tarefa de ser um produtivo coreógrafo.

Aqui é necessária ainda uma palavra sobre os limites da música no drama. Hoje não discutiremos o significado mais profundo destes limites como o calcanhar de Aquiles do drama musical antigo, na medida em que nesses limites é que começa seu processo de dissolução — pois eu tenciono tratar da decadência da tragédia antiga e com isso também do ponto em questão em minha próxima conferência68. Aqui é suficiente somente o fato: nem tudo o que foi então poetizado podia ser cantado, e às vezes tinha que ser, como em nosso melodrama, falado69 sob o acompanhamento da música instrumental. Mas este falar nós devemos nos representar como um meio-recitativo, de modo que o tom retumbante que lhe er a característico não trazia nenhum dualismo ao drama musical; pelo contrário, na fala também a influência dominante da música tinha se tornado poderosa. Nós temos uma espécie de eco deste tom recitativo no chamado tom de lição com o qual, na igreja católica, os evangelhos, as epístolas e muitas preces eram recitados.70 “O sacerdote leitor faz nas pontuações e no fim das frases certas flexões de voz, através das quais a clareza da récita é assegurada e ao mesmo tempo a monotonia é evitada. Mas em importantes momentos do santo ato ergue-se a voz do clérigo, o Pater noster, o prefácio eucarístico, a benção se tornam cantos declamatórios”. Em geral muito do ritual

da missa lembra o drama musical grego, com a ressalva de que na Grécia tudo era muito mais claro, mais ensolarado, em geral mais belo, por outro lado, também era menos íntimo e sem aquela enigmática e infinita simbólica da igreja cristã.

Com isso cheguei ao fim, ilustre assembleia. Comparei em primeiro lugar o criador do antigo drama musical ao atleta de pentatlo: uma outra imagem nos propiciará uma aproximação maior do significado deste atleta de pentatlo dramático-musical. Ésquilo tem um significado extraordinário para a história da indumentária antiga, porquanto ele introduziu o pregueado livre, a graciosidade, a pompa e o garbo da vestimenta principal, enquanto antes dele os gregos estavam na barbárie e não conheciam o pregueado livre. O drama musical grego foi, para toda a arte antiga, como este pregueado livre: tudo o que não era livre, tudo o que era isolado nas artes individuais foi superado por ele: em sua festa sacrificial comum71 são cantados hinos à beleza e, ao mesmo tempo, à ousadia. Sujeição e todavia garbo, multiplicidade e todavia unidade, muitas artes na mais alta atividade e todavia uma obra de arte — isto é o drama musical antigo. Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte72 terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não é absolutamente uma miragem brilhante mas enganadora: o que nós esperamos do futuro, já foi uma vez realidade — em um passado de mais de dois mil anos.

Notas

33 Nos rascunhos de Nietzsche consta, neste trecho: “uma busca de efeito: todo o seu desenvolvimento significa, todavia, para a arte moderna uma recaída no paganismo.” (N. do T.)

34 Nos rascunhos de Nietzsche consta, neste trecho: “, talvez até mesmo com a ajuda daquela recaída no paganismo com a ajuda daquela essência da ópera”. (N. do T.)

35 FEUERBACH, Anselm (o antigo) Der vatikanische Apollo (O Apolo do Vaticano), Leipzig 1833. Este livro foi tomado emprestado por Nietzsche da biblioteca da Universidade da Basileia em 26 de novembro de 1869. (N. do T.)

36 O teatro grego era a céu aberto e as representações começavam de manhã cedo atravessando todo o dia. (N. do T.)

37 Trata-se do coro se movendo na orquestra. (N. do T.)

38 Trata-se dos atores na cena. (N. do T.)

39 Para todo este trecho ver a nossa introdução sobre o teatro. (N. do T.)

40 Nos tempos de Nietzsche se considerava que a máscara na éopoca clássica do teatro grego era feita de gesso ou madeira, encimada de uma peruca e acoplada a um capuz de feutro que servia para vesti-la, compondo assim um todo consideravelmente pesado. Mais tarde alguns estudiosos consideraram que este modelo de máscara era próprio da época helenística e não da época clássica. (N. do T.)

41 Maratona foi uma batalha em 490 a. C. que antecedeu e prenunciou a grande invasão dos persas encabeçados por Xerxes dez anos mais tarde. A batalha de Maratona foi vencida, na planície de mesmo nome, pelos atenienses sozinhos, embora estivessem em significativa inferioridade numérica em relação aos persas. Ésquilo, que representava como ator as suas próprias tragédias — além de compô-la e ensaiar o coro para a representação —, foi um dos combatentes de Maratona, fato que é aludido justamente nesta passagem do texto. (N. do T.)

42 As Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas eram festas em homenagem a Dionísio celebradas em Atenas no mês de Efabolion, o 9º mês do calendário ático, mês que corresponde ao período que vai da Segunda metade de março até meados de abril. Estas festas celebravam o triunfo do deus sobre o inverno e o advento da primavera, quando a vinha florescia e jogos, coros ditirâmbicos e tragédias tinham lugar. Ver a este respeito nossa “Introdução sobre o teatro grego”. (N. do T.)

43 Nietzsche se refere aqui aos jogos rudemente cômicos que ocorriam no carnaval medieval. (N. do T.)

44 O tirso era o bastão portado por Dionísio e pelas Mênades do seu cortejo. Este bastão era encimado por uma pinha e envolvido por hera e ramos de videira. (N. do T.)

45 Cf. PLATÃO, Fédon, 69 c, quando Sócrates diz: “É que, veja você, segundo a fórmula dos que tratam das iniciações: ‘numerosos são os portadores de tirso e raros os bacantes’”; cf. também Orphicorum fragmenta (Kern), fr. 5; 235. (N. do T.)

46 Os concursos teatrais na Grécia começavam pela manhã.(N. do T.)

47 Gottfried Semper. (N. do T.)

48 SEMPER, Gottfried. Der Stil in den technischen und tektonisch Kunsten, oder praktische Aesthetik. EinHandbuch fur Techniker, Kunstler und Kunstfreunde. Erster Band: Die textile Kunst fur sich betrachtetund in Beziehung zur Baukunst (O estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou estética prática. Um manualpara técnicos, artistas e amigos da arte. Primeiro volume: A

arte têxtil considerada por si e em relação àarquitetura.), Frankfurt/ M 1860, 75. (N. do T.)

49 No concurso de tragédias nas Grandes Dionisíacas havia um jurado composto, segundo alguns estudiosos,por cinco cidadãos, ou, segundo outros, por dez cidadãos, um de cada tribo de Atenas. (N. do T.)

50 O coro dançava e cantava, e nos primeiros tempos dos concursos de tragédias era o dramaturgo que ensaiava com o coro a dança e o canto. (N. do T.)

51 No tempo de glória de Ésquilo os poetas trágicos deviam compor as tragédias, representá-las no palco como personagem trágico, ensaiar o coro, compor a música e dirigir o todo da representação. (N. do T.)

52 A educação da criança grega era feita primeiramente com fábulas, e depois com poemas em que os mitos eram ostemas mais frequentes. (N. do T.)

53 No tempo de Racine e Corneille os nobres, na França, se sentavam no palco para assistir as tragédias. (N. do T.)

54 Referência provável ao capítulo 6 da Poética, em que Aristóteles define a tragédia. Em uma passagem deste capítulo(1450 a , 22-23) é dito: “De maneira que os atos e a intriga são o fim da tragédia; ora, o fim é o mais importante.”Assim, segundo Aristóteles, a ação, a cena e os atores seriam mais importantes na tragédia. Aristóteles viveu em Atenasa partir do ano 370 a. C., quando os grandes trágicos há muito não existiam, e a tragédia já tinha entrado emdecadência. (N. do T.)

55 Para compor o coro. (N. do T.)

56 A saber, a metáfora da música moderna composta para o libreto da ópera. (N. do T.)

57 Cf. SCHLEGEL, A. W. Vorlesungen uber dramatische Kunst und Literatur, Bde 5-6 der Kritischen Schriften und Briefe, herausgegeben von Edgar Lohner, Stuttgart 1966, 5, 64-66. (Lições sobre arte dramática e literatura, volumes 5-6 dos Escritos Críticos e Cartas, editados por Edgar Lohner, Stuttgart 1966, 5, 64-66). (N. do T.)

58 Horácio faz essa sua prescrição em sua Ars poetica 189 (Arte poética, 189). (N do T.)

59 A palavra δραμα (drama) vem do verbo grego δραω, que significa “agir, fazer”. (N. do T)

60 Παθος significa em nossa língua ‘patos’. Em sua “Introdução à história da tragédia grega”, um curso que Nietzsche ministrou na Universidade da Basileia justamente no verão de 1870 — portanto depois de proferir as duas conferência que traduzimos e em torno da época de elaboração de “A visão

dionisíaca do mundo” — e que foi publicado em francês sob o título “Introduction aux leçons sur l’Oedipe roi de Sophocle”, Nietzsche diz o parágrafo 4, intitulado “Estrutura do drama”: “A unidade dramática, que parece uma criação teórica, não é nada mais do que uma consequência natural: tratava-se de tornar explicável grandes cenas patéticas, e, para se fazer isso, introduziu-se a menor proporção de ação possível que possa justamente explicá-las. Esta era a significação de original dos episódios que são apenas um acessório, um meio. A exigência da menor proporção de ação possível era da mais simples consequência: porque se queria compreender o παθος, e não ver o δραν (a ‘ação’, palavra de que se originou δραμα — drama), observava-se o limite, visto que era necessário ver o δραν para entender o παθος, da menor proporção de δραν. Assim, entre παθος e δραν nasceu uma ligação de tensão rigorosa como entre o efeito e a causa: o δραν só interveio na medida em que ele explicava o παθος. Ele tomou, pois, uma forma necessária. “Por este trecho se vê como Nietzsche deriva a ação, o drama, do patos na tragédia, este veiculado sobretudo pela música. (N do T.)

61 Alusão à penúltima cena do último quadro do Don Giovanni de Mozart, em que a estátua do comendador aparece como se estivesse viva, atendendo o convite para a ceia que o herói desta ópera lhe tinha feito de troça. (N. do T.)

62 A. W. Ambros. (N do T.)

63 A altura do palco colaborava ainda mais com esta impressão — ver a respeito nossa “Introdução” sobre o teatro grego. (N. do T.)

64 AMBROS, A. W.. Geschichte der Musik, Wien 1862, Bd. 1, 288. (História da Música, Viena, 1862, volume 1, 288). (N. do T.)

65 Christoph Willibald von Gluck (1714-1784) era um compositor alemão, que viveu muito tempo em Paris sob a proteção de Maria Antonieta, e que era apreciado por Wagner. Gluck compôs a ópera Alceste em 1767. (N. do T.)

66 A palavra Orchestik deriva do grego ορχω (ορχεω), que significa dançar. Ορχηστρα, da qual deriva a nossa ‘orquestra’ era a parte do teatro onde o coro fazia as suas evoluções, dançando e cantando. (N. do T.)

67 Ver a nossa última nota. (N. do T.)

68 Nietzsche se refere à conferência seguinte, “Sócrates e a tragédia”, que ele proferiu logo a seguir a esta, e que considera o socratismo como determinante da decadência da tragédia grega. (N. do T.)

69 Nos rascunhos de Nietzsche constava a partir daqui: “..., enquanto a música instrumental soava de maneira autônoma, ao modo do melodrama: através do qual contraste se objetivava um efeito muito apaixonado.”(N. do T.)

70 Nos rascunhos de Nietzsche, neste trecho, antes da citação, havia: “Um historiador da música diz, p.290”. Cf. AMBROS, A. W. op. cit., 1, 290. (N. do T.)

71 Comum a todas as artes. (N. do T.)

72 Trata-se de Richard Wagner. (T. do T.)

Segunda Conferência

Sócrates e a Tragédia

A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: ela finou-se tragicamente, enquanto todas estas expiraram com a morte mais bela. Se está de acordo com um estado ideal da natureza exalar o último suspiro de vida sem convulsão e com uma bela descendência, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas mostra-nos um tal mundo ideal; elas falecem e submergem enquanto sua progenitura, mais bela, já ergue a cabeça vigorosamente. Com a morte do drama musical grego, ao contrário, surge um imenso vazio, sentido profundamente por toda parte; dizia-se que a poesia mesma tinha se perdido, e enviava-se em meio a troças os epígonos estiolados e abatidos ao Hades para lá se alimentarem das migalhas dos mestres de outrora73. Sentia-se, como exprime-se Aristófanes, uma nostalgia tão íntima e quente do último dos grandes mortos como quando alguém é acometido por um apetite forte e repentino por chucrute74. Quando, porém, floresceu realmente uma nova espécie de arte que venerava a tragédia como sua antecessora e mestra, teve-se que perceber com horror que aquela com certeza trazia os traços de sua mãe, mas os mesmos traços que esta mostrara em sua longa agonia. Esta agonia da tragédia chama-se Eurípedes, a espécie de arte mais tardia é conhecida como nova comédia ática. Nela continuava a viver a degenerada figura da tragédia como o monumento ao seu trespasse muito penoso e difícil.

É conhecida a extraordinária veneração de que Eurípedes gozava junto aos poetas da nova comédia ática. Um dos mais renomados, Philemon, declarou que se deixaria enforcar imediatamente para ver Eurípides no inferno75: contanto que estivesse persuadido que o morto ainda tivesse vida e entendimento. Todavia, o que Eurípedes tem em comum com Menandro e Philemon e o que tinha sobre estes um efeito tão exemplar, deixa-se condensar da maneira mais breve possível na fórmula de que eles tinham trazido o espectador para o palco. Antes de Eurípides havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O espectador via neles um passado ideal da helenidade, e com isso a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípedes o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que outrora tinha

refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar. O traje de gala tornava-se de certa maneira mais transparente, a máscara tornava-se meia-máscara: as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência. Aquela autêntica imagem típica do heleno, a figura de Odisseu, foi elevada por Ésquilo ao grandioso, astuto-nobre caráter de Prometeu: entre as mãos dos novos poetas ela rebaixou-se ao papel do escravo doméstico manhoso-bonachão, tal como ele aparece, tão frequentemente, no centro de todo o drama, enquanto intrigante atrevido. O que Eurípedes atribui-se como mérito em As rãs de Aristófanes — o ter esgotado a arte trágica através de um tratamento hidroterápico e o ter reduzido seu peso76 — vale sobretudo para as figuras heroicas: no essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sósia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica. A idealidade retirou-se para a palavra e fugiu do pensamento. Mas aqui, justamente, nós tocamos o lado brilhante, e que salta aos olhos, da inovação de Eurípides: o povo aprendeu a falar com ele; ele mesmo se vangloria disto na disputa com Ésquilo77: graças a ele o povo é capaz,78 agora,

de obrar segundo as regras da arte,
de medir com compasso linha por linha,
de observar, pensar, ver, entender, de proceder com astúcia,
de amar, andar à furtiva,
de desconfiar, negar, considerar a esmo...79

Por ele foi desencadeada a língua da nova comédia, enquanto não se sabia, até Eurípides, como se podia deixar a cotidianidade falar decentemente sobre o palco. A classe média burguesa, sobre a qual Eurípides edificava todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, enquanto até aqui, na tragédia, o semideus, na antiga comédia, o sátiro ébrio ou o semideus foram os mestres da língua.

Eu apresentava casa e quintal, onde vivemos e tecemos.
E abandonava-me assim ao juízo, pois todos, nisso entendidos,
Podiam julgar minha arte80

Sim, tal se vangloriava ele81.

Eu, somente, naqueles lá à volta82

inoculei uma tal sabedoria, enquanto pensamentos e conceito
emprestei à arte: de modo que aqui
agora todo mundo filosofa e da casa e do quintal e do campo e do gado
cuida tão bem como dantes nunca:
sempre investiga e medita
Por quê? Para quê? Quem? Onde? Como? O quê?
Para onde foi isto, quem me tomou aquilo?

De uma massa assim preparada e esclarecida nasceu a nova comédia, aquele jogo de xadrez dramático com o seu rutilante alegrar-se com83 marotagens. Para esta nova comédia Eurípedes tornou-se, de certa maneira, o mestre do coro: com a ressalva somente de que desta vez era o coro dos auditores que tinha de ser exercitado. Tão logo estes puderam cantar euripidicamente, começou o drama dos jovens senhores endividados, dos idosos levianos-bonachões, das hetairas à maneira de Kotzebue84, dos escravos domésticos prometéicos. Eurípides, todavia, como mestre de coro, era louvado continuamente; e havia mesmo quem se tivesse matado para aprender ainda mais com ele, se não se soubesse que os poetas trágicos estavam já tão mortos quanto a própria tragédia. Com ela o heleno abandonou a crença em sua imortalidade, não somente a crença em um passado ideal, mas também a crença em um futuro ideal. O dito do conhecido epitáfio “quando velho leviano e cheio de caprichos” é válido também para a helenidade anciã. O momento e a anedota são as suas divindades mais altas; o quinto estado, o dos escravos, chega então ao domínio, pelo menos na mentalidade.85

Em uma tal consideração retrospectiva se é tentado facilmente a exprimir contra Eurípides, o pretenso sedutor do povo, injustas mas calorosas inculpações, e a concluir aproximadamente com as palavras de Ésquilo: “Que mal não provém dele?” Com todas as más influências que se pode atribuir a ele, deve-se sempre ter por certo: que Eurípides agia com plena ciência e consciência e que sacrificou sua vida inteira de maneira grandiosa a um ideal. Na maneira como lutava contra um mal imenso que acreditava reconhecer, como, enquanto indivíduo isolado, se opunha a este mesmo suposto mal com todo o peso de seu talento e de sua vida, revela-se mais uma vez o espírito de heroísmo do tempo antigo de Maratona86. Pode-se mesmo dizer que em Eurípides o poeta se tornou semideus, depois deste ser exilado, por ele, da tragédia. Porém, aquele mal imenso que ele acreditava reconhecer, contra o qual lutava tão heroicamente, era a decadência do drama musical87. Onde, todavia, Eurípedes descobriu a

decadência do drama musical? Na tragédia de Ésquilo e de Sófocles, de seus contemporâneos mais velhos. Isto é muito estranho. Não teria ele se enganado? Não teria ele sido injusto com relação a Ésquilo e Sófocles? Não foi, por acaso, justamente sua reação contra a suposta decadência o começo do fim? Todas estas questões ressoam em nós neste momento.

Eurípedes era um pensador solitário, de modo algum do gosto da massa então dominante, na qual ele suscitava cautela como singular rabugento. A sorte não lhe era propícia, tampouco quanto a massa: e visto que para um poeta trágico daquele tempo a massa justamente fazia a sorte, compreende-se bem porque ele, durante o tempo de sua vida, conquistou tão escassamente a honra de uma vitória88 com suas tragédias. O que tanto impulsionou o dotado poeta contra a corrente geral? O que o desviou de um caminho que fora percorrido por homens como Ésquilo e Sófocles, e sobre o qual brilhava o sol do favor popular? Uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical. Esta crença, porém, ele adquiriu nos bancos dos espectadores do teatro. Ele observou durante muito tempo, da maneira mais penetrante, que abismo se abria entre uma tragédia e o público ateniense. Aquilo, que era para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente. Muitas casualidades, que absolutamente não acentuadas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Na reflexão sobre esta incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser racional para que possa ser entendido”. Agora cada parte seria levada diante do tribunal desta estética racionalista: o mito antes de todas, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral, por último e mais decididamente a linguagem. O que temos de sentir tão frequentemente em Eurípides como uma falta e um retrocesso poéticos, em comparação com a tragédia de Sófocles, é o resultado daquele processo crítico enérgico, daquela temerária racionalidade. Poder-se-ia dizer que aqui se apresentava um exemplo de como o crítico se tornava poeta. Com a ressalva que não convém com a “crítico” deixar-se determinar pela impressão daqueles seres débeis e indiscretos, que não deixam mais de modo algum o nosso público de hoje tomar a palavra em matéria de arte. Eurípides procurava fazer melhor do que os poetas criticados por ele: e quem não pode fazer com que as palavras sejam seguidas por atos, como ele, tem menos direito de se deixar ouvir publicamente como crítico. Quero ou posso aqui citar só um exemplo daquela crítica produtiva89, ainda que fosse propriamente necessário indicar aquele ponto de vista90 em todas as diferenças do drama de Eurípides.

Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo em Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que aconteceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta de teatro moderno como leviana renúncia ao efeito da tensão. Se já se sabe tudo o que aconteceu e o que acontecerá, quem vai esperar o fim? Eurípides refletia de maneira totalmente diferente. O efeito da tragédia antiga nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento, mas, ao contrário, naquelas grandes cenas carregadas de patos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco ressoava novamente. O que, todavia, dificulta o mais fortemente o gozo destas cenas é um elo que falta, uma lacuna no tecido da história preliminar; enquanto o auditor ainda precisa calcular que sentido têm esta e aquela personagem, esta e aquela ação, é impossível sua completa imersão no sofrimento e nos atos dos heróis principais, é impossível a compaixão trágica. Na tragédia de Ésquilo e Sófocles tudo era em geral disposto com muita arte para que nas primeiras cenas fossem dadas ao espectador, como que por acaso, todos as pistas necessárias ao entendimento; também neste traço mostrava-se aquela nobre maestria artística, a qual como que mascara o necessário, o formal. Mas sempre acreditava Eurípides notar que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador tinha uma característica inquietude ao calcular as consequências da história preliminar e que assim para ele ficavam perdidas as belezas poéticas da exposição. Por isso ele escreveu um prólogo como programa e fê-lo ser declamado por uma personagem de confiança, por uma divindade. Agora ele podia conformar o mito mais livremente, pois através do prólogo podia sustar toda dúvida sobre a sua conformação do mito. No pleno sentimento desta sua vantagem dramatúrgica Eurípides censura Ésquilo em As rãs de Aristófanes91:

> Assim tratarei imediatamente dos teus prólogos
> para, desta maneira, a primeira parte da tragédia
> — deste grande espírito! — criticar em primeiro lugar.
> Ele é confuso quando trata dos fatos.

