



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM FILOSOFIA

ALAN DA SILVA SAMPAIO

**ORIGEM DO OCIDENTE:
A ANTIGÜIDADE GREGA
NO JOVEM NIETZSCHE**

Salvador
2004

ALAN DA SILVA SAMPAIO

**ORIGEM DO OCIDENTE:
A ANTIGÜIDADE GREGA
NO JOVEM NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Filosofia,
Instituto de Filosofia e Ciência Humanas,
Universidade Federal da Bahia, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Filosofia Contemporânea;
Linha de Pesquisa: Problemas de Fenomenologia e
Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Monclar E. G. L. Valverde

Salvador
2004

Dedico estas páginas
que falam de presença da alegria
aos músicos e amantes da arte:

os dois modelos de jovialidade,
os antípodas e amigos
Monclar Valverde e Washington Drummond;

Joaninha e Jorginho,
com quem aprendo a compreender
o poder transformador da música.

Sem eles não existiriam tais páginas.

AGRADECIMENTOS

A feitura de uma dissertação costuma exigir um tempo considerável de dedicação, além de paciência e atenção de um grande número de pessoas queridas, que acabam, mesmo sem se aperceber, envolvidas no *drama* do qual o mestrando é personagem principal – e a quem pode ocorrer *saber* a alegria trágica do parto. Por isso e por muito mais, agradeço à família, aos amigos e aos colegas de mestrado e do campus IV da Universidade do Estado da Bahia.

Sou grato ao professor João Carlos Salles, pelo empenho com o Mestrado de Filosofia da Universidade Federal da Bahia; aos professores José Antônio Saja, Edvaldo Souza Couto e Luiz Henrique pelos gentis e apropriados conselhos; a André Itaparica, pelos amigáveis diálogos sobre a obra nietzschiana; a Adriano Menezes, pelas tardes de Sábado; a meu professor de alemão, Álvaro Almeida; a Heike Schmitz, pelas leituras em alemão dos fragmentos póstumos de Nietzsche e, por fim, à Universidade do Estado da Bahia, pela bolsa.

– ... em que direção fica Atenas?
– Para o ocidente, onde desaparece o rei Sol.

ÉSQUILO, *Os persas*.

RESUMO

Esta dissertação objetiva esclarecer o sentido da idéia de “origem do Ocidente” em *O nascimento da tragédia* de Friedrich Nietzsche. Neste livro, a Grécia destaca-se das outras origens do Ocidente, assumindo o privilégio de tradição decisiva. A Grécia é *arkhé* do Ocidente, fonte de cultura e doadora de sentido. Retornar à Grécia significa compreender e avaliar a formação do Ocidente e, ao mesmo tempo, realçar certos aspectos que foram desprezados no decurso de tal formação. Nietzsche pretende resgatar o sentido da mais antiga e elevada alegria grega, em oposição à imagem que se fixou a partir da jovialidade helênica tardia, e que serviu de referência e modelo para o Ocidente. Inicialmente, descreve-se o modo como “origem” é entendida por Nietzsche, estabelecendo a relação entre a Alemanha moderna e a Grécia antiga. Em seguida, reconta-se a história da tragédia grega, de seu nascimento à sua morte, desde o contraste entre os impulsos apolíneo e dionisíaco até a oposição socrática à visão trágica de mundo. Por último, são apresentadas as idéias metafísicas que atravessam o livro: as concepções de natureza e de cultura enquanto segunda natureza; a dialética de contrastes como um movimento do deus da vida infinita, Dionísio-Zagreu; a forma como a primazia metafísica da estética determina o conteúdo e o estilo do livro.

Palavras-chave: Nietzsche; Grécia; Ocidente; Dionísio; Apolo; Sócrates; tragédia ática; origem; cultura; tradição.

ABSTRACT

This dissertation aims to clarify the sense of the idea of “origin of the West” in Friedrich Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*. In this book, Greece detaches itself from the other origins of the West, taking up the privilege of decisive tradition. Greece is *arkhé* of the West, source of culture and sense maker. Returning to Greece means to comprehend and evaluate the formation of the West. And, at the same time, to emphasize certain aspects that were despised in the course of such formation. Nietzsche intends to rescue the sense of the most ancient and elevated Greek joy, in opposition to the image that was fixated from the latter Hellenic joviality, which served as reference and model to the West. Initially, one describes the way “origin” is understood by Nietzsche, establishing a relation between modern Germany and ancient Greece. As it follows, the history of the Greek tragedy is retold, from its birth to its death, from the contrasts between the Apollonian and Dionysiac impulses to the socratic opposition to the tragic view of the world. At last, one shows the metaphysical positions that cross the book: the concepts of nature and of culture as a second nature; the dialectics of contrasts as a movement of the god of the infinite life, Dionysus-Zagreus; the way the metaphysical primeness of aesthetics determines the contents and the style of the book.