Mas o que vale para o prólogo vale também para o famigerado deus ex machina: ele esboça o programa do futuro, como o prólogo o do passado. Entre

esta prospectiva e esta retrospectiva épicas se situa a realidade e o presente lírico-dramáticos.

Eurípides é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Intencionalmente ele procura o mais compreensível; seus heróis são realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundo e plenos do que suas palavras: propriamente eles só balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto ao mesmo tempo as disseca: diante de sua anatomia não existe nada mais oculto nelas. Se Sófocles disse de Ésquilo que ele faz o correto mas inconscientemente, então Eurípides terá tido dele a opinião de que ele faz o incorreto porque faz inconscientemente. O que Sófocles sabia mais em comparação com Ésquilo, e do que se orgulhava, não era nada que estivesse situado fora do domínio do manejo técnico; nenhum poeta da Antiguidade até Eurípides estivera em estado de defender verdadeiramente sua vantagem com motivos estéticos. Pois o maravilhoso de todo aquele desenvolvimento da arte grega é justamente o fato de que o conceito, a consciência, a teoria então não tinham ainda tomado a palavra e tudo o que o jovem podia aprender do mestre relacionava-se à técnica. E é isso também que dá aquela aparência antiga, por exemplo, a Thorwaldsen92: o fato de que ele refletia pouco, falava e escrevia mal e de que a própria sabedoria artística não lhe tinha chegado à consciência.

Em torno de Eurípides, por outro lado, há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do socratismo. “Tudo precisa ser consciente para ser belo” é o princípio paralelo de Eurípides para o socrático “tudo precisa ser consciente para ser bom”. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático.

Tinha-se, na Antiguidade grega, um sentimento da afinidade entre os dois nomes, Sócrates e Eurípides93. Era muito difundida em Atenas a opinião que Sócrates ajudava Eurípides em seu poetar: do que se pode deduzir com que acuidade auditiva se sabia perceber o socratismo na tragédia de Eurípides. Os adeptos do “velho bom” tempo costumavam mencionar os nomes de Sócrates e de Eurípides, como corruptores do povo, de um só fôlego94. Também nos foi legado pela tradição que Sócrates se abstinha de frequentar a tragédia, e só quando era representada uma nova peça de Eurípides ele comparecia entre os espectadores. Em um sentido mais profundo, os dois nomes apareciam avizinhados na famosa sentença do oráculo de Delfos, a qual teve efeito tão determinante em toda a concepção de vida de Sócrates. A palavra do deus

défico, afirmando que Sócrates era o mais sábio entre os homens, continha ao mesmo tempo o juízo de que cabia a Eurípides o segundo prêmio na disputa pela sabedoria95.

É sabido como Sócrates primeiro ficou desconfiado com relação à sentença do deus. Então, para ver se ele tinha razão, dirigiu-se aos homens de estado, aos oradores, aos poetas e aos artistas para verificar se não encontrava alguém que fosse mais sábio do que ele. Por toda parte encontrou a palavra do deus justificada: ele viu os homens mais célebres do seu tempo envolvidos em uma ilusão sobre si mesmos e achou que eles não tinham a justa consciência nem mesmo sobre as próprias atividades, mas que as exerciam só por instinto. “Só por instinto” este era o bordão do socratismo. Nunca o racionalismo se mostrou de maneira mais inocente do que naquela tendência da vida de Sócrates. Nunca veio-lhe uma dúvida sobre a correção de todo o (seu) questionamento96. “Sabedoria consiste em saber”; e “não se sabe nada que não se possa exprimir e com que não se possa convencer os outros”. Este é aproximadamente o princípio daquela estranha atividade missionária de Sócrates, a qual deveria acumular em torno dele uma nuvem da mais negra malquerença, justamente porque ninguém estava em condições de atacar o princípio mesmo contra Sócrates, pois seria necessário para isso ter o que não se possuía absolutamente: aquela superioridade socrática na arte da conversação, na dialética. A partir da consciência germânica infinitamente aprofundada, este socratismo aparece como um mundo inteiramente invertido; mas é de se supor que já aos poetas e artistas daquele tempo Sócrates devia parecer ao menos muito aborrecido e ridículo, especialmente quando ele fazia valer em sua erística improdutiva a seriedade e a dignidade de uma vocação divina. Os fanáticos da lógica são insuportáveis como as vespas. E ainda, que se imagine uma monstruosa vontade atrás de um entendimento tão unilateral, a mais pessoal arquipotência de um inquebrantável caráter na feiúra exterior fantasticamente atraente: e compreender-se-á como mesmo um tão grande talento como Eurípides, justamente na seriedade e profundidade de seu pensamento, teria que ser arrastado tanto mais inevitavelmente na íngreme trajetória de uma criação artística consciente. A decadência da tragédia, como Eurípides acreditava enxergá-la, era uma fantasmagoria socrática: porque ninguém sabia transformar suficientemente a sabedoria da antiga técnica artística em conceitos e palavras, Sócrates negava esta sabedoria, e com ele o seduzido Eurípides. Àquela “sabedoria” não comprovada Eurípides opôs então a obra de arte socrática, certamente ainda sob o envoltório de numerosas acomodações com a obra de arte dominante. Uma

geração posterior reconheceu corretamente o que era envoltório e o que era núcleo: ela lançou fora o primeiro e então desabrochou, como fruto do socratismo artístico, o jogo de xadrez em espetáculo, a peça de intrigas.

O socratismo despreza o instinto e com isso a arte. Ele nega a sabedoria justamente lá onde ela está em seu reinado mais próprio. Em um único caso Sócrates mesmo reconheceu o poder da sabedoria instintiva, e isto justamente de uma maneira muito característica. Sócrates ganhava, em situações particulares, em que seu entendimento se tornava duvidoso, uma firme segurança através de uma voz demoníaca que se exprimia miraculosamente. Esta voz sempre dissuade, quando ela vem. A sabedoria inconsciente elevava sempre sua voz, neste homem inteiramente anormal, para ir contra o consciente, obstando-o. Também aqui revela-se como Sócrates realmente pertencia a um mundo invertido, colocado de cabeça para baixo. Em todas as naturezas produtivas justamente o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a consciência se comporta crítica e dissuasivamente. Nele o instinto se torna crítico, a consciência criativa.

O desprezo socrático pelo instintivo levou, além de Eurípides, ainda um segundo gênio a uma reforma da arte, e deveras a uma reforma ainda mais radical. Também o divino Platão foi vítima do socratismo neste ponto: ele, que, em toda arte até então, só via a imitação de imagens aparentes, contava também "a sublime e enaltecida" tragédia — como ele se exprimia — entre as artes aduladoras, que costumam apresentar somente o agradável, que adula a natureza sensível, não o desagradável mas ao mesmo tempo proveitoso97. Com isso ele pôs, intencionalmente, a arte trágica na mesma conta da cosmética e da culinária. À mente refletida repugna uma arte tão múltipla e variegada, para a mente vulnerável e sensível ao estímulo ela é um perigoso estopim: razão suficiente para banir os poetas trágicos do estado ideal. Em geral os artistas pertencem, segundo ele, às extensões supérfluas do estado, junto com as amas, com as toucadoras, barbeiros e pasteleiros. A condenação intencionalmente grosseira e desconsiderada da arte tem, em Platão, algo de patológico: ele, que se alçou até este parecer somente por ira contra a própria carne, que espezinhou sua natureza profundamente artística em favor do socratismo, revela, na aspereza destes juízos, que a profunda ferida de seu ser ainda não tinha cicatrizado. A verdadeira capacidade criadora do poeta é tratada por Platão, sobretudo por ela não ser uma penetração consciente na essência das coisas, só ironicamente e prezada como se fosse o mesmo que o talento do adivinho e do intérprete de presságios98. O poeta não seria capaz de compor antes de ser inspirado e ter se tornado

inconsciente, de maneira que nenhum entendimento mais habite nele. A estes artistas irracionais "racionais" Platão opõe a imagem do verdadeiro artista, do artista filosófico, e dá a entender sem dubiedade que ele mesmo é o único que alcançou este ideal e que seus diálogos podem ser lidos no Estado perfeito. A essência da obra de arte platônica, do diálogo, é todavia a ausência de forma e de estilo produzida através da mistura de todas as formas e estilos existentes. Sobretudo não se devia reprovar, na nova obra de arte, o que era, na concepção de Platão, o defeito fundamental da antiga: ela não devia ser a imitação de uma imagem aparente, isto é, segundo o conceito habitual: no diálogo platônico não deveria haver nada da realidade natural que fosse imitado. Assim ele paira entre todos o gêneros de arte, entre prosa e poesia, narração, lírica e drama, pois rompeu a rigorosa lei mais antiga da forma unitária estilístico-linguística. O socratismo chega a uma deformação ainda maior nos escritores cínicos: eles procuraram, no estilo mais variegado, no vacilante vaivém entre forma prosaica e métrica, como que refletir o silênico ser externo de Sócrates, com os seus olhos de caranguejo, seus lábios grossos e seu ventre caído.

Quem não daria razão a Aristófanes com respeito aos efeitos bastante profundos e inartísticos do socratismo — que aqui foram só aludidos — quando ele faz cantar o coro99:

Salve, quem junto a Sócrates *não* gosta
de se sentar e conversar,
quem não maldiz a arte das musas
e o mais sublime da tragédia
não menospreza com desdém!
Vã tolice é, porém,
em oca fala pavoneada
e em abstratas sutilezas
empregar ocioso zelo!

O mais profundo, todavia, que poderia ser dito contra Sócrates, disse-lhe uma imagem de sonho. Muitas vezes veio a Sócrates, como ele conta na prisão aos seus amigos, um e mesmo sonho que dizia sempre a mesma coisa: "Sócrates, faça música!" Sócrates tinha se apaziguado até os seus últimos dias com a opinião de que a sua filosofia fosse a música mais alta. Finalmente, na prisão, ele consente, para aliviar completamente a sua consciência, em fazer também aquela música "vulgar". Ele realmente transpôs para versos algumas fábulas em prosa,

que lhe eram conhecidas, mas eu não acredito que ele tenha se reconciliado com as musas com estes exercícios métricos100.

Em Sócrates se encarnou, sem mistura de nada estranho, uma faceta do heleno, aquela clareza apolínea101; como um raio de luz puro e transparente ele aparece enquanto mensageiro pressagiador e arauto da ciência, que devia vir à luz também na Grécia. A ciência, todavia, e a arte excluem-se: deste ponto de vista é significativo que Sócrates tenha sido o primeiro grande heleno feio; pois tudo nele é simbólico. Ele é o pai da lógica, a qual apresenta o caráter da ciência pura da maneira mais aguda possível; ele é o aniquilador do drama musical, deste que tinha recolhido em si os fulgores de toda a arte antiga.

Sócrates é o aniquilador do drama musical em um sentido muito mais profundo do que pôde ser aludido até agora. O socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuado muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causado efeitos devastadores em seu belo corpo. A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo102. Já antes havia um análogo na fala alternada entre o herói e o corifeu: mas aqui, todavia, o conflito dialético era impossível devido à subordinação de um ao outro. Tão logo, todavia, dois atores, de igual autoridade, se contrapuseram, surgiu, de acordo com um impulso profundamente helênico, a disputa, e deveras a disputa com palavra e razão (Grund): enquanto o diálogo apaixonado sempre manteve-se longe da tragédia grega103. Com esta disputa fazia-se apelo a um elemento no peito do auditor que até então esteve banido dos espaços festivos das artes dramáticas como inimigo da arte e detestado pelas musas: a “má” Eris. A boa Eris tinha vigência já desde da Antiguidade em todas as ações das musas e conduzia na tragédia três poetas em disputa diante do povo reunido para o julgamento104. Quando o modelo da contenda de palavras se infiltrou também na tragédia vindo do âmbito do tribunal, então surgiu, pela primeira vez, um dualismo na essência e no efeito do drama musical. De agora em diante havia partes da tragédia nas quais a compaixão recuou diante da clara alegria com o retinir das armas terçadas na dialética. O herói do drama não podia sucumbir, ele tinha agora, portanto, que ser transformado também em herói da palavra. O processo, que teve seu início na chamada esticomítia105, prosseguiu e penetrou também nas falas mais longas dos atores. Pouco a pouco todos os personagens falam com um tal dispêndio de perspicácia, clareza e transparência, de modo que

para nós surge realmente uma desconcertante impressão de conjunto na leitura de uma tragédia de Sófocles106. É como se todas estas figuras sucumbissem não no trágico, mas na superfluidade do lógico. Pode-se concluir, por uma comparação, que os heróis de Shakespeare usam a dialética de uma maneira completamente diferente: sobre todos os seus pensamentos, suposições e conclusões vertem-se uma certa beleza e interiorização musicais, enquanto na tragédia grega mais tardia domina um dualismo de estilo muito precário, de um lado o poder da música, de outro o da dialética. A última avança cada vez mais predominante, até que tenha a palavra decisiva mesmo na construção de todo o drama. O processo termina com a peça de intriga: com ela somente aquele dualismo é completamente superado, em consequência do total aniquilamento de um dos contendores, da música.

Nisto é muito significativo que este processo chegue ao seu termo na comédia, enquanto começou, todavia, na tragédia. A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é por essência pessimista. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato. O herói da tragédia não se põe à prova na luta contra o destino, como presume a estética moderna, tampouco sofre o que merece. Antes cego e com a cabeça coberta, precipita-se em sua desgraça: e seu gesto sem consolo mas nobre, com o qual ele se posta diante deste mundo de terror há pouco conhecido, espicaça como um aguilhão a nossa alma. A dialética, por outro lado, é, no fundo de sua essência, otimista: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, claridade e consciência são o ar em que, somente, ela pode respirar. Quando este elemento penetra na tragédia, então surge um dualismo, como entre noite e dia, música e matemática. O herói que tem que defender as suas ações através de prós e contras racionais107, corre o risco de perder a nossa compaixão: pois a infelicidade que, não obstante, depois o acomete, prova então apenas que ele enganou-se em alguma parte no cálculo. Infelicidade produzida por uma falha de cálculo já é, porém, antes um motivo de comédia. Quando o prazer na dialética havia decomposto a tragédia, surgiu a nova comédia com seu constante triunfo da esperteza e da astúcia.

A consciência socrática e sua crença otimista na ligação necessária entre virtude e saber e entre felicidade e virtude teve em um grande número de peças de Eurípides o efeito de abrir, no fim destas peças, a perspectiva de uma continuação da existência muito cômoda, na maioria das vezes com um

casamento. Tão logo surge o deus em sua máquina108 , notamos que Sócrates está atrás da máscara procurando colocar em equilíbrio felicidade e virtude em sua balança. Todos conhecem os princípios socráticos “virtude é saber: peca-se somente por ignorância. O virtuoso é o feliz.” Nestas três formas fundamentais do otimismo repousa a morte da tragédia pessimista. Muito tempo antes de Eurípides estas concepções já trabalhavam na dissolução da tragédia. Se a virtude é saber, então o herói virtuoso tem de ser dialético. Na extraordinária banalidade e miséria do pensamento ético, inteiramente não desenvolvido, o herói praticante da dialética em matéria de ética aparece muito frequentemente como o arauto da trivialidade e do caráter filisteu morais. Basta se ter a coragem de reconhecer isto para se ter que constatar — calando-se absolutamente sobre Eurípides — que mesmo as mais belas figuras de tragédia de Sófocles, uma Antígona, uma Electra, um Édipo, acabam às vezes em sequências de pensamento o mais insuportavelmente triviais, e que os caracteres trágicos são sem exceção mais belos e mais grandiosos do que sua expressão em palavras. Inigualavelmente mais propício tem de ser, deste ponto de vista, nosso julgamento sobre a tragédia mais antiga de Ésquilo: por isso Ésquilo criou também inconscientemente o seu melhor109. Nós temos na linguagem e no delineamento dos caracteres de Shakespeare o irremovível ponto de apoio para tais comparações. Nele podemos encontrar uma sabedoria ética diante da qual o socratismo aparece como algo indiscreto e com uma prudência infantil.

Na minha última conferência falei propositadamente pouco sobre os limites da música no drama musical grego: no contexto destas discussões torna-se compreensível que eu tenha designado os limites da música no drama musical como os pontos periclitantes em que começa a decomposição deste. A tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimistas: isto quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música. O socratismo que penetrou na tragédia impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo: ainda que na tragédia de Ésquilo a música tivesse feito o prenúncio mais bem sucedido para isto. Por sua vez, foi uma consequência o fato de que a música, cada vez mais limitada, de mais a mais encerrada em limites mais estreitos, não se sentisse mais em casa na tragédia, mas se desenvolvesse mais livremente e mais ousadamente fora dela como arte absoluta. É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento deste ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez

mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro. Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa.

Este juízo é contrário somente a uma estética presentemente difundida: na verdade nada pode servir mais de testemunho a favor dele do que o juízo de Aristófanes, que como nenhum outro gênio tem afinidade eletiva com Ésquilo. Os semelhantes, porém, só são reconhecidos pelos semelhantes.110

Para finalizar, uma única questão. O drama musical grego morreu realmente, para sempre? O germano deve realmente colocar, ao lado daquela obra de arte do passado desaparecida, a “grande ópera”, aproximadamente como junto a Hércules costuma aparecer o macaco? Esta é a mais séria questão de nossa arte: e quem enquanto germano a seriedade desta questão.111

Notas

73 Alusão à comédia As rãs de Aristófanes, em que Dionísio vai ao Hades para consultar as almas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides sobre o modelo de tragédia que deveria se impor nos novos tempos — em vista do que tem lugar, no próprioHades, um concurso poético, entre Ésquilo e Eurípedes. (N. do T.)

74 Alusão aos versos 52-72 de As rãs de Aristófanes, quando Dionísio explica a Héracles que de repente sentiu uma vontade de ver Eurípedes, assim como se sente uma vontade súbita de tomar papa de legumes. (N. do T.)

75 Este último trecho da frase falta na tradução espanhola de André Sánchez Pascoal. (N. do T.)

76 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 940-943. (N. do T.)

77 Em As rãs de Aristófanes. (N. do T.)

78 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 956-958. (N. do T.)

79 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 954-958. Nós procuramos, nesta e nas outras citações de versos, conservar o sentido da tradução de Nietzsche. (N. do T.)

80 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 959-961. (N. do T.)

81 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 971-979.29

82 Designando os espectadores. (N. do T.)

83 A partir daqui, consta, no rascunho de Nietzsce: “(com) a intriga, com o seu ódio contra as limitações do tempo doseu pai.”

84 August von Kotzebue foi um escritor alemão, que viveu entre 1761-1819, e que escreveu dramas e comédias de intriga. (N. do T.)

85 Até aqui o texto de “Socrates e a tragédia” concorda com o começo do capítulo 11 de O nascimento da tragédia. (N.do T.)

86 Batalha em que os atenienses venceram os persas, que numericamente eram muito superiores, na planície de mesmo nome, no ano de 490 a. C — ver História de Heródotos, livro VI, a partir de 102. (N. do T.)

87 Intercalado nesta altura, consta, no rascunho de Nietzsche: “É a mais injusta incompreensão considerar ele mesmo como raiz e causa desta decadência: antes ele é o primeiro que reconhece esta decadência e que procura lutar sob o protesto dos ditos cultos de seu tempo. Pois quem está inclinado a ver nele o bajulador das paixões populares, o sedutor cioso de glória, não pode esquecer o simples fato de que Eurípides só raramente foi vencedor (nos concursos de tragédia — parênteses nosso) e de que ele teve a multidão contra si até a sua morte. O homem que viveu solitário e retirado não procurava obter nada para si: e se ele, apesar disso, se tornou o arauto do poder da plebe, seria um grande mal-entendido achar nisso o resultado de uma especulação egoísta.” (N. do T.)

88 Eurípides conseguiu a vitória nos concursos de tragédia apenas cinco vezes durante a vida, enquanto Sófocles tinha conseguido dezoito vitórias e Ésquilo treze — sem contar as vitórias póstumas, tanto destes últimos quanto de Eurípides. (N. do T.)

89 A saber, a crítica de Eurípides. (N. do T.)

90 A saber, o ponto de vista de que a racionalidade deve ser determinante para a criação artística. (N. do T.)

91 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 1119-1122. (N. do T.)

92 Bertel Thorwaldsen (1770-1844) foi um escultor e restaurador dinamarquês que se fixou em Roma a foi um dos mestres do neo-classicismo. (N. do T.)

93 Cf. DIÓGENES, Laércio, Vida, doutrinas e sentenças dos filósofos ilustres.Nas primeiras linhas do capítulo dedicado a Sócrates há a indicação de que Sócrates ajudava Eurípides a compor. (N. do T.)

94 Nesta altura está intercalada, no rascunho de Nietzsche, a seguinte passagem: “Neste contexto deve-se nomear pela primeira vez o nome de Sócrates. Pode ser mero falatório, mas é mencionado diversas vezes entre os

cômicos que ele ajudava Eurípides a compor: disto nós podemos concluir como se pensava em Atenas sobre ambos.” (N. do T.)

95 No rascunho de Nietzsche consta, logo depois de “na disputa pela sabedoria”: “ — Sófocles é sábio, Eurípides mais sábio ainda, mas o mais sábio de todos é Sócrates.” Esta frase, que Nietzsche acrescenta no final deste parágrafo, teria sido, segundo a tradição. o oráculo pronunciado pelo deus em Delfos.(N. do T.)