Key words: Nietzsche; Greece; West; Dionysus; Apollo; Socrates; Attic tragedy; origin; culture; tradition.

LISTA DE SIGLAS

- AC — O anticristo (1888*)
AC – *Der Antichrist*
- BM — Além do bem e do mal (1886)
JGB – *Jenseits von Gut und Böse*
- CE I — Considerações intempestivas I: David Strauss, o devoto e o escritor (1873)
UBDS – *Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: der Bekenner und der Schriftsteller*
- CE II — Considerações intempestivas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida (1874)
UBHL – *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.*
- CE III — Considerações intempestivas III: Schopenhauer como educador (1874)
UBSE – *Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher.*
- CE IV — Considerações intempestivas IV: Richard Wagner em Bayreuth (1875-1876)
UBRW – *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*
- CI — Crepúsculo dos ídolos (1888*)
GD – *Götzen-Dämmerung*
- CP — Cinco prefácios para livros não escritos (1872*)
CV – *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*
- CW — O caso Wagner (1888)
FWag – *Der Fall Wagner*
- DM — O drama musical grego (1870)
GMD – *Das griechische Musikdrama*
- EE — Sobre o futuro de nossas instituições de ensino (1872*)
BA – *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*
- EH — Ecce homo (1888*)
EH – *Ecce Homo*
- FT — A filosofia na idade trágica dos gregos (1873*)
PHG – *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*
- GC — A gaia ciência (as quatro primeiras partes – 1882; a quinta parte – 1886)
FW – *Die fröhliche Wissenschaft*
- GM — Genealogia da moral (1887)
GM – *Zur Genealogie der Moral*
- HF — Homero e a filologia clássica (1869*)
Homer und die klassische Philologie
- HHI — Humano, demasiado humano I (1878)
MAMI – *Menschliches, Allzumenschliches I*

- KSA — *Kristische Studienausgabe*
Edição crítica Colli/Montinari das obras completas de Nietzsche em 15 volumes
- NT — O nascimento da tragédia (1872)
GT – *Die Geburt der Tragödie*
- OS — Miscelânea de opiniões e sentenças – Humano, demasiado humano II (1879)
VM – MAM II – *Vermischte Meinungen – Menschliches, Allzumenschliches II*
- ST — Sócrates e a tragédia (1870*)
ST – *Socrates und die Tragödie*
- VM — Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873*)
WL – *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*
- VP — Vontade de potência
Der Wille zur Macht – segunda edição com 1067 fragmentos póstumos, organizada por Ernst e August Horneffer. “Edição canônica” publicada por Otto Weiss em 1911.
- ZA — Assim falava Zarathustra (primeira e segunda partes – 1883; terceira parte – 1884; quarta parte – 1885)
Z – *Also sprach Zarathustra*

Os números entre parênteses, após o título da obras, indicam o ano de publicação. Quando se tratou de obras ou textos publicados postumamente, os números são acompanhados de um asterisco e indicam o ano de feitura.

As siglas respeitam a convenção estabelecida pelos *Cadernos Nietzsche*, salvo em relação às *Considerações intempestivas*, por ser “Co. Ext.” uma sigla de extensão desnecessária. Do mesmo modo, não se apresentou, antes das siglas equivalentes à versão portuguesa das obras, as siglas adotadas pela edição Colli/Montinari. Também quanto à versão portuguesa dos títulos, nem sempre se concordou com a sugestão dos *Cadernos Nietzsche*.

As referências às citações foram feitas pelas siglas, acompanhadas do número do capítulo em algarismo romano ou do título, conforme o caso, e do respectivo parágrafo, em número arábico. Em seguida, após o ponto-e-vírgula, consta o número da página da versão utilizada (cf. “Referências”). No caso de *O nascimento da tragédia*, a página refere-se à tradução de J. Guinsburg, publicada pela Companhia das Letras. As citações feitas a partir das *Obras incompletas* da coleção *Os pensadores* são referidas apenas pelo nome da coleção. Quando não foi indicada nenhuma página, a tradução é de responsabilidade do autor.

Os fragmentos póstumos foram citados a partir da edição *Kristische Studienausgabe* (KSA). O algarismo romano indica o volume e os arábicos a classificação adotada por tal edição. Quando foi do conhecimento, fez-se referência aos fragmentos que aparecem na

“edição canônica” da *Vontade de potência* (VP) ou em *O livro do filósofo*. No caso das obras de compilação (*O livro do filósofo*, *Da retórica*, *Fragmentos finais*, *Correspondência com Wagner* e *Epistolário*) indicou-se nominalmente, seguindo-se a página.

Em se tratando dos textos clássicos, sempre que possível, apresentou-se antes da referência à edição consultada a referência canônica.