96 Colocamos entre parênteses uma palavra que, ao nosso ver, esclarece o sentido desta passagem. (N. do T.)

97 Cf. PLATÃO, Górgias, 502 b-c. (N. do T.)

98 Cf. PLATÃO, Íon, em torno de 534 d. (N. do T.)

99 Cf. ARISTÓFANES, As rãs, versos 1491-1499. (N. do T.)

100 Cf. PLATÃO, Fédon, 60 d até 61 c. (N. do T.)

101 Esta é a primeira alusão de Nietzsche ao apolinismo, aqui ainda sem caracterizá-lo como uma potência artística essencial da época mais original da civilização grega, como já será feito em “A visão dionisíaca do mundo” e posteriormente em O nascimento da tragédia. (N. do T.)

102 Segundo Aristóteles, no capítulo 4 da Poética (1449 a, 16-19), teria sido Ésquilo o primeiro que introduziu um segundo ator na cena; antes haveria só um ator que dialogava com o coro. Sófocles, por sua vez, teria introduzido um terceiro ator. (N. do T.)

103 Nesta altura consta, no rascunho de Nietzsche, a seguinte frase intercalada: “E nisto a música se calou.” Entendemos que este trecho se refere a todo o resto do parágrafo acima, de acordo com o pensamento de Nietzsche. (N. do T.)

104 Com a menção da boa e da má Eris Nietzsche faz alusão ao apolinismo e ao titanismo respectivamente, tal comoserão considerados em O nascimento da tragédia. Vera a respeito nosso “Posfácio”. Sobre a boa e a má Eris ver “Ajusta em Homero” in Cinco prefácios para cinco livros que não foram escritos. (N. do T.)

105 Esticomítia é a troca rápida de argumento e réplica em um drama em versos. (N. do T.)

106 Ou seja, no libreto, sem a música, passa a haver uma unidade — que vai entrar necessariamente em tensão com atotalidade originária do drama musical, dada pela música. (N. do T.)

107 Aqui consta, no rascunho de Nietzsche, intercalada a seguinte frase: “(prós e contra racionais), que se apresenta até amais extrema clareza o valor e o

fim de sua ação, (corre o risco)". (N. do T.)

108 O deus ex machina surgia geralmente no fim da peça para resolver todos os conflitos. (N. do T.)

109 Na época de Nietzsche, *As suplicantes* como a tragédia mais antiga de Ésquilo herdada pela nossa época. Com efeito, nesta tragédia o coro desempenha um papel fundamental, ou, em todo caso, de mais importância do que nas outras peças que chegaram ao nosso conhecimento. (N. do T.)

110 No rascunho de Nietzsche este parágrafo ainda continua: "O socratismo arrancou com os dentes a cabeça do drama musical de Ésquilo: o drama restou, e deveras o drama puro, a peça de intrigas — a cabeça permaneceu viva e suas galvânicas convulsões — — — "

111 Todo este último parágrafo teria sido riscado por Nietzsche na página 127 da conferência. A página seguinte, a 129 (provavelmente Nietzsche não escrevia no verso das páginas), foi arrancada. A edição de 1927, de Leipzig (a primeira publicação deste texto, a que nos referimos acima, em nossa Nota Introdutória), teria, segundo uma hipótese, completado o fim da conferência a partir do rascunho de Nietzsche, de maneira que, com a repetição de um trecho já traduzido por nós acima, este texto terminaria: "Esta questão é a mais séria questão de nossa arte: e quem enquanto germano não compreende a seriedade desta questã, sucumbiu ao socratismo dos nossos dias, o qual não pode produzir mártires nem fala a língua do "mais sábios dos helenos" (no rascunho este termo está sem aspas, as quais foram acrescentadas pela edição de 1927), o qual (socratismo dos nossos dias — parênteses nosso) não se vangloria de não saber nada, mas na verdade não sabe nada. Este socratismo é a imprensa judia de hoje: não digo mais nenhuma palavra." Na Kritische Studienausgabe é dito que o fato do último parágrafo do texto traduzido ter sido riscado e o trecho que conhecemos a partir do rascunho ter sido arrancado da conferência se deve provavelmente à influência de Cosima Wagner, que em uma carta de 5 de fevereiro de 1870 teria escrito a Nietzsche: "Agora tenho um pedido a lhe fazer... Não cite os judeus, e sobretudo não en passant; mais tarde, se o senhor quiser assumir esta medonha luta, em nome de Deus, mas antes não, para que em seu caminho não haja toda confusão e conturbação." Segundo a Kritische Studienausgabe este trecho da carta de Cosima prova que na própria conferência (que proferiu na Basileia e que enviou para ser lida em Tribschen) Nietzsche tinha escrito "imprensa judia". Todavia as variações na edição de 1927 com relação ao rascunho permitiriam uma outra hipótese: a de que a página 129, até 1927, não tenha sido arrancada: neste caso Nietzsche teria simplesmente

substituído a palavra “judia” por “de hoje”, e só mais tarde riscado todo o parágrafo. A página 129, por consequência, teria sido arrancada somente entre 1927 e 1932.

Talvez Nietzsche compartilhasse do antissemitismo de Wagner nesta época. Mas o seu pensamento não sustentava propriamente nenhum antissemitismo. Em diversas passagens de seus textos, como nas suas lições O serviço divino nos gregos, vemos o reconhecimento da contribuição essencial dos povos semitas para a formação da humanidade grega. Em todo caso, depois de se afastar de Wagner Nietzsche manifestou, em diversas passagens, que repudiava completamente o antissemitismo. (N. do T.)

Nota Introdutória

ao texto

“A visão dionisíaca do mundo”

“A visão dionisíaca do mundo” teria sido escrito em junho-agosto de 1870, quando Nietzsche ainda tinha 25 anos, portanto alguns meses depois das conferências acima. De acordo com as fontes biográficas que consultamos — e com indicações inequívocas do próprio Nietzsche, que reproduziremos nesta “Nota Introdutória” —, podemos afirmar que este escrito foi concluído durante a sua estadia no Maderanerthal, na Suíça, no começo de agosto de 1870, segundo a seguinte cronologia: Em 19 de julho, a Guerra Franco-Prussiana tinha sido declarada. Depois de passar em Tribschen, na Suiça, onde permanece do dia 28 a 30 de julho na residência dos Wagner, Nietzsche dirigiu-se com sua irmã para o Maderanerthal (vale do Madera), nos Alpes suiços, próximo de Amsteg, para lá permanecer, hospedado no hotel Alpenklub, no começo de agosto. Naquele recanto suíço, a mais de 1300 metros acima do nível do mar, foi então concluído “A visão dionisíaca do mundo”, nos primeiros dias de agosto de 1870.

Nietzsche, para tornar-se professor da Universidade da Basileia, na Suiça, tinha abdicado de sua nacionalidade prussiana. Sendo assim ele não podia alegar o pretexto de estar sendo convocado para a guerra e nestas condições teve que pedir, com uma carta enviada de Maderanerthal, em 8 de agosto de 1870, ao presidente do Conselho da Universidade da Basileia, Wilhelm Vischer-Bilfinger, permissão para se ausentar de seu cargo de professor, com o intuito de servir “como soldado ou enfermeiro” à Prússia. Cosima desaprovou esta decisão. As autoridades responsáveis pela educação na Basileia permitiram que Nietzsche servisse como enfermeiro em 11 de agosto. De 13 a 22 de agosto o filósofo foi preparado em Erlangen para atuar na enfermaria. Em 27 de agosto ele chega à frente de batalha. No dia 28 passa por Wörth112 onde parece ter assistido a uma inumação militar, e pouco depois foi enviado para a zona de combate perto de Metz, onde foi incorporado a um comboio que devia evacuar os feridos para Karlruhe. Dormindo no vagão com os feridos Nietzsche contrai uma desinteria e uma difteria faringal, e quando retorna a Erlangen para fazer o relatório de suas atividades tem de ser internado. Nietzsche não mais voltou a participar da

guerra, e passou na frente de combate somente de 27 de agosto a 2 de setembro, o que já bastou para que ficasse profundamente impressionado. No primeiro parágrafo do primeiro capítulo de “O ensaio de autocrítica”, escrito muito mais tarde, em agosto de 1886, para reconsiderar o sentido da primeira obra de seu pensamento, O nascimento da tragédia, podemos ler uma alusão à batalha de Wörth — ocorrida quando Nietzsche se encontrava no Maderanerthal, escrevendo “A visão dionisíaca do mundo” — e à passagem de Nietzsche pela guerra — ocasião em que, de acordo com a citação abaixo, “A visão dionisíaca do mundo” frequentava os seus pensamentos, no amadurecimento daquela sua obra:

> “Enquanto se desencadeava sobre a Europa o trovão da batalha de Wörth113 , em alguma parte, em um canto dos Alpes, sentava o meditabundo e amigo de enigmas, a quem cabe a paternidade deste livro (O nascimento da tragédia — parênteses nosso), muito mergulhado em suas meditações e enigmas, consequentemente muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, e anotava os seus pensamentos sobre os gregos , — o cerne do livro estranho e dificilmente acessível, ao qual este tardio prefácio (ou posfácio) deve ser dedicado. Algumas semanas depois: e ele próprio encontrava-se sob os muros de Metz, sempre sem poder se livrar dos pontos de interrogação que ele tinha posto sobre a pretensa “serenidade” dos gregos e da arte grega; até que, enfim, naquele mês de tensão mais profunda, quando se deliberava sobre a paz em Versalhes, ele também chegou à paz consigo mesmo e, convalescendo lentamente de uma doença contraída no campo de batalha, estabelecia em si definitivamente O nascimento da tragédia a partir do espírito da música.

Depois de voltar do campo de batalha, Nietzsche passa o Natal em Tribschen, quando presenteia Cosima Wagner com “A Visão dionisíaca do mundo”, agora sob o título “O nascimento do pensamento trágico” e com pequenas mudanças. Justamente neste inverno (entre 1870 e 1871) Nietzsche ainda pensou em aproveitar este texto como primeiro capítulo de uma dissertação que seria intitulada “Origem e finalidade (Ziel) da tragédia”. Este primeiro capítulo teria como título “O nascimento do pensamento trágico”, e seria dividido em sete parágrafos.

Queremos ainda chamar a atenção para a importância do pensamento de Eduard von Hartmann, autor de Philosophie des Unbewusstes (Filosofia do inconsciente), para a compreensão de todo o difícil capítulo 4 de “A visão dionisíaca do mundo” e de todo o pensamento de Nietzsche em torno destes seus primeiros textos filosóficos. Com efeito Rohde escreve a Nietzsche em 5 de novembro de 1869: “Leste por acaso a Filosofia do inconsciente de E. v. Hartmann? Ele pilha muitas coisas de Schopenhauer e ao mesmo tempo dirige-lhe reprovações (...); uma vez vencida a irritação que suscita a sua insolência com respeito a Schopenhauer, pode-se ler aí muitas coisas de muito interesse.” Em 11 de novembro Nietzsche responde a Rohde: “Inteiramente de acordo contigo a respeito de Hartmann. Entretanto eu o leio muito, porque tem os mais belos conhecimentos e porque sabe entoar por vezes com vigor o antigo canto das Nornas que maldizem a existência. (..) aqui e acolá ele parece também mesquinho e, em todo caso, ingrato. Em matéria de moral e de julgamento ético a respeito dos homens e dos animais, ele é um ponto de apoio para mim.”

“A visão dionisíaca do mundo” foi impressa pela primeira vez no Terceiro Anuário da Sociedade dos Amigos do Arquivo Nietzsche, em Leipzig, no ano de 1928. No texto traduzido acrescentamos diversas notas, algumas traduzidas da edição alemã, outras de nossa autoria. Em todos os casos colocamos, no final das notas, N. do T. (Nota do Tradutor), para lembrar que as notas não foram acrescentadas pelo próprio Nietzsche.

Notas

112 Esta cidade francesa, localizada no Baixo-Reno tinha sido palco, dias antes, de uma batalha a que Nietzsche se refere numa passagem que citaremos adiante.

113 Esta batalha ocorreu em torno da cidade francesa de Wörth, no Baixo-Reno, na data de 6 de agosto de 1870 — portanto, justamente, como já dissemos, quando Nietzsche estava no Maderanerthal, nos Alpes, concluindo “A visão dionisíaca do mundo”. Nesta batalha os franceses retomaram a cidade repetidas vezes, se notabilizando pelo heroísmo das suas cargas de cavalaria. Apesar disso os prussianos foram vitoriosos. Nas primeiras batalhas contra os franceses, como a de Wörth, os prussianos se destacaram pela atuação da artilharia — razão pela qual Nietzsche refere-se ao “trovão da batalha de Wörth”.

A Visão Dionisíaca do Mundo

1º

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (Weltanschauung), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dionísio. Estes nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da "Vontade" helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. Em dois estados o homem alcança o sentimento de delícia da existência, a saber, no sonho e na embriaguez. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista completo, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. Gozamos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam; nada há de indiferente e desnecessário. Na vida mais elevada desta realidade de sonho temos ainda, todavia, o transluzente sentimento de sua aparência; somente quando este sentimento cessa, começam os efeitos patológicos114, nos quais o sonho não mais restaura e a força natural curativa de seus estados se interrompe. Porém, dentro daqueles limites115, não são somente as imagens agradáveis e amistosas que procuramos em nós com aquela inteligibilidade universal: também o grave, o triste, o baço, o tenebroso são contemplados (angeschaut) com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato116) é o jogo com o sonho117. A estátua como bloco de mármore é deveras real, o real, porém, da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus118. Enquanto a estátua ainda paira como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele ainda joga com o real119: se traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho.

Em que sentido Apolo pôde ser feito o deus da arte120? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o "aparente" por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A "beleza"121 é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição destes estados, em contraposição com a realidade do dia

lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Mas aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente — quando a aparência não só ilude mas engana —, não pode faltar na essência de Apolo: aquela delimitação comedida, aquela liberdade diante das agitações selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser "solarmente"122 calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência123.

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera124 (Fruhlingstrieb) e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dionísio. O principium individuationis125 é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal126. As festas de Dionísio não concluem tão só a ligação entre os homens127, elas reconciliam também homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroado de flores, o carro de Dionísio é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta128 , que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens129, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da "harmonia dos mundos" dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais alta: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e se tornou realmente algo outro. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dionísio, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo130.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber

somente metaforicamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. Não na alternância de lucidez e embriaguez131, mas sim em sua conjugação se mostra o caráter artístico dionisíaco.

Esta conjugação caracteriza o ponto alto da helenidade132: originalmente é apenas Apolo um deus helênico da arte, e o seu poder foi o que a tal ponto estabeleceu medidas ao Dionísio que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (Triebe) mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os sublimes impulsos de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia.

Nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus. Nunca, por sua vez, a sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela. Resistindo, primeiro, ele envolveu com a mais delicada teia o poderoso opositor, de modo que este mal pôde perceber que entrava passo a passo numa semicatividade. Na medida em que os sacerdotes délficos discerniam o profundo efeito do novo culto nos processos de regeneração social e o fomentavam segundo o seu133 propósito político-religioso, na medida em que o artista apolíneo com refletida moderação aprendia a partir da arte revolucionária do serviço de Baco, na medida, finalmente, em que o senhorio sobre o ano na ordenação do culto délfico foi dividido entre Apolo e Dionísio, ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha134. Se se quer ver com bastante clareza o quão violentamente o elemento apolíneo reprimiu o sobrenatural irracional de Dionísios, que se pense no fato de que no período mais antigo da música o γενος διυθυραμβικον era ao mesmo tempo o η συχαστικον135. Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dionísio: ao mesmo tempo em que o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, no tempo de Fídias, o outro interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, e exprimia na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da Vontade em e para além de todos os fenômenos.

Se a música também é arte apolínea, nesta medida é com rigor somente o ritmo, cuja força imagética foi desenvolvida para a apresentação dos estados apolíneos: a música de Apolo é arquitetura dos sons, acrescente-se ainda, de sons apenas aludidos, tais como são próprios da cítara. Cautelosamente é mantido afastado justamente o elemento que constitui o caráter da música dionisíaca, senão da música em geral: o poder comovedor do som e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. O grego tinha para esta a mais fina sensibilidade, como temos que concluir da rigorosa característica das tonalidades, ainda que a necessidade de uma harmonia realizada, efetivamente sonante, tenha sido neles muito menor do que no mundo moderno. Nas sequências de harmonia e já em sua abreviatura, na chamada melodia, a "Vontade" se revela imediatamente, sem antes se ter imiscuído em um fenômeno. Todo indivíduo pode servir como uma metáfora, assim como um caso individual para uma regra geral: inversamente, porém, o artista dionisíaco apresentará de maneira imediatamente inteligível a essência do fenômeno: ele domina deveras sobre o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, em cada momento criador, engendrar um novo mundo — mas também o antigo, conhecido como fenômeno. No último sentido ele é músico trágico.

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera (Fruhlingstrieb), a natureza se expressa em sua força mais alta: ela torna a unir os seres isolados e deixa-os sentirem-se como um único; de modo que o principium da individuationis surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve. Por isso, naqueles estados irrompe como que um impulso136 sentimental da Vontade, um "suspirar da criatura" por algo que foi perdido: desde o mais alto prazer (Lust) ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda (Verlust) irreparável. A natureza profusa celebra as suas saturnais e o seu funeral ao mesmo tempo. Os afetos de seus sacerdotes estão misturados da maneira a mais estranha, dores despertam prazer, o júbilo arrebata do peito sons torturados. O deus, o λυσιος137, libertou todas as coisas de si mesmas, tudo transmutou. O canto e a mímica das massas assim agitadas, nas quais a natureza foi dotada de voz e movimento, era algo de completamente novo e inaudito para o mundo greco-homérico; para este mundo era algo de oriental o que ele com a sua imensa força rítmica e imagética tinha primeiro que dominar, e mesmo dominou, como

dominou também, ao mesmo tempo, o estilo do templo egípcio138. Foi o povo apolíneo que colocou o instinto (Instinkt) desmedido em grilhões: ele subjugou o mais perigoso elemento da natureza, suas mais selvagens bestas. Admira-se o poder idealista da helenidade no mais alto grau se se compara sua espiritualização da celebração dionisíaca com o que surgiu em outros povos a partir da mesma origem. Semelhantes festas são arcaicas e demonstráveis por toda parte, sendo o exemplo mais célebre o das chamadas Sáceas na Babilônia. Aqui toda ligação política e social era, durante cinco dias de festa, dilacerada; mas o centro estava na licença sexual, na aniquilação de todo laço familiar através do heterismo ilimitado. A contrapartida de tudo isto se oferece na imagem da celebração dionisíaca grega que Eurípedes esboça em As Bacantes: desta imagem flui o mesmo encanto, a mesma musical embriaguez de transfiguração que Skopas e Praxíteles concretizavam em estátua. Um mensageiro conta que subira, no calor do meio-dia, ao pico das montanhas com os rebanhos: trata-se da hora e do local propício para se ver o que nunca foi visto; agora Pan dorme, agora o céu é um fundo imóvel de uma glória139, agora floresce o dia. Sobre uma pastagem alpestre o mensageiro observa três coros de mulheres dispersas deitadas sobre o solo e em decente atitude: muitas mulheres se encostaram em troncos de pinheiros: o sono reina em toda parte. Repentinamente a mãe de Penteu põe-se a jubilar, o sono é afugentado, todas levantam-se de uma salto, um modelo de nobres costumes; as jovens donzelas e as mulheres deixam cair os seus cachos de cabelo sobre os ombros, a pele de corço é posta em ordem, caso os seus atilhos e laços tenham se desfeito durante o sono. Elas cingem-se com serpentes, que lambem familiarmente as suas faces, algumas mulheres tomam nos braços filhotes de lobos e de corços e os amamentam. Todas se enfeitam com coroas de hera e grinaldas, uma batida de tirso no rochedo e água brota aos borbotões: um golpe com o bastão no solo e altea-se uma fonte de vinho. Doce mel goteja dos ramos, se alguém toca o chão apenas com a ponta dos dedos jorra leite branco como neve140.

Este esse é um mundo todo encantado, a natureza celebra a sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente o Dionísio despedaçado. Essa é a imagem do Dionísio recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático.

Notas

114 A saber, o delírio, em que o sonho é confundido com a realidade. (N. do T.)

115 Dentro dos limites nos quais o sonho é sentido como aparência, como ilusão. (N. do T.).

116 Quando escreve “arte do escultor (Bildner)” Nitzsche se refere a todo artista plástico. Bildner, em alemão, é um sinônimo antigo para Bildhauer, que significa “escultor”. Mas Bildner quer dizer também, de maneira mais geral, formador de imagens. (N. do T.).

117 Nesta passagem Nietzsche nos dá uma importante indicação para a compreensão do apolinismo: a pulsão apolínea estética natural do sonho é um jogo com a realidade — ou seja, como ilusão, o sonho é sempre um furtar-se à realidade, é sempre uma aparição que ilude sem chegar, porém, às consequências do real; a arte plástica é, correlativamente, um jogo com o sonho — ou seja, o artista plástico procura fazer o real corresponder ao sonho, obrigando as suas matérias plásticas a se conformarem com o sonho na realização da obra de arte (no que é inerente uma irremediável distância, uma eterna insatisfação). (N. do T.)

118 Ou seja, uma imagem de sonho (N. do T.)

119 Ou seja, ainda sonha, ou devaneia (N. do T.).

120 Esta passagem do texto nos mostra que a perspectiva artística na humanidade helênica surgiu com o apolinismo. De onde podemos concluir que para que Dionísio tivesse sido assumido artisticamente por esta humanidade fora necessário como antecedente justamente o apolinismo inaugurando a vocação estética essencial à civilização grega. Por isso o dionisismo culmina, segundo Nietzsche, com a obra de arte apolíneo-dionisíaca, ou seja, com a sua manifestação estética mais acabada. (N. do T.)