NOTA: A conversão dos caracteres gregos para os latinos segue a pronúncia erasmiana, conforme “Chave de pronúncia das palavras gregas” do Professor Luiz Alberto Machado Cabral (In: Vernant; Vidal-Naquet, 1999, p. IX-XIII). Por falta de um outro recurso do editor de texto Microsoft Word, nos casos em que o eta (**e** – ē) e o ômega (**v** – ō) são acentuados, sublinhei-os, mantendo o acento. Ex: **yevr****a** (*theōría*); **ye****r****h****ma** (*theórēma*).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1. INTEMPESTIVIDADE DA ORIGEM	29
1.1. O sentido de origem.....	30
1.2. O combate da cultura.....	40
1.3. Prometeu desagrilhoado	59
CAPÍTULO 2. A HISTÓRIA DE UM PARTO.....	73
2.1. Dionísio e Apolo.....	74
2.2. O teatro trágico	82
2.3. Sócrates e a teoria.....	101
CAPÍTULO 3. METAFÍSICA DO TRÁGICO.....	113
3.1. Da natureza à segunda natureza.....	114
3.2. Dialética de zoé	120
3.3. Primazia estética.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	154

INTRODUÇÃO

O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária.

RICHARD E. PALMER, *Hermenêutica*.

O nascimento da tragédia de Friedrich Nietzsche é um livro encantador! Isto vale principalmente para o simples leitor, o leitor desprezioso... mas que outro sabor adquire para o pesquisador. É um livro entusiasmado e que quer convencer de realidades e tempos mais coloridos e sonoros – e do iminente renascimento de um mundo trágico. É gentil para com o leitor; ele o conduz, não deixa que lhe surjam dúvidas. Ah! como era bom ler esse livro! Agora, todavia, que se deve ponderar suas idéias e se está diante de equívocos que nem sequer assim soavam antes, o que fazer? Não estaria precisamente nisso o engano, filosoficamente falando, levá-lo demasiado a sério? Não. A questão está em saber como fazê-lo.

Há também um gozo na procura e é este o prazer da ciência: a *busca* da “verdade” e não ela mesma, como dizia Lessing (NT, §15). Mas é um prazer custoso – e talvez por isso mesmo um prazer. Se o leitor de Nietzsche depara-se sempre com dificuldades quando se trata de precisar suas idéias, no caso particular de *O nascimento da tragédia*, ele não tarda a perceber que essas dificuldades multiplicam-se em função de uma dupla exigência colocada pela obra: o conhecimento sobre as “vidas” da Alemanha oitocentista e da Grécia antiga.

O livro ocupa-se em expor uma visão da Grécia em íntima correlação com a atualidade alemã do autor. Aí está presente não apenas uma imagem da Grécia enquanto *origem do Ocidente* como também uma concepção de origem, de cultura e de tradição que só se fazem evidentes depois de uma leitura das obras do jovem Nietzsche. Justamente por causa da reunião de tais idéias e do modo como elas são tecidas, *O nascimento da tragédia* está sujeito a uma miríade de críticas: quer seja pelo caráter romântico ou por seu germanismo, quer por suas considerações acerca do teatro grego ou a analogia deste com o drama wagneriano, quer ainda pelo estilo ou pela metafísica schopenhaueriana que o atravessa. De fato, essas críticas têm sido feitas, e já aparecem nas observações do próprio Nietzsche, e, antes deste, nas contestações de Wilamowitz às teses defendidas no livro. Em geral, no caso dos

comentadores, elas costumam ter dois ou três motivos centrais: ou o autor da crítica deseja destacar idéias do conjunto teórico da obra ou pretende apontar o quanto o jovem Nietzsche estava então vinculado a uma certa tradição ou assinalar as transformações e o desenvolvimento do pensamento nietzschiano. Tanto as críticas quanto os motivos que as regem são igualmente justificáveis. Aqui, porém, buscou-se sempre que possível um sentido positivo para o conjunto das idéias da obra juvenil de Nietzsche. Há, todavia, um tipo de postura inaceitável. Trata-se daquela – infelizmente corriqueira – que intenta “desculpar” Nietzsche, atribuindo os “deslizes” de seu primeiro pensamento a Wagner e a Schopenhauer. É como se Nietzsche, sem a influência desses, pudesse pensar antes o que pensou depois. Um pensador não se faz em um ponto elaborado de sua teoria, mas no percurso em que a formula; na recusa das idéias recebidas de uma dada tradição e no esforço em expressar certas intuições, na busca de dar plasticidade a uma imagem, a uma intuição. Não se deve desconsiderar nenhuma das partes desse percurso.