121 A beleza como o que de si mesmo atrai a contemplação, e assim mostra o seu sentido orientador, como o sentido de toda ilusão. (N. do T.)

122 Aqui criamos o termo ‘solarmente’ para traduzir o alemão “sonnenhaft”, que Nietzsche coloca entre aspas para indicar que o termo é uma apropriação de um outro autor. Com efeito, cf. GOETHE, J. W.. Xénias mansas III: “Se os olhos não fossem sol (sonnenhaft),/ Jamais nós o Sol veríamos;/ Se em nós não estivesse a própria força do Deus,/ Como é que o Divino sentiríamos?”. In: GOETHE, J. W..Poemas, Trad. Paulo Quintela, Ed. Centelha, Coimbra:1986. (N. do T.)

123 Aproximadamente nesta altura consta, na margem do manuscrito de Nietzsche: “O terror (das Grausen) I p. 416 *Mundo como vontade e representação* (referência à edição Frauenstädt de Schopenhauer). Pouco depois desta passagem, Nietzsche desenvolveu, em *O nascimento da tragédia*, esta sua

referência ao terror, no começo do penúltimo parágrafo do capítulo 1. Cf. NIETZSCHE, O nascimento da tragédia, Trad. J Guinsburg, Ed. Companhia das Letras, São Paulo: 1993, p. 30. (N. do T.)

124 Em que a força gerativa da Vontade na natureza se faz sentir sobremaneira. (N. do T.)

125 Principium individuationis quer dizer ‘princípio de individuação’. (N. do T.)

126 A individuação é abolida pela força gerativa da natureza no homem, pelo constante lançar-se da Vontade na naturezapara a criação. Essa força gerativa é a potência telúrica, mais apropriadamente representada na humanidade pelavertente feminina. (N. do T.)

127 A separação entre os homens é veiculada sobretudo pelo ímpeto para a individuação vigente na humanidade sobretudo na vertente masculina, caracterizada por seu impulso guerreiro. (N. do T.)

128 Os limites de castas e classe entre os homens foram introduzidos primordialmente, de acordo com o pensamento de Nietzsche, pela vertente masculina sob a hegemonia do guerreiro. (N. do T.)

129 Aqui podemos ver uma alusão ao “Hino à Alegria” de Schiller, que serve de texto ao quarto movimento da 9º sinfonia de Beethoven. (N. do T.) 130 Em todo este parágrafo, muito expressivo, Nietzsche deixa-nos vislumbrar o sentido do dionisismo grego, qual seja, o de apropriar-se artisticamente das forças gerativas e plasmadoras da natureza. Dançando e cantando os cortejos dionisíacos gregos assumem artisticamente o que em outros povos se manifesta como vigência orgiática. O esclarecimento desta conjuntura de coisas segue-se no próximo parágrafo. (N. do T.)

131 Alusão à concepção do artista lírico de Schopenhauer, que consta no parágrafo 51, livro III, de O mundo como vontade e representação. Cf. SCHOPENHAUER, A. Die Welt als Wille und Vorstellung, Gotta-Insel, Stuttgart/Frankfurt am Main: 1960, Band I, S. 349. (N. do T.) 132 Criamos aqui a palavra ‘helenidade’ para traduzir adequadamente ‘Helenenthum’. (N. do T.)

133 ‘Sua’ significa ‘dos sacerdotes’. (N. do T.)

134 E de fato no templo de Apolo, em Delfos, o lugar de um dos mais importantes oráculos de toda a Grécia antiga, que era consultado a respeito das decisões capitais em todas as póleis, teria havido uma conciliação entre Apolo e Dionísio, de maneira que, durante o inverno, quando, de acordo com o mito, o primeiro se retirava para o país dos Hiperbóreos, o último aí reinava soberano, e o culto de Dionísio se substituía ao de Apolo. O templo de Apolo, em Delfos,

possuía, noseu frontão leste, esculpidos Apolo, Latona, Ártemis, as musas e o crepúsculo de Hélios; e no seu frontão oeste Dionísio e as Thiades.

135 As palavras γενος διϑυραμβικον significam ‘gênero ditirâmbico’, ησυχαστικον significa ‘o que é próprio para acalmar a alma’. (N. do T.)

136 Com a palavra ‘impulso’ queremos traduzir a palavra ‘Zug’, que poderia ser traduzida pela palavra ‘traço’, com grande risco, porém, da consequência insatisfatória de deixar despercebida uma importante parcela do significado que um alemão entende na palavra ‘Zug’, e que nesta passagem é de grande importância para acompanharmos o pensamento de Nietzsche. ‘Zug’ é um substantivo em que ressoa o verbo ‘ziehen’, que significa ‘puxar, ir etc.’, e cujo imperfeito se faz com base em ‘zog’. ‘Zug’ quer dizer, no alemão corrente, ‘traço, gole, trem, aspiração, procissão etc’, ou seja tudo que de alguma maneira tem uma força de puxar ou pode sugerir esta força. A palavra ‘traço’ veicula este mesmo movimento, que podemos perceber na palavra ‘tração’. Com efeito, podemos entender que nós ‘puxamos’ um traço com um lápis. Porém, no uso habitual de nossa língua este sentido tende a passar desapercebido. Nesta passagem Nietzsche quer se referir justamente à força atrativa da Vontade para o vórtice do Uno-originário, que consideramos de grande importância para que se nos descubra o sentido mais original do movimento essencial da própria Vontade — razão pela qual optamos, em nossa tradução, pela palavra ‘impulso’. (N. do T.)

137 A palavra grega λυσιος significa ‘o que liberta; o que relaxa ou enfraquece os membros’. (N. do T.)

138 Os templos e as estátuas egípcias eram, por assim dizer, hirtos: como podia se tornar a obra de arte apolínea (como demonstra o período arcaico desta arte) se não celebrasse uma reconciliação com as forças dionisíacas. (N. do T.)

139 ‘Glória’ pode significar também a auréola ou o halo em torno das figuras sagradas para simbolizar a santidade. (N. do T.) 140 Para todo o trecho desde “Um mensageiro conta que subira” até aqui, cf. EURÍPIDES, Bacantes, 692-713. (N. do T.)

2º

Os deuses gregos, na perfeição com que os encontramos já em Homero, não devem ser concebidos como rebentos da falta (Not) e da necessidade: tais entidades não foram inventadas certamente pela mente (Gemut) abalada pela angústia: não foi para voltar as costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas estas figuras respiram o triunfo da existência, um profuso sentimento de vida acompanha o seu culto. Elas não exigem: nelas o existente é divinizado, seja ele bom ou mau. Medida a partir da seriedade, da santidade e do rigor de outras religiões, a religião grega corre o perigo de ser depreciada como uma fantástica brincadeira — se não se considera um traço frequentemente desconhecido da mais profunda sabedoria, através do qual aquele ser epicúrio dos deuses repentinamente aparece como criação do incomparável povo de artistas, e quase como a mais alta criação. A filosofia do povo é aquela que foi desvendada aos mortais pelo deus silvestre cativo: “o melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo lugar é morrer em breve.”141 É esta mesma filosofia que configura o fundo daquele mundo dos deuses. O grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver: uma cruz escondida sob rosas, segundo o símbolo de Goethe. Aquele luminoso mundo olímpico só veio a dominar porque o tenebroso poder da μοιρα142, que destina Aquiles a morrer cedo e Édipo a um pavoroso matrimônio, deveria ser ocultado pelas figuras brilhantes de Zeus, de Apolo, de Hermes etc. Se se subtraísse a aparência artística daquele mundo intermediário, ter-se-ia que seguir a sabedoria do deus silvestre, do companheiro de Dionísio. Era esta a necessidade a partir da qual o gênio artístico desse povo criou estes deuses. Eis porque uma teodiceia143 não foi jamais um problema helênico: evitava-se atribuir aos deuses a existência do mundo e, por conseguinte, a responsabilidade por sua condição. Também os deuses eram submetidos à αναγκη144: este é um credo da mais rara sabedoria. Ver sua existência, tal como ela é inelutavelmente, em um espelho transfigurador e proteger-se com este espelho contra a medusa — esta foi a genial estratégia da “Vontade” helênica para poder viver. Pois de que outra maneira aquele povo infinitamente sensível e tão brilhantemente dotado para o sofrer poderia suportar a existência, se a ele não se mostrasse essa mesma existência nimbada de uma glória mais alta nos

seus deuses! A mesma pulsão (Trieb) que chama a arte à vida, como o preenchimento e completude da existência seduzindo para o continuar vivendo, deixou também que surgisse o mundo olímpico, um mundo da beleza, da calma, do gozo145.

A vida é concebida, a partir do efeito de uma tal religião, como o que é em si digno de ser almejado no mundo homérico: a vida sob o claro brilho solar de tais deuses. A dor do homem homérico reporta-se ao abandono dessa existência, antes de tudo ao ter que abandoná-la cedo: quando o lamento se faz ouvir, é por "Aquiles de curta vida", é pela rápida mudança do gênero humano (Menschengeschlechtes), pelo desaparecimento do tempo dos heróis. Não é indigno dos maiores heróis ansiar por continuar vivendo, mesmo que seja como um trabalhador diarista. Nunca a "Vontade" se expressou mais abertamente do que na helenidade, cujo lamento mesmo ainda é sua canção de louvor. Por isso o homem moderno anela por aquele tempo em que ele acredita ouvir o uníssono completo entre o homem e a natureza, por isso o helênico é a palavra chave para todos os que têm que procurar brilhantes protótipos para a sua afirmação consciente da Vontade146; por isso, finalmente, surgiu o conceito de "sereno-jovialidade grega"147 entre as mãos de escritores ciosos de gozo, de modo que, de maneira irreverente, uma preguiçosa vida de indolência se atreveu a desculpar-se e mesmo a honrar-se com a palavra "grego".

Em todas estas representações que se perdem do mais nobre ao mais vulgar, a helenidade é tomada de maneira por demais crua e simples, e em certa medida formada segundo a imagem de nações sem dubiedade, como que unilaterais (por exemplo, dos romanos). Dever-se-ia suspeitar a necessidade da aparência artística também na visão de mundo (Weltanschauung) de um povo que costuma transformar em ouro tudo no que toca. Realmente nós também encontramos, como já foi aludido, uma ilusão monstruosa nesta visão de mundo, a mesma ilusão da qual a natureza se serve tão regularmente para o alcance de seus escopos. O verdadeiro fim é ocultado por uma imagem ilusória: em direção a esta nós estendemos a mão, e é aquele que a natureza alcança através desse engodo. Nos gregos a Vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte: para se magnificar, as suas criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma mais alta esfera, como que elevadas ao ideal, sem que este mundo perfeito da contemplação agisse como imperativo ou reprovação. Essa é a esfera da beleza na qual eles miravam as suas imagens especulares, os olímpicos. Com essa arma a Vontade helênica lutou contra o talento — correlativo ao talento artístico — para o sofrer e para a

sabedoria do sofrimento148. A partir dessa luta e como monumento de sua vitória nasceu a tragédia.

A embriaguez do sofrer149 eo belo sonho têm seus diferentes mundos divinos: a primeira, na onipotência de sua essência, penetra nos mais íntimos pensamentos da natureza, conhece a terrível pulsão (Trieb) para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência; os deuses que ela engendra são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com os seus planos150 que emergem subitamente, não têm compaixão nem o prazer no belo. Eles são aparentados à verdade e aproximam-se do conceito: rara e dificilmente condensam-se em figuras. Contemplá-los pode petrificar: como se deve viver com eles? Mas não se deve: esta é a sua lição.

Deste mundo divino — se ele não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável — o olhar deve ser subtraído através do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele151: por isso acentua-se tanto mais a candência das cores e a sensibilidade das formas deste mundo olímpico quanto mais forte se faz valer a verdade152 ou o símbolo daquele mundo divino. Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que na invasão do culto de Dionísio: nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com horrenda clareza, com o tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Esta fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia. Como Apolo salvou a helenidade? O novo adventício foi atraído ao mundo da bela aparência, ao mundo olímpico: a ele foram sacrificadas muitas das honras das mais consideradas divindades, de Zeus, por exemplo, e de Apolo. Nunca se fez tantas cerimônias com um estrangeiro: deveras ele era um terrível estrangeiro (hostis153 em todo sentido), poderoso o bastante para arruinar a casa hospedeira. Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dionísio, mesmo na arte154.

A visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: este domínio é o mundo transfigurado do olho que no sonho, com as pálpebras fechadas, cria artisticamente. A epopeia também quer nos transportar a este estado de sonho: não devemos ver nada com os olhos abertos e temos que nos apascentar com imagem interiores, para cuja produção o rapsodo procura nos estimular através de conceitos155. O efeito das artes plásticas é conseguido aqui por um desvio: enquanto o escultor nos guia através do mármore esculpido ao deus vivo visto por ele em sonho, de modo que a figura que paira diante

propriamente como τελος156 se torna clara tanto para o escultor como para o espectador, e o primeiro provoca no último, através da forma intermediária da estátua, uma visão secundária: assim o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação. Mas não coloca mais nenhuma estátua entre ele e os homens: ele narra, antes, como aquela figura manifesta sua vida, em movimento, tom, palavra, ação, ele nos força a reconduzir uma grande quantidade de efeitos à causa, ele nos constrange a uma composição artística. Ele terá alcançado o seu objetivo se vermos claramente diante de nós a figura ou o grupo ou a imagem, se nos participa aquele estado onírico no qual ele mesmo primeiro engendrou aquelas representações. A exortação da epopeia à criação plástica prova como a lírica é absolutamente diferente da epopeia, porque aquela não tem jamais como fim a formação de imagens. O comum entre ambas é somente algo de material, a palavra, ainda mais geralmente o conceito: quando nós falamos de poesia, então não temos em vista nenhuma categoria que fosse coordenada com a arte plástica e com a música, mas sim uma aglutinação de dois meios artísticos que em si são totalmente diferentes, dos quais um significa um caminho para a arte plástica, o outro um caminho para a música: ambos são somente caminhos para a criação artística, não artes eles mesmos. Neste sentido também a pintura e a escultura são naturalmente somente meios artísticos: a arte propriamente dita é o poder criar imagens, seja este o criar primário ou o criar secundário157. Sobre esta propriedade158 — que é universalmente humana — repousa o significado cultural da arte. O artista — como aquele que constrange à arte através de meios artísticos — não pode ser ao mesmo tempo o órgão absorvente da atividade artística.

O culto às imagens da cultura apolínea, tenha esta se exprimido no templo, na estátua ou na epopeia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da medida159 , que corre paralela à exigência da beleza. A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é reconhecível. Para que se possa observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isto a advertência apolínea γνω θι σεαυτον160. O espelho, no entanto, no qual somente o grego apolíneo podia ver-se, isto é reconhecer-se, era o mundo dos deuses olímpicos: aqui ele reconhecia sua mais própria essência envolvida pela bela aparência do sonho. A medida, sob cujo jugo se movia o novo mundo dos deuses (em contraposição a um mundo de titãs que foi precipitado), era a da beleza: o limite que o grego tinha que observar, era o da bela aparência. O fim mais íntimo de uma cultura voltada para a aparência e a medida pode ser somente o

velamento da verdade: ao incansável investigador a seu161 serviço gritava-se como advertência, assim como ao superpotente titã, μηδεν αγαν162. Em Prometeu é mostrado aos gregos um exemplo de como um fomento desmesurado do conhecimento humano tem efeito nocivo tanto para o fomentador como para o fomentado163. Quem quer sair-se bem com sua sabedoria diante do deus deve, como Hesíodo, μετρον εχειν σο φιης164.

Em um mundo construído desta maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dionísio, no qual a inteira desmedida da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento. Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvelava-se como verdade. Pela primeira vez bramia a canção popular, demoniacamente165 fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disto o artista salmodiante de Apolo, com os sons de sua κιθαρα166 só timidamente insinuados? O que antes era propagado em corporações poético-musicais, que se dispunham em forma de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana, o que precisava permanecer, sob o poder do gênio apolíneo, ao nível de uma mera arquitetônica, o elemento musical, rejeitava aqui todas as barreiras: a rítmica de antes, movendo-se no mais elementar zig-zag, libertava os seus membros para a dança bacante: o som ressoava, não mais como antes em fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada167 e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda. E o mais misterioso aconteceu: a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato, veio aqui ao mundo. Agora coisas, que no mundo apolíneo jaziam ocultas artificialmente, em torno de Dionísio ganham som: todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria do Sileno. Uma arte que em sua embriaguez extática dizia a verdade, afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente.

Qual era a intenção da Vontade — que afinal é todavia uma — ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de uma nova e mais alta μηχανη168 da existência, o nascimento do pensamento trágico.

Notas

141 Trata-se de Sileno, o deus silvestre que a mitologia grega aponta como sendo um educador e servidor de Dionísio, e que era tido como pai dos sátiros. No capítulo 3 de O nascimento da tragédia esta passagem se encontra mais amplamente desenvolvida. Cf. NIETZSCHE, O nascimento da tragédia, trad.: J. Guinsburg, editora: Companhia das Letras, São Paulo: 1993, p. 36. (N. do T.)

142 A palavra grega μοιρα significa aproximadamente “destino, fado”. (N. do T.)

143 A palavra teodiceia deriva etimologicamente de teo- , “deus” e — dike, “justiça”. Nietzsche quer dizer que os deuses olímpicos não se justificavam a partir principalmente de uma justiça divina, mas do valor estético da divindade, que era o de sancionar pela beleza toda a vida helênica. (N. do T.)

144 A palavra grega αναγκη significa “necessidade”. Aqui Nietzsche se refere à necessidade da μοιρα, do destino (N.do T.)

145 Aqui podemos ver expressamente uma significativa diferença do pensamento de Nietzsche com relação ao pessimismo e ao platonismo de Schopenhauer. Para Schopenhauer a objetivação da Vontade, o seu extravasamento na pura representação, se dava nas Ideias, das quais o mundo do devir estava excluído, e às quais a criação artística proporcionava um acesso justamente enquanto subtraía o artista do mundo do devir. Para Nietzsche a representação da Vontade, a sua objetivação, se dava no devir, como seu coroamento, através justamente da criação artística humana — pois era no devir da civilização humana que a Vontade alcançava as suas supremas consecuções, como iremos ver na criação da obra de arte apolíneo-dionisíaca, da obra de arte trágica. Sendo assim, todo o mundo se justificava pelo gozo e extravasamento estéticos que a Vontade obtinha através dele. Neste sentido, podemos constatar que, já nessa época, o pensamento de Nietzsche era aliciador para a vida, em diferença com o de Schopenhauer. (N. do T.)

146 Aqui culmina a afirmação de Nietzsche de que uma civilização artística como exemplarmente foi a civilização grega, chega aos supremos desígnios da Vontade — que por tanto o devir e a vida são necessário para que a Vontade chegue aos seus desígnios supremos e para que ela se extravase de seu núcleo de dor originária, o Uno-originário de pura dor. (N. do T.)

147 ‘Sereno-jovialidade’ foi a expressão criada por J. Guinsburg em sua tradução de O nascimento da tragédia para traduzir ‘Heiterkeit’. ‘Heiterkeit’, com efeito, pode significar tanto ‘serenidade’ quanto ‘alegria, jovialidade’. Nesta passagem a tradução de J. Guinsburg se mostra particularmente feliz. (N. do T.)

148 Alusão ao pessimismo de Schopenhauer e do romantismo. (N. do T.)

149 Aqui é indicado por Nietzsche que o sentido último da embriaguez, do impulso da criação na Vontade, é o Uno-originário de pura dor — o puro anelo, a pura necessidade, a pura Vontade como fundo abissal do puro lançar-se para si da Vontade, para permanecer sempre Vontade como sentido último de todo o mundo. (N. do T.)

150 Aqui a tradução espanhola de André Sánchez Pascual comete provavelmente um erro ao traduzir ‘plano’ ou ‘planejabilidade’ — Planmässigkeit — por ‘irregularidad’. (N. do T.)

151 Junto, a saber, ao mundo divino do sofrer, aludido no começo deste parágrafo e em todo o parágrafo anterior. A ilusão é aqui referida como indubitavelmente necessária à vida, pois a verdade se recolhe em última instância no Uno-originário de pura dor, como núcleo original da Vontade, como indubitavelmente assinala, por exemplo, o começo do capítulo 4 de O nascimento da tragédia. (N. do T.).

152 Como se pode entender, a verdade aqui aludida é a verdade do fundo de dor de todo o mundo, e não a verdade no sentido otimista socrático. (N. do T.)

153 A palavra latina ‘hostis’ significa ‘estrangeiro’ e também ‘inimigo’. (N. do T.)

154 No rascunho de Nietzsche, consta, como fim do parágrafo, a seguinte continuação: “Ele veio, armado com uma nova arte que, diante da arte da bela aparência, era a anunciadora da verdade, com a música.” (N. do T.)

155 Nietzsche, nesta passagem, quer nos dizer que a palavra, usada pelo rapsodo para suscitar imagens, é privilegiadamente a veiculadora do conceito, e que portanto é com conceitos que o rapsodo estimula a nossa imaginação. Segundo Schopenhauer o conceito, a abstração que o homem promove a partir do mundo como dado, e que não pode ser representado por nenhuma intuição particular, pois sempre abrange um universo de intuições que não pode ser reduzido inteiramente a nenhuma, é representado o mais adequadamente pela palavra. (N. do T.)

156 Esta palavra grega significa aproximadamente “fim”.

157 Que é o criar do espectador: secundário com relação ao criar do próprio artista. Os meios artísticos são somenteveículos que conduzem ao sonhar, que nos conduzem à imagem onírica que, ela sim, é a criação primordial. (N. do T.)

158 De criar artisticamente. (N. do T.)

159 No apolinismo a humanidade guerreira grega transfigurou-se numa vida bela de ser contemplada, numa vida toda elavoltada para a glória e a nomeada, que merecia ser cantada pelos vates e comemorada pelo estado apolíneo. (N. do T.)

160 Que significa “conhece-te a ti mesmo”. (N. do T.)

161 Entenda-se: a serviço da verdade. (N. do T.)

162 Que significa “nada demais”. (N. do T.)

163 Pois a verdade última é o fundo de dor do Uno-primordial. (N. do T.)

164 Que significa “ter a medida da sabedoria”. (N. do T.)

3º

O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contem, enquanto dura, um elemento letárgico no qual mergulha todo vivenciado no passado. Assim se separam, através deste abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca. Tão logo, porém, aquela realidade cotidiana retorna à consciência é sentida como tal com repugnância: uma disposição de humor ascética, negadora da Vontade, é o fruto daqueles estados. No pensamento, o dionisíaco, como uma ordenação de mundo mais alta, se opõe a uma ordenação de mundo vulgar e má: o grego queria absoluta fuga deste mundo da culpa e do destino. Ele mal se deixava consolar por um mundo depois da morte: seu anelo ia mais alto, para além dos deuses, ele negava a existência com seu reflexo de brilho variegado nos deuses. Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano: este o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre.

Aqui é alcançado o limite mais perigoso que a Vontade helênica podia permitir com o seu princípio fundamental apolíneo-otimista. Aqui esta Vontade agiu imediatamente com sua força curativa natural, para dobrar novamente aquela disposição de humor negadora: seu meio é a obra de arte trágica e a ideia trágica. Sua intenção não podia ser absolutamente abafar ou nem mesmo reprimir o estado dionisíaco: um domínio direto era impossível, e se fosse possível seria, porém, por demais perigoso: pois o elemento detido em sua efusão então abria caminho noutra parte e penetrava todas as veias da vida.

Antes de tudo tratava-se de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pode viver: estas são o sublime como sujeição artística do horrível e o ridículo como descarga artística da repugnância do absurdo. Ambos esses elementos, que se entrançam um com o outro, são unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez.

O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois em ambos os conceitos uma contradição é sentida. Por outro lado, eles não coincidem de modo algum com a verdade: pois são um velamento da verdade, um velamento que deveras é mais transparente do que a beleza, mas que ainda é um velamento. Nós temos neles portanto um mundo intermediário

entre beleza e verdade: neste mundo intermediário é possível uma união de Dionísio com Apolo. Este mundo revela-se em um jogo (Spiel) com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela. No ator nós reconhecemos novamente o homem dionisíaco, o instintivo poeta-cantor-dançarino, mas como homem dionisíaco representado (gespielten). Ele procura alcançar o protótipo desse homem na comoção do sublime ou também na comoção do cômico: ele ultrapassa a beleza e não procura, todavia, a verdade. Fica pairando no intermédio de ambos. Não aspira à bela aparência, mas à aparência, não à verdade, mas à verossimilhança. (Símbolo, sinal da verdade). O ator nos primórdios não era naturalmente um indivíduo: a massa dionisíaca, o povo, era o que devia ser representado: por isso o coro ditirâmbico. Através do jogo com a embriaguez ele próprio devia ser como que descarregado da embriaguez, assim como também o coro circundante dos espectadores. Do ponto de vista do mundo apolíneo a helenidade devia ser curada e expiada: Apolo o legítimo deus da cura e da expiação salvou o grego do êxtase clarividente e da repugnância pela existência — através da obra de arte do pensamento tragicômico.

O novo mundo da arte, o do sublime e do ridículo, o da "verossimilhança", repousava sobre uma outra visão dos deuses e de mundo, diferente da antiga da bela aparência. O conhecimento dos terrores e das absurdidades da existência, da ordem perturbada e da irracionalidade dos planos, do monstruoso sofrimento em geral em toda a natureza tinha desvelado as figuras artificialmente encobertas da Μοιρα e das Eríneas, da Medusa e da Górgona169: os deuses do Olimpo corriam o mais alto perigo. Na obra de arte tragi-cômica eles foram salvos, na medida em que também foram mergulhados no mar do sublime e do ridículo: cessaram de ser apenas "belos", como que absorveram em si aquela ordem mais antiga das divindades e sua sublimidade. Agora eles tinham se separado em dois grupos, somente poucos pairavam no intermédio, como divindades ora sublimes, ora ridículas. Sobretudo Dionísio mesmo recebeu este caráter ambíguo.

Em dois tipos mostra-se da melhor maneira como se podia tornar a viver agora no período trágico da helenidade: em Ésquilo e em Sófocles. O sublime aparece ao primeiro, como pensador, o mais frequentemente na justiça grandiosa. Homem e deus estão, para ele, na mais estreita comunidade subjetiva: o divino-justo-moral e o feliz estão para ele unitariamente enlaçados um no outro. Segundo esta balança é avaliado o indivíduo, homem ou titã. Os deuses são reconstruídos segundo esta norma de justiça. Assim é, por exemplo,

corrigido o credo popular no daimon que cega, que induz a delitos — um resto daquele antiquíssimo mundo de divindades que foi destronado pelos olímpicos —, na medida em que este daimon se torna um instrumento na mão do Zeus que castiga com justiça. A ideia da maldição da estirpe, também antiquíssima — e da mesma maneira estranha aos olímpicos —, é despida de toda acerbidade, porque em Ésquilo não há nenhuma necessidade que leve o indivíduo ao crime, todos podem escapar dela.

Enquanto Ésquilo encontra o sublime na sublimidade da administração da justiça olímpica, Sófocles a vê — de uma maneira maravilhosa — na sublimidade da impenetrabilidade da administração da justiça olímpica. Ele reproduz em todos os pontos o ponto de vista do povo. O caráter imerecido de um horrível destino pareceu-lhe sublime, os enigmas verdadeiramente insolúveis da existência humana eram as suas musas trágicas. O sofrimento ganha nele a sua transfiguração; ele é concebido como algo santificante. A distância entre o humano e o divino é imensurável; convém, por isso, a mais profunda entrega e resignação. A virtude propriamente é a σωφροσυνη170 , propriamente uma virtude negativa. A humanidade heroica é a mais nobre humanidade sem aquela virtude; seu destino demonstra aquele abismo infinito. Mal há uma culpa, somente uma falta de conhecimento sobre o valor dos homens e seus limites.

Este ponto de vista é, em todo caso, mais profundo e mais íntimo do que o de Ésquilo, ele aproxima-se significativamente da verdade dionisíaca e a exprime sem muitos símbolos — e apesar disso, reconhecemos aqui o princípio ético de Apolo entrançado na visão dionisíaca do mundo! Em Ésquilo a repugnância dilui-se no sublime assombro diante da sabedoria da ordenação do mundo, a qual é difícil de ser reconhecida somente devido à fraqueza do homem. Em Sófocles este assombro é ainda maior, porque aquela sabedoria é completamente insondável. Trata-se da mais pura disposição para a piedade, que é sem luta, enquanto a disposição de Ésquilo tem continuamente a tarefa de justificar a administração da justiça divina, e por isso se detém sempre diante de novos problemas. O “limite do homem”, pelo qual Apolo ordena procurar, é reconhecível para Sófocles, mas ele é mais estreito e restrito do que Apolo considerava ser na época pré-dionisíaca. A falta de conhecimento de si no homem é o problema de Sófocles, a falta de conhecimento sobre os deuses no homem o problema de Ésquilo.

Piedade, a mais estranha máscara da pulsão de vida! Entrega a um mundo de sonho perfeito, ao qual é outorgada a mais alta sabedoria moral! Fuga diante da verdade, para poder adorá-la de longe, envolta em nuvens! Reconciliação

com a realidade, porque ela é enigmática! Aversão contra a decifração de enigmas, porque nós não somos deuses! Voluptuoso prostrar-se na poeira, repouso feliz na desgraça! A mais alta alienação do homem em sua mais alta expressão! Magnificação e transfiguração dos meios terríveis e dos pavores da existência enquanto meios de cura da existência! Vida alegre no desprezo da vida! Triunfo da Vontade em sua negação!

Neste estágio de conhecimento há somente dois caminhos, o do santo e o do artista trágico: ambos têm em comum o fato de mesmo no mais claro conhecimento da nulidade da existência poder continuar vivendo sem vislumbrar qualquer falha em sua visão de mundo. A repugnância em continuar vivendo é sentida como meio para a criação, seja esta criação santificante ou artística. O horrível ou o absurdo eleva, porque só em aparência é horrível ou absurdo. A força dionisíaca de encantamento comprova-se ainda aqui no mais alto píncaro desta visão de mundo: todo o real dilui-se em aparência, e atrás desta manifesta-se a unitária natureza da Vontade, inteiramente na glória171 da sabedoria e da verdade, envolta em brilho ofuscante. A ilusão, a alucinação está em seu apogeu.

Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma Vontade, que enquanto apolínea ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar uma mais alta possibilidade da existência e também nessa possibilidade chegar a uma magnificação ainda mais alta (através da arte). Não mais a arte da aparência, mas a arte trágica era a forma de magnificação: nela todavia aquela arte da aparência foi totalmente absorvida. Apolo e Dionísio se uniram. Como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, então também a arte dionisíaca-trágica não é mais “verdade”. Aquele cantar e dançar não é mais a instintiva embriaguez da natureza: a massa do coro em agitação dionisíaca não é mais a massa do povo inconscientemente arrebatada pela pulsão da primavera. A verdade é agora simbolizada, ela se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência. Todavia, já se mostra uma grande diferença com relação à arte anterior, no fato de que agora todos os meios artísticos da aparência são chamados em auxílio conjuntamente, de modo que a estátua anda, as pinturas dos periatos movem-se e ora o templo ora o palácio é apresentado ao olho por meio do mesmo muro no fundo da cena. Nós observamos, portanto, ao mesmo tempo uma certa indiferença com relação à aparência, que aqui tem que abandonar as suas eternas pretensões e as suas soberanas exigências. A aparência não é mais absolutamente gozada como

aparência, mas sim como símbolo, como signo da verdade. Por isto a — em si escandalosa — fusão dos meios artísticos. O mais claro sinal desta depreciação da aparência é a máscara.

Ao espectador é feita, portanto, a exigência dionisíaca de que a ele tudo se represente sob encantamento, de que ele sempre veja mais do que o símbolo, de que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja o reino do milagre. Onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, através do qual ele vê tudo sob encantamento? Quem vence o poder da aparência e a despotencializa até o símbolo?

Trata-se da música.

Notas

165 “Demoniacamente” não se refere propriamente ao diabo, a Satã, mas ao daimon (δαιμων) que em grego designa adivindade mais próxima do homem. (N. do T.)

166 O significado desta palavra grega é “cítara”.

167 A tradução francesa de Jean-Louis Backès engana-se neste trecho, ao nosso ver, ao traduzir o trecho que nós traduzimos por “com a sua massa mil vezes intensificadas” por “par une masse de plusieurs milliers d’hommes” (por uma massa de vários milhares de homens). Entendemos que a palavra ‘massa’ que consta na passagem em questão se refere à massa acústica (N. do T.)

168 Esta palavra grega significa aqui, aproximadamente, “expediente, recurso”. (N. do T.)

169 A Μοιρα, como já dissemos acima, pode ser traduzida aproximadamente por ‘destino, fatalidade’. As Eríneas eram divindades que nasceram, segundo a Teogonia de Hesiodo, do sangue de Uranos (o Céu) derramado durante a sua castração por Cronos, ao cair sobre Gaia (a Terra), e que não reconheciam o poder dos deuses olímpicos — como podemos constatar na Oréstia de Ésquilo —, pois estavam relacionados à época da helenidade chamada por Nietzsche de titânica em O nascimento da tragédia, em que as ligações predominantes entre os homens eram as ligações de sangue, as ligações em que a Terra, o devir na Vontade na natureza, ainda tinha um grande peso. Neste contexto as Eríneas eram divindades que vingavam os crimes relacionados à ligação de sangue, e que obrigavam a vingança de crimes por parte daqueles aos quais pela relação de sangue os crimes cometidos podiam concernir. A Medusa era uma das Górgonas, que são também divindades ctônicas, ligadas portanto ao período pré-olímpico ou titânico, e que originalmente eram um ser

divino único, com três cabeças, das quais uma era Medusa — Górgona etimologicamente provém de γοργος, que significa ‘veemente, impetuoso, ardente; (tratando-se do olhar e do aspecto) terrível, assustador’. As Górgonas tinham no lugar dos cabelos, serpentes, assim como presas pontiagudas como a do javali, mãos de bronze e asas de ouro que as permitiam voar. Elas habitavam no extremo ocidental da Terra, junto às Hespérides. O seu olhar era tão penetrante e flamejante que quem o fitasse petrificava-se. Depois de Perseu ter decaptado Medusa, a única Górgona mortal, Atena, a deusa da razão, colocou a sua cabeça no centro de seu escudo, a égide, para que quem o olhasse se transformasse em pedra. Daí o sentido de Nietzsche afirmar que para a época mais tônica da humanidade helênica o conhecimento, a verdade, na medida em que era um vislumbre do Unoprimordial, petrificava. (N. do T.)

170 A palavra grega σωφροσυνη pode ser traduzida aproximadamente por ‘prudência, bom-senso; moderação nos desejos, temperança’. (N. do T.)

171 Como já dissemos em nota acima, glória significa também a auréola que nas artes plásticas se coloca em torno da cabeça das figuras santas para significar justamente a sua santidade. (N. do T.)

4º

O que nós denominamos “sentimento” (“Gefuhl”) a filosofia que caminha pelas vias de Schopenhauer nos ensina a conceber como um complexo de representações inconscientes e de estados da Vontade. As aspirações da Vontade, porém, se expressam como prazer ou desprazer e nisto mostram somente diferença quantitativa. Não há espécies de prazer, mas sim graus e um sem número de representações acompanhantes. Sob prazer nós temos que entender o apaziguamento da única Vontade, sob desprazer o seu não apaziguamento.172

Ora, de que maneira se participa o sentimento? Parcialmente, muito parcialmente ele pode ser transformado em pensamentos, portanto em representações conscientes; isto vale naturalmente somente para a parte das representações acompanhantes. Porém, sempre fica, também neste domínio do sentimento, um resto indissolúvel. Com o dissolúvel tem que lidar somente a linguagem, portanto o conceito: a partir disso se determina o limite da “poesia” na capacidade de expressão do sentimento.173

Ambas as outras espécies de participação são completamente instintivas, sem consciência e todavia atuando com objetivos. Trata-se da linguagem dos gestos e do som. A linguagem dos gestos consiste em símbolos universalmente inteligíveis e é engendrada através de movimentos reflexos. Estes símbolos são visíveis: o olho, que os vê, transmite logo a seguir o estado que produziu o gesto e que este simboliza: na maioria das vezes aquele que vê sente uma inervação simpática das mesmas partes do rosto ou dos mesmos membros, cujo movimento ele percebe. Símbolo significa aqui uma cópia muito imperfeita, fragmentada, um sinal alusivo, sobre cuja compreensão se precisa concordar: só que, neste caso, a compreensão geral é instintiva, portanto não atravessada pela clara consciência.174

O que simboliza então o gesto naquele ser duplo, no sentimento?

Evidentemente a representação acompanhante, pois só ela pode ser aludida, imperfeita e fragmentariamente, através do gesto visível: uma imagem só pode ser simbolizada por uma imagem.

A pintura e a plástica apresentam o homem no gesto: ou seja, elas imitam o símbolo e terão alcançado seus efeitos se nós entendermos o símbolo. O prazer da contemplação consiste no entender do símbolo, apesar de sua aparência175.

O ator, por outro lado, apresenta o símbolo realmente, não somente em aparência: mas o seu efeito sobre nós repousa não sobre o entender do mesmo: antes afundamo-nos no sentimento simbolizado e não nos detemos no prazer da aparência, na bela aparência.

Assim, a decoração no drama não provoca absolutamente o prazer da aparência, mas nós a compreendemos como símbolo e entendemos o real aludido por ela. Bonecos de cera e plantas reais junto a bonecos e plantas meramente pintados são para nós aqui perfeitamente admissíveis, o que prova que aqui tornamos presente realidade, não aparência artística. A tarefa aqui é verossimilhança, não mais beleza176.

O que é todavia beleza? — “A rosa é bela” quer dizer somente: a rosa tem uma boa aparência, ela tem algo resplandecente que é agradável. Nada sobre a sua essência deve ser expresso com isso. Ela agrada, ela provoca prazer como aparência: isto é, a Vontade é apaziguada com sua177 aparência, o prazer na existência é fomentado através disso. Ela é — quanto à sua aparência — uma cópia fiel de sua Vontade: o que é idêntico a esta forma: ela corresponde quanto à sua aparência à determinação da espécie. Quanto mais ela o faz, mais é bela: se ela corresponde quanto à sua essência àquela determinação, então ela é “boa”.

“Uma bela pintura” significa somente: a representação, que temos de uma pintura, é aqui consumada: quando, porém, denominamos “boa” uma pintura, então designamos nossa representação de uma pintura como correspondente à essência da pintura. Na maioria das vezes, porém, é entendido como uma bela pintura uma pintura que apresenta algo de belo: é o julgamento dos leigos. Estes fruem da beleza da matéria: assim nós devemos fruir da arte plástica no drama, somente acrescente-se que aqui não cumpre apresentar só o belo: é suficiente se há aparência de verdadeiro.O objeto apresentado deve ser apreendido o mais possível sensível e vivamente; ele deve atuar como verdade: uma exigência cujo o oposto é reivindicado em toda obra da bela aparência.

Se todavia o gesto simboliza no sentimento as representações acompanhantes, sob qual símbolo são participadas à nossa inteligibilidade as comoções da Vontade mesma? Qual é aqui a intermediação instintiva?

A intermediação do som. Tomado mais exatamente, trata-se dos diferentes modos do prazer e do desprazer — sem qualquer representação acompanhante — que o som simboliza.

Tudo o que nós podemos exprimir como característica das diferentes sensações de desprazer são imagens das representações que se tornaram claras através da simbólica dos gestos: por exemplo, se nós falamos do repentino terror,

do “percutir, puxar, estremecer, espetar-cortar-morder-coçar” da dor. Com isso parecem ser exprimidas certas “formas de intermitência” da Vontade, em suma — na simbólica da linguagem do som –a rítmica178. A plenitude das intensificações da Vontade, a cambiante quantidade de prazer e desprazer, reconhecemos de novo na dinâmica do som. Mas a essência própria do som abriga-se, sem se deixar exprimir metaforicamente, na harmonia.A Vontade e seu símbolo — a harmonia — ambas no mais profundo a pura lógica! Enquanto a rítmica e a dinâmica são de certo modo ainda exterioridades da Vontade que se dá a conhecer em símbolos, e trazem em si quase ainda o tipo do fenômeno, a harmonia é o símbolo da pura essência (Essenz) da Vontade. Na rítmica e na dinâmica o fenômeno individual deve ser, de acordo com isso, caracterizado ainda como fenômeno; deste lado a música pode ser aprimorada como arte da aparência. O resto indissolúvel, a harmonia, fala da Vontade fora e dentro de todas as formas fenomenais, não é portanto mera simbólica do sentimento, mas simbólica do mundo. O conceito é em sua esfera completamente impotente.

Agora concebemos o significado da linguagem dos gestos e da linguagem do som para a obra de arte dionisíaca. No original ditirambo primaveril do povo o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas sim como homem representante da espécie.O fato dele cessar de ser homem individual é exprimido pela simbólica do olho, pela linguagem do gesto, de tal modo que ele passa a falar como sátiro, como ser natural entre seres naturais, em gestos e deveras na linguagem dos gestos intensificada, no gesto da dança. Através do som, todavia, ele exprime os mais íntimos pensamentos da natureza: não somente o gênio da espécie, como no gesto, mas o gênio da existência em si, a Vontade se faz aqui imediatamente inteligível. Com o gesto ele permanece dentro dos limites da espécie, portanto dentro dos limites do mundo fenomenal, com o som, porém, ele como que dilui o mundo do fenômeno em sua unidade original, o mundo de Maia desaparece diante de seu encantamento.

Quando, porém, chega o homem natural à simbólica do som? Quando a linguagem dos gestos não é mais suficiente? Quando o som se torna música? Sobretudo nos estados extremos de prazer e desprazer da Vontade, como Vontade jubilante ou angustiada mortalmente, em suma, na embriaguez do sentimento: no grito. O quanto o grito é mais poderoso e mais imediato em comparação com o olhar! Mas também as comoções medianas da Vontade têm sua simbólica do som: em geral a cada gesto há um som paralelo: só a embriaguez do sentimento é bem sucedida em elevá-lo à pura sonoridade.

A mais íntima e mais frequente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e o som denomina-se linguagem. Na palavra é simbolizada, e através do som e de sua cadência, da força e do ritmo de sua sonorização, a essência da coisa, através do gesto da boca é simbolizada a representação acompanhante, a imagem, o fenômeno da essência. Os símbolos podem e precisam ser múltiplos; eles crescem, porém, instintivamente e com grande e sábia regularidade. Um símbolo entendido (gemerkt) é um conceito: porque ao ser retido na memória o som se esvai completamente, no conceito só é guardado o símbolo da representação acompanhante. O que se pode designar e diferenciar é o que se "concebe".179

Na intensificação do sentimento a essência da palavra se revela mais clara e mais sensível no símbolo do som: por isso a palavra tem mais sonoridade. A palavra cantada (Sprechgesang)180 é como que uma volta à natureza: o símbolo desgastado pelo uso obtém novamente sua força original.181

Na sequência de palavras, portanto através de uma cadeia de símbolos, algo de novo e maior deve ser simbolicamente apresentado: a este nível tornam-se novamente necessárias rítmica, dinâmica e harmonia. Este círculo mais alto domina agora o círculo mais estreito da palavra isolada: torna-se necessária uma escolha das palavras, uma nova disposição das mesmas, começa a poesia. A palavra cantada em uma frase não é uma sequência de sons de palavras: pois uma palavra tem apenas um som muito relativo, porque sua essência, seu conteúdo apresentado através do símbolo é sempre diverso conforme a sua posição. Com outras palavras: a partir da unidade mais alta da frase e da unidade mais alta da essência simbolizada por ela, o símbolo individual da palavra é continuamente determinado de uma maneira nova. Uma cadeia de conceitos é um pensamento: este é portanto a mais alta unidade das representações acompanhantes. A essência da coisa é inalcançável para o pensamento: que este atue sobre nós como motivo, como estímulo da Vontade, se explica pelo fato de o pensamento ter se tornado símbolo já entendido de um fenômeno da Vontade (Willenserscheinung), de uma comoção e fenômeno da Vontade (Erscheinung des Willens) ao mesmo tempo182. Falado, porém, com a simbólica do som, portanto, ele atua incomparavelmente mais poderosa e diretamente. Cantado — ele alcança o ponto mais alto de seu efeito, quando a melodia é o símbolo inteligível de sua Vontade: quando este não é o caso, então a sequência de sons atua sobre nós e a sequência de palavras, o pensamento, fica-nos longe e indiferente.

Sempre conforme a palavra deva atuar predominantemente como símbolo da representação acompanhante ou como símbolo da comoção original da Vontade, sempre, portanto, conforme imagens ou sentimentos devam ser simbolizados, separam-se dois caminhos da poesia, a epopeia e a lírica. O primeiro conduz à arte plástica, o outro à música: o prazer no fenômeno domina a epopeia, a Vontade revela-se na lírica. Aquela desprende-se da música, esta permanece em ligação com ela.

No ditirambo dionisíaco, todavia, o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas: algo nunca-sentido impele-se à expressão, a aniquilação da individuação, o ser-um no gênio da espécie e mesmo da natureza. Agora a essência da natureza deve se exprimir: um novo mundo dos símbolos é necessário, as representações acompanhantes tornam-se símbolo nas imagens de uma essência do homem intensificada, elas são apresentadas com a máxima energia física através da completa simbólica corporal, através do gesto da dança. Mas também o mundo da Vontade exige uma expressão simbólica inaudita, as potências da harmonia, da dinâmica, da rítmica crescem repentinamente com ímpeto. Dividida em ambos os mundos a poesia alcança também uma nova esfera: ao mesmo tempo sensibilidade da imagem, como na epopeia, e embriaguez sentimental do som, como na lírica. Para se apreender este desencadeamento conjunto de todas as forças simbólicas é preciso a mesma intensificação da essência que a criou: o servidor ditirâmbico de Dionísio só é compreendido por seu igual. Por isso, dança em rodopio todo este novo mundo da arte em sua maravilha selvagemente estranha e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea.

Notas

172 Para todo este primeiro parágrafo do capítulo 4: cf. o fragmento póstumo 3[19], inverno de 1869-70 — primavera de 1870, que nós traduzimos em nosso Apêndice. (N. do T.)

173 Para que este capítulo de A visão dionisíaca do mundo se torne mais claro, é preciso que tenhamos em vista que o que Nietzsche chama aqui de consciência é a articulação de conceitos, que, como indica Schopenhauer, são universalizações feitas por a abstração do intelecto humano a partir do mundo e de seu sentido. A palavra, ainda segundo Schopenhauer, pode ser considerada, como já indicamos acima, como a veiculadora principal da universalidade que pode ter um conceito, a universalidade abstrata. Ora, esta universalidade não coincide com a universalidade própria do sentimento, que é a universalidade da

Vontade. Por exemplo, a própria palavra Vontade participa muito imperfeitamente o que esta universalidade comporta no sentido do que pode nos revelar o sentimento imediato que lhe seja mais essencial. Por isso, o pensamento da Vontade é, segundo o pensamento de Nietzsche, somente um arauto de uma forma mais apropriada de manifestação da própria Vontade: a arte, e na arte sobretudo a música. (N. do T.)

174 Para todo o trecho compreendido entre “A linguagem dos gestos consiste em símbolos universalmente(...)” até aqui, cf. o fragmento póstumo 3[18], inverno de 1869-70 — primavera de 1870, que nós traduzimos em nosso Apêndice. (N. do T.) 175 O prazer em uma pintura, de acordo com Nietzsche, é um prazer sim-pático, ou seja, é uma comunhão do patos representado na pintura ou na estatuária. A aparência, contudo, permanece um véu que mantém afastado de nós o patos. (N. do T.)

176 O drama tem uma presença, uma vigência, um agora que representa mais imediatamente o patos da Vontade, e por isso é mais apropriado para a aproximação do acontecimento trágico, para a sua iminência e finalmente para o seu acontecer propriamente dito, com toda a carga do patos da Vontade que lhe é inerente. E, todavia, o drama ainda possui

o véu da representação, da estética, da manifestação da Vontade diferenciando-se da vigência Vontade mesma. (N. do T.)

177 Da rosa. (N. do T)

178 Para o trecho desde o começo do parágrafo até aqui, cf. o fragmento póstumo 3[19], inverno de 1869-70 — primaverade 1870, que nós traduzimos em nosso Apêndice. (N. do T.)

179 Para o trecho desde o começo do parágrafo anterior até aqui, cf. o fragmento póstumo 3[15], inverno de 1869-70 — primavera de 1870, que nós traduzimos em nosso Apêndice. Com os lábios, a língua, o palatos e a garganta nós fazemos os gestos, ou representações acompanhantes, que significam o conceito. O som da palavra — a sua intensidade, a sua gravidade, etc. — significa mais apropriadamente o sentimento, o patos que é veiculado por ela. (N. do T.)

180 Sprechgesang, que traduzimos aqui por “palavra cantada”, pode ser traduzido também por “recitativo”. No capítulo 19 de *O nascimento da tragédia* o recitativo é visto de uma maneira negativa por Nietzsche, mas a palavra usada em alemão é Rezitativ — cf. NIETZSCHE , F.. O nascimento da tragédia, trad. J. Guinsburg, ed. Companhia das Letras,São Paulo; 1993, p. 113. É provável que entre “A visão dionisíaca do mundo” e O nascimento da tragédia tenha ocorrido

uma mudança no pensamento de Nietzsche, que no primeiro texto teria interpretado o recitativo pela força da música incidindo na palavra e no segundo texto passou a interpretar o mesmo recitativo pela perspectiva do assujeitamento da música à palavra enquanto conceito. Por isso também a diferença das palavras alemãs usadas Sprechgesang e Rezitativ respectivamente. (N. do T.)

181 Para todo este parágrafo, cf. o fragmento póstumo 3[16], inverno de 1869-70 — primavera de 1870, que nós traduzimos em nosso Apêndice. (N. do T.)

182 Nietzsche remete toda significação, todo signo, todo símbolo à Vontade como patos ou comoção. Desta maneira o pensamento, enquanto articulação conceitual, tem o seu sentido enraizado justamente no patos ou comoção da Vontade, ainda que esta referência seja intermediada pelo Vontade como fenômeno. (N. do T.)

Apêndice

Os fragmentos póstumos que traduzimos aqui são do período inverno de 1869-70 — primavera de 1870. Estes textos eram notas pessoais de Nietzsche, não sendo destinados

à publicação. Por isso podemos constatar uma certa despreocupação com a exposição neles, assim como a negligência de certas formalidades.

3[15]

A partir do grito com os gestos acompanhantes surgiu a linguagem: aqui é exprimido através da entonação, da força, do ritmo a essência da coisa, através dos gestos da boca a representação acompanhante, a imagem da essência, o fenômeno.

Simbólica infinitamente falha, crescida a partir de firmes leis da natureza: na escolha do símbolo não se mostra nenhuma liberdade, mas o instinto.

Um símbolo percebido (gemerktes) é um conceito: concebe-se o que se designa e se pode diferenciar.

3[16]

Grito e contragrito: a força da harmonia.

Na canção cantada o homem natural adapta os seus símbolos novamente ao som pleno, enquanto ele fixa somente o símbolo dos fenômenos: a Vontade, a essência é apresentada novamente mais plena e mais sensível. Na elevação dos afetos a essência abre-se mais claramente, por isso destaca-se mais o símbolo, o som. O recitativo é de certa maneira uma volta à natureza, sempre a produção de uma excitação mais alta.

Agora porém um novo elemento: a sequência de palavras deve ser símbolo de um processo: a rítmica, a dinâmica, a harmonia são necessárias novamente na potência.

Progressivamente o círculo mais alto domina o menor, isto é, torna-se necessária uma escolha das palavras, uma posição das palavras. A poesia começa, completamente sob o domínio da música.

Dois gêneros principais: se imagens

ou sentimentos

devem ser exprimidos por ela?

A palavra cantada (Sprechgesang) não é aproximadamente uma sequência dos acentos das palavras: pois uma palavra tem uma sonoridade e tom completamente relativos: depende inteiramente do conteúdo: como a sonoridade se relaciona com a palavra, assim se relaciona a melodia com a sequência de palavras. Isto é, através da harmonia, dinâmica e rítmica surgiu um todo maior, ao qual a palavra está subordinada.

Lírica e epopeia: caminho para o sentimento e para a imagem.

3[18]

Hartmann183: p. 200.

“Somente na medida em que os sentimentos e pensamentos podem ser traduzidos, somente nesta medida eles são participáveis, se se abstrai da sempre altamente miserável linguagem instintiva dos gestos184: pois somente nesta medida os

sentimentos e os pensamentos são traduzíveis, são passíveis de serem reproduzidos em palavras.”

Realmente?

Gestos e som!

Prazer participado é arte.

O que significa a linguagem dos gestos: é a linguagem através de símbolos inteligíveis universalmente, formas de movimentos reflexos. O olho conclui imediatamente o estado que produz os gestos.

Assim é com os sons instintivos. O ouvido conclui imediatamente. Estes sons são símbolos. 3[19]

Sentimentos são anelos e representações de espécie inconsciente. A representação simboliza-se no gesto, o anelo no som. O anelo expressa-se no prazer ou desprazer, em suas diferentes formas. Estas formas são aquilo que o som simboliza.

Formas da dor (pavor repentino) percutir-puxar-estremecer-espetar-cortarmorder-coçar.

Prazer e desprazer e percepção sensível devem ser separados.

O prazer sempre um185 ,

Formas intermitentes da Vontade — rítmica

Quantidade da Vontade — dinâmica

Essência — harmonia.

Notas

183 Trata-se Eduard von Hartmann (1842-1906) filósofo alemão, que publicou a obra *Filosofia do inconsciente* em 1869. (N. do T.)

184 A tradução francesa, de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy optam por traduzir esta frase como “se se coloca do ponto de vista da linguagem gestual instintiva, muito indigente:”. Entendemos que esta tradução, além de estar incorreta, se consideramos o texto em alemão, embora dê uma aparência superficial de maior inteligibilidade, oculta na verdade o pensamento de Nietzsche a partir deste trecho de Hartmann. De início, quando Hartmann menciona a traduzibilidade dos pensamentos e sentimentos, ele está se referindo à tradução em palavras, mas quando trata da linguagem dos gestos, ele está tratando dos gestos que se faz para acompanhar a linguagem daspalavras. É neste gesto que o lho pode Ter uma compreensão simpática e portanto, pelo reflexo e identificação, ter umacesso mais imediato ao patos, à Vontade, que a palavra não pode veicular. É a partir desta consideração de Hartmann sobre o gesticular que Nietzsche conclui o valor da simbólica do som, que dá um acesso muito mais imediato do patos do que qualquer gesto. Vemos aqui, como Hartmann contribuiu, junto com o pensamento de Schopenhauer, para as concepções estética de Nietzsche e para a valorização da música como o meio estético mais apropriado para a manifestação da Vontade. (N. do T.)

185 A tradução francesa, dos tradutores citados na nota acima, erra ao traduzir esta frase como sendo uma negação. (N. do T.)

Posfácio

*A Vontade no Contexto do Pensamento em torno de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*186

Neste posfácio buscaremos esclarecer o pensamento de Nietzsche em torno dos textos que traduzimos acima. Para tanto, tomaremos como principal referência a obra em que este pensamento recebe o seu acabamento, a saber, O nascimento da tragédia, e secundariamente nos apoiaremos também nos textos que fazem parte do contexto de pensamento desta obra. A nossa consideração, porém, não abrangerá os textos escritos depois das Extemporâneas, pois entendemos a partir de Humano, demasiadamente humano, escrito logo depois das Extemporâneas, surge no pensamento de Nietzsche uma concepção afirmativa de ciência e de conhecimento que não havia antes, ou pelo menos não encontrava uma expressão apropriada na primeira concepção artística do mundo de Nietzsche, muito influenciada por Wagner e por Schopenhauer. Dito isto, esperamos não causar estranheza quando, daqui por diante, passarmos a tratar O nascimento da tragédia como foco das nossas considerações.

Sendo assim, buscando a elucidação do pensamento em torno de O nascimento da tragédia, nos ocuparemos de alguns de seus aspectos essenciais. Esses aspectos serão trazidos sucessivamente por nós à baila no nosso texto, de maneira que mostrem um encadeamento que se preste o melhor possível à compreensão. Com esse intuito, abordaremos de início o cerne do pensamento da Vontade, tal como podemos depreendê-lo do pensamento de Schopenhauer e de sua apropriação por Nietzsche — pois descobrimos que a Vontade é, nessa época do pensamento de Nietzsche, o que mais essencialmente dá a pensar. Em seguida, nos ocuparemos com esclarecer como e por que Nietzsche considera nesse contexto de pensamento a humanidade helênica como exemplar para toda humanidade. Por fim, buscaremos tematizar a decadência da civilização helênica e o advento do socratismo como hegemônico para o sentido de todo o devir do Ocidente até a época em que a necessidade do renascimento da tragédia se fez sentir — renascimento cujo arauto O nascimento da tragédia pretendeu ser. Como advertência, por fim, cumpre-nos alertar o leitor para o fato de que boa parte de nossas considerações aqui não poderão encontrar uma referência explícita e textual na própria obra de Nietzsche, mas é resultado de um

pensamento que, de acordo com a nossa mais íntima convicção, busca acompanhar e elucidar o pensamento mais próprio de Nietzsche em torno da obra a que dissemos acima concernir principalmente esse “Posfácio”

De acordo com o pensamento de Nietzsche em O nascimento da tragédia, podemos dizer que a Vontade cria o mundo, de maneira que, em cada criação sua, em cada consecução, ela se lança para além para permanecer sempre Vontade: para sempre de novo vir a si, para sempre de novo querer-se como Vontade. Como podemos entender, esse é o movimento constitutivo da própria Vontade, pois se esta se apaziguasse em alguma criação como consecução sua, ela deixaria de ser justamente o que essencialmente é, ou seja: Vontade como cerne essencial e imperecível de todo mundo. É no movimento de criar e de lançar-se para além de toda criação na Vontade que o mundo devém constantemente, que todas as coisas estão sempre de alguma maneira abertas às combinações e transformações, que vem a ser toda força criativa de mundo — isto desde as mais ínfimas ditas partículas atômicas até os planetas e estrelas com suas respectivas forças atrativas e repulsivas. Mas a Vontade, que assim dissemos lançar-se constantemente, para sempre de novo vir a si, é, em seu cerne mais próprio, em seu núcleo mais originário, o puro anelo, a pura necessidade, e portanto a pura dor. Nesse sentido, Nietzsche afirma, em O nascimento da tragédia, ser o Uno-originário de pura dor o núcleo primordial da Vontade, como indubitavelmente podemos ver assinalado no capítulo 4 dessa obra. É desse núcleo mais original, em que a Vontade sempre se recolhe, e para o qual sempre se lança em última instância, que provém o impulso e a necessidade primordiais da criação do mundo das individuações — que aqui entendemos, de acordo com Nietzsche, como sinônimo de mundo da criação tão simplesmente. É desde o Uno-originário como pura dor que provém a necessidade de criação artística da Vontade, da criação de um mundo em que, cada vez mais, a Vontade possa se extravasar de seu núcleo de dor para a sua consecução mais acabada, que é alcançada afinal no mito e na música trágicos. Mas aqui é necessário que nos detenhamos para considerarmos o tempo em que se dá o devir na Vontade: A Vontade sempre já é força de criação e de consecução no mundo da individuação e também recolhimento no núcleo originário de pura dor. E nos dois sentidos a individuação é ultrapassada e abolida, tanto no constante lançar-se para si da Vontade, que se recolhe no núcleo de dor, quanto na torrente do devir constante da criação, que culmina na música e no mito trágicos como as representações mais acabadas da Vontade, e por isso como o seu êxtase supremo. Assim, podemos mencionar, para um melhor esclarecimento, duas vertentes no devir na

Vontade: uma vertente que se orienta pela perspectiva da Vontade como constante criação, e que culmina com a obra de arte trágica, e outra vertente que se orienta pelo lançar-se e recolher-se da Vontade sempre em si mesma, para permanecer Vontade, e que culmina no Uno-originário como pura dor. Portanto, temos, nessa época do pensamento de Nietzsche, Vontade e representação como os momentos mais essenciais na constituição de todo mundo — sendo que estas duas vertentes, que acima separamos para um melhor esclarecimento do nosso pensamento, se entrançam e se engendram mútua e constantemente. De acordo com tudo o que dissemos, podemos citar o fim do 2º parágrafo do Fragmento póstumo 7[122], fim de 1870 — abril de 1871:

> (...). Aqui nós não podemos evitar o conhecimento que pressente que a individuação é uma grande angústia (Not) para a Vontade, e que esta, para alcançar aqueles mais singulares indivíduos (Einzelnen, que são os gênios artísticos — parênteses nosso), precisa da mais imensa escala de graus de indivíduos. Sem dúvida nós temos vertigem ao considerar que talvez a Vontade , para chegar à arte, verteu-se nestes mundos, estrelas, corpos e átomos: ao menos então precisaria se tornar claro para nós que a arte não é necessariamente para o indivíduo, mas para a Vontade mesma(...).

Como podemos constatar nesta citação, a Vontade cria o mundo para chegar aos seus desígnios supremos, e em cada grau de individuação há o anelo por uma consecução mais elevada, até a consecução do gênio que criará a obra de arte que é a suprema representação da Vontade — queremos dizer: até a possibilidade do gênio trágico, que criará a obra de arte trágica como a mais acabada representação da Vontade, como buscaremos elucidar com o desenvolvimento do nosso texto.

Para nos atermos ao contexto de pensamento de O nascimento da tragédia , diremos de imediato que em toda a escala das individuações a Vontade dá um salto na humanidade para a consecução dos seus desígnios. Este salto é dado no sentido em que, na humanidade, a individuação alcança um grau de acabamento sem igual. Com efeito, se nos animais a individuação em cada espécie só logra seguir os caminhos possibilitados à espécie, e só pode se fazer prevalecer pelas virtudes da espécie, por outro lado, no homem, é ao nível das individuações mesmas que caminhos inauditos se abrem. Com isso a individuação humana passa a ter uma importância histórica determinante, pois o devir da humanidade se faz constantemente em função da individuação, ou seja, o devir da

humanidade enquanto história se faz constantemente com mudanças de rumo determinadas pelo pivô da individuação.

Como podemos concluir do Fragmento póstumo 7[122], fim de 1870 — abril de 1871, e de outros textos escritos em torno da mesma época, este ímpeto para a prevalência de sua própria individuação alcança a sua mais alta pujança na vertente masculina da humanidade. O homem, muito mais do que a mulher, encontra na sua individuação uma aporia, pois esta (a mulher) está sempre na preparação e função do devir na Vontade na humanidade enquanto natureza. A mulher é a vertente da humanidade mais importante para a relação que a natureza estabelece entre os homens: a relação de sangue. Com efeito, a mulher se liga mais estreitamente e indubitavelmente à sua prole. De acordo com isto, podemos ler no Fragmento póstumo 7[122], fim de 1870-abril de 1871: "(...)A mulher é aparentada mais proximamente à natureza do que o homem, e permanece igual a si mesma em todo essencial. A cultura é aqui sempre algo de exterior, que não toca o núcleo sempre fiel à natureza (...)."

O homem, por outro lado, é aquele que afirma sobremaneira a individuação, e recolhe em função desta o mais amplo campo do devir na Vontade possível, através das técnicas e apropriações de todo tipo. Nesse ímpeto para a afirmação da individuação, é na possibilidade do guerreiro que Nietzsche vê a afirmação hegemônica da individuação humana, pois é o guerreiro que dispõe, em função de sua hegemonia, as outras possibilidades humanas, e que primitivamente trouxe a mulher e sua prole para dentro de sua propriedade. E, diremos sucintamente, esta é uma perspectiva a partir da qual Nietzsche considera a humanidade helênica como exemplar para toda a humanidade: a humanidade helênica era originalmente uma humanidade em que o ímpeto guerreiro alcançou uma pujança sem par. Se nas monarquias orientais o ímpeto guerreiro para a afirmação da individuação encontra-se banido do interior do estado monárquico, nos gregos, a pujança deste ímpeto fez com que a nação grega se expressasse mais propriamente na pluralidade das individuações — da qual podemos constatar, como indício, vários incidentes na Ilíada, como os conflitos dos diversos chefes aqueus com Agamemnon, particularmente o de Aquiles, e a relação dos pretendentes com Odisseu na Odisseia, por exemplo. Assim, a nação helênica, em sua época mais significativa e original, foi composta de uma multidão de pequenos estados, no seio dos quais, por sua vez, uma multiplicidade de guerreiros associados substituiu a autoridade real. Mas, com tudo o que dissemos, poderíamos nos encaminhar para pensar que o ímpeto humano para a individuação, representado sobretudo pela sua vertente

masculina, é uma revolta contra o devir na Vontade, pois o limite para toda individuação é sempre este devir, tanto como envelhecimento e morte quanto pela geração de outras individuações que deverão disputar a sua afirmação. Como esclareceremos, este não é o pensamento de Nietzsche, que considera este ímpeto antes como uma estratégia da Vontade — num sentido que elucidaremos com o desenvolvimento do nosso texto —, considerando-o como um instinto essencial, como de resto podemos constatar na citação dos primeiros parágrafos de “A Justa em Homero”187:

> Quando se fala da humanidade então permanece como fundo a representação da humanidade como tendo de ser aquilo que separa e é distintivo do homem com relação à natureza. Mas uma tal separação na realidade não existe: as chamadas qualidades “naturais” e as chamadas qualidades propriamente “humanas” confundem-se umas com as outras inseparavelmente. O homem, nas suas mais altas e mais nobres forças, é inteiramente natureza, e traz o seu duplo caráter (dualidade dos sexos — observação nossa) em si. Suas capacidades terríveis e presumivelmente inumanas são talvez até o mais frutífero solo do qual somente toda humanidade pode medrar em movimentos, atos e obras.
>
> Assim os gregos têm em si, como os homens mais humanos da antiguidade, um traço de crueldade, do prazer de aniquilação digno de um tigre: Um traço que é bastante visível mesmo na imagem amplificada até o grotesco do heleno, em Alexandre o Grande, e que todavia em toda a sua história, assim como em sua mitologia, causa-nos angústia — em nós que lhe vamos ao encontro com o nosso frouxo conceito da humanidade moderna.

Segundo Nietzsche, a humanidade grega mais primordial se caracterizava pelo titanismo188. No titanismo a humanidade guerreira busca afirmar a sua individuação a todo custo, mesmo ao preço das desmedidas tidas como contra a natureza, tais como o incesto, o parricídio, o assassínio dos próprios filhos etc.. Essa afirmação da individuação a todo custo, na época do titanismo, se esclarece no seguinte contexto: o ímpeto para a afirmação da individuação, então, se fazia sobretudo no mundo da existência, ou seja, no mundo em que os entes estão o mais estreitamente ligados ao devir na Vontade na natureza; o que se complementa ainda com o fato de que a relação predominante entre os homens, no contexto da qual a individuação masculina sobretudo buscava se afirmar no

titanismo, era a ligação de sangue, ou seja a ligação que a Vontade enquanto natureza estabelecia entre os homens, e que por isso mesmo estava mais imediatamente comprometida com o devir na Vontade. Dessa maneira podemos entender que foi nessa época que tentou se afirmar a monarquia entre os gregos, como o ápice da firmação da individuação na existência, tentativa esta que foi dilacerada justamente pela pujança da afirmação guerreira da individuação acompanhada pela sucessão de gerações e pela luta pela predominância entre os diversos ramos de parentesco, ou seja, pelo devir na Vontade como natureza na humanidade189. Para compreendermos, porém, o contexto mais característico da humanidade titânica deter-nos-emos numa investigação sucinta de algumas significativas referências ao titanismo que herdamos da própria civilização grega.

A palavra “titanismo” vem de “Titãs”190 , denominação das divindades que na mitologia helênica dominavam o mundo antes do estabelecimento do domínio de Zeus e das divindades olímpicas. É neste contexto justamente que podemos entender porque Nietzsche considera as divindades titânicas como o reflexo do momento mais original da humanidade grega. De acordo com o que sabemos da tradição mitológica grega, a partir da que foi herdada através da Teogonia191 de Hesíodo, o engendramento das divindades começou com a separação, desde o Caos, de dois polos de criação: O Céu (Uranos)ea Terra (Gaia) — o elemento masculino e o feminino respectivamente. De acordo com a Teogonia, nós podemos constatar a relação característica do elemento masculino, o Céu, com a Terra, o elemento feminino, relação que atesta, segundo a tradição, um estado de coisas predominante nos primórdios da civilização grega: o Céu impediu, segundo a tradição, por medo de perder o seu predomínio, que qualquer dos seus filhos fosse dado à luz pela Terra, que então teve que retê-los em suas entranhas. Neste fato, colocado no momento original de surgimento de todas as divindades, nós podemos ver uma prevenção da vertente masculina com relação ao devir na Vontade na natureza, que ameaça o predomínio do que chamamos de ímpeto masculino para a individuação através de uma nova geração pela vertente feminina. Esta conjuntura mitológica, que consta no momento mais original da teogonia das divindades helênicas, nós vemos se repetir nos mitos de muitos heróis, como Édipo, Perseu, etc.. No contexto assim caracterizado pela afirmação do predomínio do ímpeto para a individuação, em que consequentemente a hegemonia em todo vir-a-ser cabe à vertente masculina, o devir se faz, então, através da eliminação da potência paterna, por intermédio do elemento feminino (através da geração, da conivência e da colaboração por parte

deste elemento na eliminação da potência do pai): Cronos, filho do Céu, em cumplicidade com a mãe (a Terra), castra o pai e liberta das entranhas desta os outros deuses, assumindo entre eles o lugar de soberano, e inaugurando a época dos deuses titânicos. E o mesmo se repete entre Cronos e a sua prole: este tenta reter o seu nascimento, mas acaba destronado da mesma maneira por Zeus que também tem a cumplicidade da mãe (Reia) contra o pai. Zeus, por sua vez, apesar de permitir que a sua prole viesse à luz, está sempre no cuidado de que algum deus venha destroná-lo. Este ímpeto masculino, cioso da afirmação da individuação, é também o que vai desencadear a beligerância dos deuses entre si, por haver entre eles imbricação entre diversas individuações masculinas afirmando este ímpeto (imbricação esta constituída aqui pela relação de sangue que dava ensejo a uma disputa pelo lugar de soberano) — o que reflete a disposição guerreira da humanidade grega, que, na época do titanismo, como já dissemos, estava constantemente envolvida em contendas, surgidas até no âmbito das suas relações de sangue, e em que este ímpeto predomina de preferência ao refúgio da individuação masculina em um estado sob a égide de um soberano, em uma articulação de poder principalmente, como acontecia com os orientais. Assim se dá a Gigantomaquia ou Titanomaquia, a batalha dos Titãs contra Zeus e seus aliados, em contestação do poder deste, herdeiro do poder de Cronos. A época olímpica das divindades começa com a derrota dos Titãs, que então são lançados no abismo trevoento do Tártaro subterrâneo, após o que Zeus inaugura o seu reinado, em que as relações de sangue, mediante uma distribuição de funções, poderes e honras, são purificadas de sua carga conflituosa e regulamentadas, e em que as forças da natureza mesma são reguladas, constituindo-se então propriamente um cosmos. Como veremos a seguir, é no reinado de Zeus que Nietzsche identifica o reflexo da civilização apolínea, em que não só um estado entre os homens, entre os guerreiros helênicos, tem a sua possibilidade de surgimento, mas em que o estado mesmo é expressão de uma correspondência mais elevada do homem com o devir na Vontade.

Como reflexo do titanismo, além dos mitos referentes à sucessão de Uranos e Cronos, podemos compreender o mito de Laios e de Édipo, o mito de Perseu, o mito das Danaides, o de Orestes, o de Atreu e Tieste etc. , etc.. Nos mitos gregos vemos transparecer constantemente o fundo titânico que jaz sob o solo de sua humanidade mais brilhante. Frequentemente vemos a pujança da afirmação da individuação pelo homem e a sua desconfiança com relação à vertente feminina, veiculadora do devir da individuação humana na natureza através das gerações — como podemos constatar no mito de Pometeu, o patrono

das artes humanas e o afirmador inquebrantável da individuação, a sua desconfiança com relação a Pandora.

Mas na época titânica o homem não podia esconder o terror que rondava a sua existência — terror que espreitava na ameaça constante da morte, da dor, da traição, e na possibilidade de, de um dia para outro, poder-se ter a sua condição decaída da mais livre afirmação da individuação para a escravidão devido à sorte das guerras, numa instabilidade que nós os de hoje, com o nosso humanismo e o nosso respeito pela propriedade, mal podemos pressentir. Com efeito, as vinganças, as lutas e guerras constantes ameaçavam todas as consecuções que o guerreiro podia alcançar. A angústia do puro devir se fazia sentir, e assim transparecia o fundo original de pura dor da Vontade. Nesse contexto, como lenitivo da dor, surge necessariamente o apolinismo192. Se no titanismo o homem lançava mão de todo recurso para alcançar a afirmação da sua individuação na existência, desde as emboscadas até as traições mais pérfidas, a caminho do apolinismo o homem começa distinguir traição e lealdade, perfídia e hospitalidade, honra e ignomínia, franqueza e falsidade, etc.. As trocas de presentes, o respeito impecável à hospitalidade, os jogos de atletismo, os torneios nupciais ao invés do rapto da mulher, as competições de todo tipo, o duelo ao invés da emboscada etc., anunciam que o homem, no apolinismo, preza a glória e a nomeada mais do que qualquer bem que pudesse alcançar na existência. Mais do que a vitória a qualquer custo, no apolinismo, o tipo de homem hegemônico preza antes de tudo a vitória bela de ser contemplada: a vitória que prova ser o melhor. A afirmação da individuação a todo preço ao nível da existência, que culminava com a possibilidade de ser rei (βασιλευς), tal como acontecia no titanismo, foi assim sublimada pela consecução antes de tudo de uma vida bela de ser contemplada, de uma vida digna de ser celebrada pelos vates, pelos artistas apolíneos, dos quais o tipo exemplar era Homero, e que buscavam aprimorar toda a beleza que pudesse comportar a vida guerreira pela sua arte. A instância da ilusão, da beleza, passou assim a ter mais valor do que qualquer consecução ao nível da existência (e aqui é oportuno lembrar de Ajax, tal como nos é representado na tragédia de Sófocles de mesmo nome, que por acreditar ter perdido a possibilidade de sua glória ser reconhecida pelos gregos preferiu a morte). Os deuses olímpicos surgiram como projeção de todas as consecuções almejadas pela humanidade titânica, na instância em que somente elas seriam possível: a da ilusão. Nos deuses olímpicos o domínio “técnico” mais perfeito da natureza, através dos poderes sobrenaturais, a regulação mais perfeita das relações de sangue, a estabilidade

nas relações de poder, eram fatores que constituíam um mundo de que a ameaça constante do devir que aterrorizava a vida titânica estava banida. Somente nas divindades olímpicas, que Nietzsche coloca sob o signo do deus Apolo, a individuação humana alcança a sua completude, razão pela qual este filósofo disse simbolizar Apolo o princípio de individuação. De acordo com isso, podemos citar um trecho do penúltimo parágrafo do capítulo 3 de O nascimento da tragédia:

> Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses (os deuses olímpicos — parênteses nosso), cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza — como rosas a desabrochar da moita espinhosa.

Neste contexto a possibilidade humana do artista, ao invés do guerreiro, passa a ser cada vez mais hegemônica para o devir da humanidade helênica, conferindo os seus valores orientadores. O artista apolíneo193 é aquele que, herdeiro do ímpeto guerreiro para a individuação grego, no contexto de ameaças e terror da vida titânica, não nega ou se torna pessimista com relação à vida, mas dá um salto para a instância onde, somente, ela pode alcançar sua consecução: a instância da ilusão e da beleza. O sonho, a ilusão, é a pulsão condutora dos valores apolíneos. No contexto do apolinismo o jovem grego passa a ser educado — além de para uma vida guerreira — pelas obras de arte apolíneas, e assim aprende a apreciar e querer viver uma vida toda voltada para a beleza, para os belos feitos, uma vida bela de ser contemplada, rememorada pelos encômios e pelas obras de arte apolíneas, e nessa medida associada à divindade. A arte é então a maneira mais livre de conduzir o homem às suas realizações. Podemos entender, já no apolinismo grego, porque Nietzsche disse ter a estética prioridade sobre a moral para conduzir a humanidade às suas possibilidades mais próprias.

Sob o signo do apolinismo se constitui a polis grega, que passa a fazer prevalecer as alianças mais amplas entre guerreiros por contiguidade territorial sobre as associações baseadas nas relações de sangue. O homem passa a se elevar dos entes que o ligavam mais ao devir na Vontade na natureza, para a instância da ilusão e da beleza que estava o mais possível fora do alcance do devir. Mas com o apolinismo a Vontade não chega à sua representação mais acabada. Isto se reflete nas conturbações que surgem na polis. Com a

prosperidade mesma proporcionada pela aliança apolínea o homem decai de uma vida voltada para a beleza e passa a se ater mais estreitamente aos entes mais ligados ao devir na Vontade na natureza. As desigualdades sociais se fazem sentir e as guerras civis são uma constante na vida da polis, desencadeando as forças titânicas que vêm à flor da terra como se escapassem do Tártaro, dando ensejo ao advento de tiranias e de reformas constitucionais sucessivas para revitalizar o estado apolíneo. O apego às riquezas, aos banquetes, a valorização da sexualidade vêm à tona. A força do devir na Vontade na natureza, da terra, do elemento feminino, se faz sentir. Esta força o homem grego coloca sob o signo do deus Dionísio. E que este seja o sentido do advento do dionisismo nós podemos concluir já só do final do penúltimo parágrafo do capítulo 4 de O nascimento da tragédia, em que Nietzsche se refere ao estado dórico como um estado constituído em vista da prevenção das forças do dionisismo. Esta alusão ao estado dórico nós podemos entender como direcionada principalmente ao estado espartano, enquanto estado apolíneo todo voltado para se prevenir contra as forças dionisíacas, em que a divisão das terras e o asseguramento a cada espartano de um lote hereditário, a comunização mesmo dos bens móveis e em larga medida das gerações humanas, em que a alimentação em lugares públicos indicam que aí o estado se prevenia contra as diferenças proporcionadas pelas riquezas, contra os prazeres dos banquetes, e contra toda prevalência da força do devir na Vontade na natureza194. A maneira dos outros povos, sobretudo dos orientais, de purgar a força irresistível do devir na Vontade na natureza, através sobretudo das orgias195, causava terror nos gregos: pois nos helênicos o apelo de uma ligação mais estreita com os entes mais ligados ao devir na Vontade na natureza fazia ressurgir justamente o titanismo, que era a maneira como era assumida esta ligação por uma humanidade em que o ímpeto guerreiro para a individuação se fazia sentir com uma pujança sem par. Nessa conjuntura, por causa do terror diante da extravagância orgiática, a força do devir na Vontade na natureza pôde ser assumida pelos gregos através da via artística já aberta pelo apolinismo. Este é o sentido de Nietzsche dizer, no começo do terceiro parágrafo do capítulo 2 de O nascimento da tragédia:

> De outra parte, não precisamos falar apenas em termos conjeturais para desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos. De todos os confins do mundo antigo — para deixar aqui de lado o moderno —, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das

> hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a beberagem das bruxas sempre se me afigurou ser.

A assunção artística da força dionisíaca pela civilização helênica se fez em diversos níveis. O delírio báquico já é uma conciliação da visão apolínea com a embriaguez dionisíaca. A dança dos possuídos de Dionísio era também uma maneira estética de assumir a força da Vontade vigente nos embates orgiáticos. Mas o que Nietzsche considerou como o elemento mais apropriado para uma estética da Vontade, para que a Vontade viesse de alguma maneira a se apresentar, foi a música dionisíaca, que foi assumida pelos helenos como música trágica, como buscaremos explicar. A música apolínea estava toda voltada para a função da poesia apolínea, da poesia épica, que era a de apresentar uma sucessão de belas imagens. Para que a música dionisíaca, baseada na harmonia, na conjunção representativa de todos os sons, como a Vontade é a conjunção de todas as coisas em seu devir, se apropriasse de toda a estética apolínea, foi necessário o artista lírico como passagem para o advento do artista trágico. O artista lírico se apropria da língua de modo que esta deixa de ser em função da imagem, e passa cada vez mais a ser em função da musicalidade das palavras, musicalidade que, por sua vez, é mais apropriada para representar a Vontade ela mesma em uma estética. Esta apropriação da língua pela arte lírica em função da musicalidade inclui a apropriação das imagens — que inevitavelmente as palavras veiculam — em função de uma representação da Vontade. Por exemplo, um poeta lírico pode evocar primeiro o róseo da aurora em comparação com a pele de sua amada, depois evocar o mar revolto como representação de sua paixão; em seguida pode evocar um rochedo para representar a dureza do coração da amada, para de novo evocar o mar como a sua própria paixão que se rebate sobre si. Em toda esta sucessão de imagens nós vemos o que Nietzsche chamou de imagens fagulha, que não estão, em sua sucessão, todas voltadas para a coerência contemplativa como estavam na poesia épica, mas que estão numa ordem sucessiva que só é justificada pela representação da Vontade, a qual representação deve ser alcançada sobretudo com a musicalidade. O poeta lírico

não está preocupado tanto com a beleza da imagem, nem com a possível descrição da beleza, mas está preocupado sobretudo com a representação do seu amor, ou de qualquer outra disposição de humor sua como um movimento essencial da Vontade. Assim é que Nietzsche diz no capítulo 5 de *O nascimento da tragédia* que Arquíloco, que teria iniciado a poesia lírica, se desvia da beleza das filhas de Licambes para voltar-se para o seu pathos na Vontade, para o seu amor, e engendrar deste pathos a imagem lenitiva em que a Vontade chegará a um grau extático mais elevado do que chegou na arte apolínea: pois na poesia lírica ela se aproxima de sua representação mais acabada. As tragédias têm muitos momentos líricos, em que o pathos da Vontade se manifesta em sua força arrebatadora. Mas o que caracteriza a tragédia, segundo Nietzsche, é a unidade de uma obra toda voltada para o momento trágico, em que a Vontade se apresenta no ápice de sua força arrebatadora, no ápice, portanto, de sua sublimidade. A obra de arte trágica, em que tem ensejo a música trágica, é, assim a representação mais acabada da Vontade, e o prazer extático que ela veicula é superior a toda outra qualquer possibilidade artística. Mas o que assegurou à obra de arte trágica o poder catártico que ela teve para a humanidade helênica foi em grande parte a sua capacidade sintética de todo o sentido da civilização grega em função do devir na Vontade. Esta capacidade sintética da obra de arte trágica foi assegurada pelo mito trágico, que foi sempre uma apropriação de todo mito grego para descobrir nele o vislumbre do núcleo originário de dor na Vontade, que sempre rondou a humanidade grega desde o titanismo196. Com o voltar-se para o Uno-originário da Vontade enquanto pura dor, a individuação humana chega à sua possibilidade mais elevada, com o gênio trágico: a de criar a imagem lenitiva mais apropriada da Vontade: o que se dá sobretudo pela música trágica197.

Com tudo o que acabamos de dizer, podemos entender a afirmação de Nietzsche, no final do capítulo 4 de O nascimento da tragédia, de que o apolinismo não era o fim da Vontade na humanidade grega. Com as ondas de dionisismo o artista, surgido no apolinismo, passa a ter que se voltar para o fundo do devir que ameaçava toda a polis grega devido à ligação inevitável da humanidade com os entes em que incide o devir na Vontade na natureza. Esse voltar-se para o devir por parte do artista deixava entrever mesmo o fim de toda a civilização grega, deixando vislumbrar com tanto mais intensidade a angústia do puro devir como núcleo originário da Vontade enquanto pura dor. Portanto, foi nessa advertência para o sentido do devir em toda a civilização grega, para a insuficiência da ilusão apolínea em mascarar o fundo de dor da existência, que

tem ensejo a obra de arte dionisíaca, a obra de arte trágica, em que o homem grego, pelo artista, pelo gênio trágico, dá à luz a suprema representação da Vontade, através sobretudo da música trágica, da música sublime: da representação mais acabada da Vontade.

O socratismo surge no momento de decadência de toda a civilização grega, mais especialmente no momento de decadência justamente da possibilidade mais alta no devir na Vontade alcançada pela humanidade grega: a possibilidade do gênio trágico198. O socratismo empreendeu a negação de todos os valores conferidos pelos instintos mais essenciais da humanidade grega, e de toda a humanidade, porquanto a humanidade grega, segundo Nietzsche, é exemplar para toda a humanidade. Esses instintos, como já dissemos acima, são, por um lado, o instinto de afirmação guerreira da individuação humana, veiculado sobretudo pela vertente masculina, com os seus respectivos valores, e o instinto artístico que dele derivou necessariamente para o devir na Vontade — e, por outro lado, o instinto da humanidade mais ligado ao devir na Vontade na natureza, representado sobremaneira pela vertente feminina. O socratismo se desenvolve sobretudo quando a nobreza helênica já se constituía somente dos cidadãos mais abastados na polis ou quando a chamada maioria da população passou a se caracterizar pelo fato de ser a camada mais pobre, passando por vezes a dominar e a arrastar a polis segundo seus interesses, como na época decadente da democracia ateniense. As guerras então eram feitas cada vez mais com mercenários, e por isso se constituíam na maior parte das vezes em um problema econômico para a polis. Aliás, na época do advento do socratismo, o problema econômico, sobretudo em Atenas, já se tornara candente, na medida em que a polis passara a consumir todos os seus recursos em apenas seguir subsistindo, já que a sua vida pública, para que desse acesso à parte mais pobre da população, passou a ser sustentada pelos jetons pagos para assistir à assembleia (Eclésia), para prover os tribunais de juízes etc.. Mas, para esclarecer esse contexto de decadência da polis, faz-se necessário que nos detenhamos mais em nossa exposição:

No estado apolíneo199, todo ater-se do homem aos entes mais ligados ao devir na Vontade na natureza tinha que ser sacrificado à polis, na medida em que eram preteridos em favor dos atos e obras mais belos de serem contemplados, como aqueles que fundavam um estado no qual, somente, uma associação de guerreiros poderia se dar200. Assim, os cidadãos mais abastados sacrificavam as suas posses nas contribuições de guerra, nas coregias, nas trierarquias, na construção dos edifícios e monumentos dedicados aos deuses, nos sacrifícios e

inúmeras festas públicas dedicadas às divindades, nas distinções que cabiam aos cidadãos que tinham uma conduta digna de ser contemplada e rememorada, digna de ser elevada à perenidade da beleza etc.. Neste sacrifício de todo bem mais ligado ao devir na Vontade na natureza a um ato belo de ser contemplado, à beleza fundadora da comunidade de guerreiros, podemos inscrever as reformas mais significativas das poleis, como a reforma de Sólon em Atenas, a de Pítacos em Metilene, supostamente a de Licurgo em Esparta etc.. Em todos os casos ultimamente citados, e que foram conservados pela tradição helênica como exemplares pelo seu significado (os dois nomes primeiramente citados constam na maioria das listas dos Sete Sábios da Grécia), os cidadãos mais abastados foram levados pelos reformadores da constituição de suas respectivas poleis a abdicarem de privilégios e propriedades, ou seja, da situação que concernia significativamente à sua relação com os entes mais ligados ao devir na Vontade na natureza, em função de uma harmonia mais perfeita no estado. E o que mais significativo desse sacrifício podemos apreciar do que o sacrifício das próprias vidas dos cidadãos nas batalhas pela defesa de sua polis? Como poderíamos explicar o sacrifício dos trezentos espartanos em Termópilas201, senão pela ambição de ter o seu nome e o seu ato elevados à glória de serem contemplados e comemorados devido à beleza que era sancionada pela polis como estado apolíneo? Com efeito, o estado espartano que nietzsche caracterizou, como já dissemos, como um estado em que o apolinismo se encontrava reforçado em todas as suas características contra o dionisismo, era uma polis em que os cidadãos eram educados de forma a se desprenderem o mais possível dos entes mais ligados ao devir na Vontade na natureza, para se entregar a uma vida toda voltada para a beleza que paira além desse devir, em atos que sobrepujavam até a vida dos cidadãos, ou seja, em atos que, para serem afirmados em sua beleza, implicavam no sacrifício da própria vida. Assim, na educação espartana, se aprendia a sacrificar a vida, como uma totalidade que estava ligada inevitavelmente ao devir na Vontade na natureza, à beleza e à glória dos feitos guerreiros que imperecivelmente seriam contemplados202.

Ora, o estado apolíneo, ao qual tudo era sacrificado na civilização helênica, por isso mesmo, em sua decadência, por exemplo, em Atenas, passou a servir de instrumento para a apropriação da riqueza dos cidadãos mais abastados, por manobras políticas dos demagogos e sicofantas, que bajulavam a massa mais pobre da população nas democracias, ou para o incremento do enriquecimento das camadas mais abastadas da população, nas oligarquias (as tiranias serviram, ora à camada mais pobre, ora à mais rica dos cidadãos, conforme a oportunidade

política). Com a decadência da nobreza alicerçada nos valores guerreiros e artísticos, passa a dominar o modo de vida cotidiano na civilização helênica, e o estado passa a se voltar para preservação desse modo de vida. O nobre, como guerreiro apolíneo, tinha a sua existência toda voltada para a afirmação da beleza, mesmo em detrimento de sua própria vida. No modo de vida cotidiano, por outro lado, predominam os valores da consciência. O socratismo surgiu justamente, segundo Nietzsche, para fundamentar os valores da vida cotidiana, e elevá-los acima de todo outro na civilização helênica. O plebeismo de Sócrates, a que Nietzsche alude em *O nascimento da tragédia* e em diversos fragmentos póstumos escritos em torno da época de elaboração desta obra, significa que o pensamento socrático estava inscrito nesse movimento de decadência da polis (o que Aristófanes, em As nuvens e em outras comédias, teria sabido interpretar — Aristófanes de quem Nietzsche louva os instintos críticos em diversas passagens de seus textos, como em "Sócrates e a tragédia", que traduzimos acima). Neste mesmo sentido converge a associação de Sócrates com Eurípides e com a morte da tragédia. A interpretação socrática do "Conhece-te a ti mesmo" délfico determina que o homem passe a se voltar apenas para o que lhe é imediatamente dado como consciência de si. O "Sei que nada sei" alardeado pelo socratismo é a fórmula do processo de dúvida que coloca em questão todos os valores mais próprios da civilização grega para ater-se apenas ao núcleo central de certeza de si da consciência — o que é retomado por Descartes no início da época moderna203. A virtude passou a ser interpretada como a disciplina do homem no ater-se ao que era mais conhecível segundo o critério da certeza consciente. Platão e Aristóteles se incumbiram de converter toda a moral estética da civilização apolíneo-dionisíaca grega em uma moral que tem como sentido norteador a virtude da consciência, na medida em que todo valor mais alto da humanidade passou a ser veiculado pelo conhecimento. Todo o devir passou a ser interpretado em função da permanência dos valores da consciência. Como o mundo da existência mostra que afinal é sempre o devir, e em última instância o puro devir na Vontade, a dor originária, o que predomina, o socratismo passou a projetar um mundo de permanência como garantia do sentido de todo o devir na existência: o mundo metafísico centralizado pelo Ser enquanto permanência e sumo bem204. Neste sentido o pensamento de Parmênides teria sido precursor da tendência socrática205, embora só com Sócrates a consciência tenha servido propriamente como orientadora de um método válido para todo conhecer possível. Com efeito, a partir de Sócrates, a civilização grega, e mais tarde todo o Ocidente, e pelo Ocidente toda a humanidade, passou a recolher, acumular e

articular todos os valores, experiências e técnicas que se prestassem a garantir um asseguramento da consciência apesar de todo devir. Por toda parte se disseminou o otimismo socrático, que consiste em acreditar que através do conhecimento o homem chega ao ser íntimo de todas as coisas, enquanto verdade, enquanto permanência. Este otimismo, como podemos entender, fez com que o tipo humano hegemônico para toda a civilização baseada no socratismo deixasse de ser o guerreiro e o artista, para ser o homem de ciência, o técnico e o trabalhador206 — como podemos interpretar a partir do sentido que teve a Revolução Francesa para todo o Ocidente e consequentemente para toda a humanidade. Mas o socratismo, desde a sua origem, experimenta o devir como uma sucessão de crises. A disposição do homem em função do centro de certeza de si da consciência não foi suficiente para cegar a humanidade em relação ao seu devir, e por consequência em relação ao fundo originário da Vontade. Por toda parte, onde as catástrofes naturais alcançaram a humanidade, onde a ciência se deparou com o que não pode ser conhecido para a época207 , onde o homem é alcançado pela morte inevitável, o vislumbre da dor do puro devir na Vontade se abriu para a humanidade.

Nestes momentos de crise, por um lado foi o misticismo cristão e as imagens da religião cristã que serviram de lenitivo contra o fundo de dor da Vontade que se deixava entrever208; por outro, foi principalmente a ciência, como criação artística, que se apresentou como um abrir-se da lógica para a intuição209. A ciência é criação artística enquanto nela a racionalidade lógica, núcleo originário do socratismo, se mescla necessariamente com a intuição. A faculdade de intuição do homem é a sua mais elementar capacidade de criação artística, ao reunir o diverso das sensações em uma imagem objetiva — como podemos entender em “Verdade e Mentira no Sentido ExtraMoral”. Mas a ciência como criação artística não se decide prioritariamente pela intuição, como a criação apolínea, que conferia mais ser à intuição, à ilusão, mesmo em detrimento do sujeito210. A ciência, ao invés de se assumir como ilusão necessária contra o vislumbre da pura dor do núcleo original da Vontade, e como obra que tem cada vez de novo que ser criada (o que de fato acontece no devir das teorias científicas), quer-se como verdade, ou pelo menos como efetividade — o que podemos constatar na sua noção de progresso — , na medida em que, ao invés de se decidir pela afirmação da intuição, se recolhe em torno do núcleo lógico de asseguramento de si da consciência. Por isso a ciência é cega para o seu próprio devir na Vontade, e por isso frequentemente a teoria científica é superada com uma crise do conjunto de toda sistemática teórica da ciência. A

ciência se entrega ao agigantamento sem fim da rede subjetiva na existência, superando a fase metafísica do socratismo, mas não chegando jamais à completude dos desígnios da Vontade.

Mas voltemos às crises que periodicamente dissemos sofrer o socratismo. Nos momentos de crise, por conta do otimismo socrático, que promete corrigir o mundo pelo conhecimento, subtraindo-o da inevitável dor na Vontade, toda a humanidade que ficou à margem dos benefícios da civilização socrática passa a querer toma-los de assalto, desencadeando, por exemplo, as crises do final do século XIX (as guerras imperialistas, o socialismo, o democratismo, etc.). Neste contexto, Nietzsche temia que o advento de uma civilização trágica se tornasse inevitável, ou seja, o advento de uma civilização em que, como na civilização hindu, o desgosto pela existência, diante da dor inevitável em todo o devir na Vontade, faz com que o homem procure como o único remédio o aniquilamento211. O pensamento de Schopenhauer — como podemos constatar ao longo do livro IV de *O mundo como vontade e representação*, que trata da negação de toda Vontade — seria um precursor dessa ameaça. Por isso Nietzsche previa a necessidade do renascimento de uma civilização que, como a helênica, não buscasse eludir toda a dor do mundo, mas que buscasse o lenitivo para esta dor onde ele pode ser encontrado, de acordo com o devir na Vontade: na criação artística. E aqui nós podemos assinalar uma diferença essencial entre o pensamento de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e o pensamento de Schopenhauer: o pensamento de Nietzsche é aliciador para a vida, pois a vida é resgatada pela criação artística, e uma civilização artística é coerente com os mais altos desígnios que a Vontade pode alcançar através da humanidade. Nesse sentido, nós podemos entender a interpretação de Nietzsche da nação alemã no fim do século XIX como sendo um contexto adequado para o renascimento das poleis gregas, como estados guerreiros cujo cerne seria a sublimação do ímpeto guerreiro pela criação artística212. Esta interpretação foi válida para a guerra franco-prussiana dos anos 1870-71, que aos olhos de Nietzsche contrapunha a emergente nação alemã a uma nação como a França, que, de acordo com Nietzsche, encarnava o mais perfeitamente o socratismo na Europa. O papel atribuído por Nietzsche ao renascimento da tragédia com o drama lírico de Richard Wagner se explica nesta conjuntura:

A tragédia havia perdido, desde a Antiguidade, a sua potência representativa do sublime, ao perder justamente a música sublime, em que o trágico, como momento de vislumbre do Uno-originário, podia se manifestar em uma estética. Na época moderna, o que foi chamado de tragédia, as obras dos

autores clássicos como Racine, Corneille e Shakespeare, não possuíam mais o elemento estético em que o trágico pudesse se apresentar: a música trágica. O efeito trágico foi deslocado então para o campo da moral, do direito, do conflito de paixões, do conflito político etc.. Os teóricos da tragédia se esforçaram então por interpretar as tragédias gregas a partir de um sentido moral, político etc., sem dar-se conta que o sentido da tragédia antiga se perdera com a música trágica, que sobretudo justificava o sentido da tragédia como representação mais acabada do núcleo originário da Vontade. Por outro lado, surge a ópera que pretendia ser a obra original por excelência e representar a humanidade no seu estado de natureza mais elementar, e assim dava-se ares de promover uma crítica a toda a civilização por meio da obra de arte. Todavia, porque na ópera não havia ainda a música sublime, por isto a música operística não era capaz de se elevar à representação da Vontade no seu momento originário, e teve que se limitar, quando muito, a representar o pathos diluído pelas situações da vida cotidiana, ou seja, o pathos diluído em paixões ligadas a objetos de paixão determinados: a paixão pela amada, a paixão pela liberdade, pela natureza, pela justiça etc., sem chegar jamais à intensidade de todo pathos na representação da pura Vontade. Assim, na ópera a música ainda estava escravizada pela palavra e pelo sentido representativo do discurso, só se libertando temporariamente nas árias para dar vazão ao transbordamento da paixão, como pathos limitado, como sentimentalismo, ficando no resto da obra presa ao estilo recitativo, que consiste em dar um colorido musical ao discurso. Com Bach e Beethoven, porém, Nietzsche vê ressurgir a verdadeira fonte de uma estética trágica do imo da alma da música (que Nietzsche associava à própria alma germânica) com o advento da música sublime, que exige cada vez mais a transformação de toda a arte moderna para que viesse à luz a autêntica obra de arte trágica. Este recolhimento de todos os recursos artísticos em função do renascimento da tragédia, Nietzsche divisa no drama lírico de Richard Wagner. Assim, Wagner foi interpretado por Nietzsche, nessa época do seu pensamento, como o arauto do renascimento de uma civilização artística na Europa, renascimento que se faria sob a hegemonia da emergente nação alemã, e que começaria, ao contrário do que sucedeu com a civilização helênica, com o renascimento da tragédia. O sentido de *O nascimento da tragédia* está em convergir com toda a tradição do pensamento metafísico, e com todo o sentido da Civilização Ocidental, para o momento em que a Vontade alcança o seu êxtase supremo.

Marcos Sinésio Pereira Fernandes

Rio de Janeiro, agosto de 2001

Notas

186 Este texto já foi em sua maior parte publicado na coletânea Em torno da metafísica, ed. 7 Letras, Rio de Janeiro: 2001, sob o título “Sobre o pensamento da Vontade em torno de O nascimento da tragédia de Friedrich Nietzsche”. Nós o inserimos aqui porque julgamos que pode propiciar o acesso e aprofundamento do pensamento que se desenvolve nos textos acima traduzidos.

187 In Cinco prefácios para cinco livros que não foram escritos.

188 Que a humanidade grega seja tida como exemplar por Nietzsche, na época do seu pensamento que consideramos, nós podemos constatar no segundo parágrafo do F.P. 7[162], fim de1870 — abril de 1871: “Grécia é a imagem de um povo que alcança inteiramente aquelas intenções da Vontade, e que sempre escolheu o caminho mais curto para isto.”

189 As tragédias de Shakespeare por vezes retratam uma conjuntura semelhante.

190 A palavra ‘Titã’, segundo o Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega de Junito Brandão, não tem etimologia definida. Porém, neste mesmo dicionário Junito Brandão nos diz que na Teogonia de Hesíodo (207-210) este vocábulo é aproximado de τιταινοντας, que quer dizer: ‘os que estendem demasiadamente os braços’, donde em etimologia popular ‘Titãs’ quer dizer ‘os vingadores’. O trecho da Teogonia mencionado acima é significativo, de acordo com o nosso texto, e consiste no seguinte (referindo-se a Uranos ao ter sido castrado por Cronos, num contexto que esclareceremos melhor adiante, no corpo do nosso texto):

> O pai com apelido de Titãs apelidou-os:
> O grande Céu vituperando filhos que gerou
> Dizia terem feito, na altiva estultícia,
> Grã obra de que castigo teriam no porvir.

A palavra τιτας, advinda do verbo τινω, quer dizer ‘vingador’.

191 Cf. HESÍODO, Teogonia. Trad. Jaa Torrano, ed. Iluminuras, São Paulo: 1995. Versos 116 a 138.

192 Como afirma Nietzsche, no final do último capítulo de O nascimento da tragédia, para que o apolinismo surgisse foi necessário que antes o homem

grego tenha experimentado todo o terror da existência.

193 A arte apolínea, como sabemos, comporta a arte plástica e a poesia épica, segundo Nietzsche.

194 Ver “Vida de Licurgo”, in As vidas dos homens ilustres de Plutarco, e Constituição dos lacedemônios de Xenofonte.

195 Nietzsche, nos capítulos 1 e 2 de O nascimento da tragédia., aponta as festas Sáceas como modelo de purgação orgiática da força do devir da Vontade na Natureza. As festas sáceas eram celebradas na Babilônia nos primeiros cinco dias das grandes festas do Ano Novo, que culminavam com a representação pelo rei da luta primordial entre Marduck, que nessa cidade era o soberano dos deuses, e Tiamat, o elemento feminino, luta esta que resultava na vitória do primeiro e no restabelecimento da ordem cósmica concomitantemente com a ordem monárquica no estado.

196 Com isto fazemos apenas uma breve alusão à identificação profunda entre dionisismo e titanismo — identificaçãofeita, por exemplo, no final do capítulo 9 de O nascimento da tragédia..

197 Nos absteremos aqui de fazer uma análise estética mais detalhada da tragédia, pois isso implicaria um desvio noplano geral de nossa exposição.

198 Não trataremos detidamente da influência de Sócrates sobre Eurípedes, que Nietzsche considera como demarcadorada decadência da obra de arte trágica, pois buscaremos sobretudo definir o contexto do socratismo.

199 Como designamos aqui o estado durante o apogeu da civilização apolíneo-dionisíaca.

200 Estado este que difere de um estado contratual, tendo em vista a garantia de seus membros contra os riscos da luta entre as individuações. No estado apolíneo a aliança entre guerreiros é feita com vista a que a humanidade chegue a um nível de consecução mais alta do que a consecução guerreira ao nível da existência: pois o estado apolíneo sanciona os belos feitos da humanidade guerreira enquanto nobreza. Na época clássica da civilização helênica, e também nos séculos que imediatamente a precedem, nós vemos vestígios do apolinismo mesmo para além do âmbito das poleis, entre as diversas cidades estados. Como exemplo disso, podemos citar a trégua decretada por todas as cidades após as batalhas para o recolhimento dos mortos e feridos, o acordo de não privar nenhuma cidade sitiada de água, as diversas anfictionias etc.: como menciona Nietzsche em *O serviço divino nos gregos*.

201 A batalha de Termópilas, em que os gregos enfrentaram os persas, é narrada por Heródotos no livro VII de sua História, a partir do capítulo 184.

202 Nesta disposição do grego espartano se funda a admiração que Platão lhe testemunha em *A república* e Aristóteles na Ética a nicômaco (no capítulo 10 do livro X — por volta de 1180 a, 25), e o respeito que em geral os gregos tinham pela cidade de Esparta. Também é válido lembrar, nesta altura, que Aristóteles, quando trata da coragem na Ética a nicômaco (do capítulo 9 ao 13 do livro III), refere-se repetidamente a esta virtude como sendo uma virtude em vista do belo (καλος). Não estamos querendo dizer aqui que esta disposição era a normal — como se poderia pensar numa época como a nossa, em que o normal é subentendido como o mais significativo. Mas sim que era a mais significativa para o sentido da polis, pois não foram atos como as traições dos tebanos e dos tessalianos em sua aliança com os persas que determinaram todo o sentido do florescimento da polis clássica no século V, tendo como consequência inclusive o florescimento da tragédia ática, mas foram atos como o sacrifício dos espartanos nas Termópilas, como exemplar a ser seguido por inúmeros outros atos semelhantes, que significaram mais para o destino da civilização helênica.

203 Que esta seja a interpretação de Nietzsche para o pensamento socrático nós podemos concluir do fato de Nietzsche atribuir a Sócrates o pensamento lógico por excelência, e também do fato de que Nietzsche confere a Kant, no começo do penúltimo parágrafo do capítulo 18 e no começo do último parágrafo do capítulo 19 de O nascimento da tragédia., o mérito de ter demarcado os limites de toda a subjetividade. Ora, Kant atribui, na Crítica da razão pura, no parágrafo 16 da segunda edição, que versa “Sobre a Original e Sintética Unidade da Apercepção”, à unidade sintética da apercepção, enquanto o “eu penso”, a função de centro de toda lógica possível enquanto centro da consciência.

204 Esta etapa de fundamentação metafísica dos valores da consciência teria sido efetivada pelos filósofos pós-socráticos, a partir de Platão e Aristóteles. 205 Em contraste com o pensamento de Empédocles, por exemplo, que com os princípios Neikos (ódio) e Filia (amor) pensava a Vontade e seus princípios de dor e de prazer, e com o pensamento de Heráclito, que com o fogo originário pensava o puro devir na Vontade.

206 Sobre a crítica de Nietzsche à valorização do trabalho em nossa época, ver os primeiros parágrafos de “O Estado nosGregos”, e, por exemplo, o Fragmento póstumo 7[16], fim de 1870-abril de 1871.

207 Lembrar aqui do Fausto de Goethe e da peste no início desta obra.

208 Não poderemos nos deter aqui em esclarecer como Nietzsche considera a religião cristã como uma criação artística-lenitiva, que no entanto

não pode levar a Vontade à sua representação mais acabada, como a obra de arte trágica. Sobrea função da religião cristã no devir de todo o Ocidente ver o Fragmento póstumo 6[12], fim de 1870. Sobre a consideração da religião como uma criação artística, ver o final do 5º parágrafo do capítulo 15 de O nascimento da tragédia.

209 Que a ciência seja uma modalidade de criação artística do socratismo nós podemos constatar também no final do 5º parágrafo do capítulo 15 de O nascimento da tragédia.

210 Como podemos constatar na imagem dos deuses olímpicos como imortais, aos quais os gregos sacrificavam os seus bens, e nos atos heroicos dos gregos sob o apolinismo, que visavam a nomeada, uma vida bela de ser contemplada, como nos sacrifícios das vidas nos combates.

211 A este respeito ver o primeiro parágrafo do capítulo 18 e o começo do segundo parágrafo do capítulo 21 de O *nascimento da tragédia*.

212 Ver a este respeito “O Estado nos Gregos”, in Cinco prefácios para cinco livros que não foram escritos.