Aqui não importam diretamente as influências que Nietzsche teve na realização de *O nascimento da tragédia* nem das *Considerações intempestivas*, mesmo porque essas não se limitam a Wagner, mas estendem-se a Kant, Schelling, Schiller, Schlegel, Goethe, Lessing, Winckelmann, Burckhardt etc. Isso não significa, porém, que o pensamento de Nietzsche apareça isolado de todo o resto da filosofia e da filologia. O modo como ocorrem tais influências não é o da dependência, como diz Heidegger: “‘Dependência’ não é um conceito que pode expressar a relação dos grandes entre si. [...] O grande pensador é grande porque é capaz de ouvir o que há de grande na obra dos ‘grandes’ e transformá-lo originariamente” (2000, p.46).

Na medida em que o projeto intelectual do jovem Nietzsche manteve laços estreitos com sua filiação ao projeto wagneriano, deve-se dissipar uma linha interpretativa bastante comum: a de encarar esses dois projetos como uma unidade. Se é certo que a devoção a

Wagner levou Nietzsche a mudar a primeira versão de *O nascimento da tragédia*, a fim de incluir o compositor em suas considerações, e a pensar em abandonar o magistério para poder dedicar-se integralmente à divulgação do teatro wagneriano, também não é menos verdadeiro que isso coincide com as idéias nietzschianas quanto ao ressurgimento de uma cultura trágica. O que realmente importa é a imagem de Wagner e, mais ainda, a imagem de trágico vislumbrada por Nietzsche, na qual se insere o compositor.

Aqui me coube o papel de comentador. Este ocupa-se de tirar as dobras e mostrar os invólucros com os quais a idéia se reveste e sem os quais não seria idéia: não teria corporeidade, densidade. Comentar é dar “relevo” ao texto a partir de uma dada temática nele presente; significa, de certo modo, dizer o que lá estava e, entretanto, não era visível em seu conjunto. A tarefa do intérprete é, nas palavras de Richard Palmer, “a de quem remove obstáculos à compreensão de modo a que um evento compreensivo possa ocorrer, em toda a sua plenitude e a obra possa falar com verdade e força” (1999, p.228). Em toda obra podem ser encontradas dissonâncias entre as idéias e, até mesmo, referentes aos conceitos, equívocos. Em *O nascimento da tragédia*, para não me referir ao conjunto da obra nietzschiana e a uma série de outros pensadores, isto é ainda mais patente, o que dificulta a tarefa do comentador, mas também a dignifica, segundo a medida de sua dedicação. Ao contrário do que hoje se costuma valorizar, são justamente tais dissonâncias e tais equívocos os responsáveis pela riqueza, pluralidade e inesgotabilidade das obras dos grandes pensadores. Equívoco (*aequivoco*) significa ao pé-da-letra “vozes em igual” ou “em simultâneo”, conforme recorda Jesiel Oliveira Filho (2003, f.32). O desafio está em escutar essas vozes simultaneamente como um coro e a dissonância como integrante da consonância musical. Diga-se de passagem, aquilo que muitos costumam ver como contradições na obra nietzschiana, caso se tratem de contradições, não são irrefletidas e pertencem muitas vezes à forma como ele constrói seus

textos, à coesão interna entre estilo e conteúdo – própria de um ensaísta defensor da idéia de perspectivismo.

Começou-se por destacar a diferença entre a experiência do leitor despretenso e a de um pesquisador, a qual pode sentir durante a feitura destas considerações sobre a obra nietzschiana. Apesar da diferença, é necessário ao pesquisador manter a disposição de simples leitor, principalmente a sua boa vontade. Uma boa vontade para com as contradições e as discrepâncias entre idéias, isto é, tomá-las como aparentes ou, quando não for possível, como significativas, e isto em sentido positivo. É suficiente um exemplo. Enquanto Nietzsche diz em uma passagem de *O nascimento da tragédia* que a cultura budista é o exemplo histórico de cultura trágica, assim como a helênica é artística e a alexandrina, socrática (§18), em outra, ele fala do homem trágico, relacionando-o ao renascimento da tragédia e da Antigüidade grega (§20). Parece haver aí um tipo de confusão que transcende à utilização do termo “trágico” e culmina no vínculo entre a análise da cultura e uma concepção metafísica sob forte influência da filosofia schopenhaueriana – ao destaque que a “filosofia” oriental recebe nessa última. Isto não constitui nenhum enigma para o leitor, pois, mesmo que ele chegue a notar uma divergência entre os sentidos assumidos pela idéia de “cultura trágica”, ela não compromete a visão de conjunto da obra nem provoca o desentendimento de cada uma das duas passagens. O pesquisador, a quem compete precisar os conceitos – conceitos negados por Nietzsche no início de seu texto –, deve estar atento, ao contrário, às discrepâncias, pois afinal é ele que vê e deve ver problemas e, até, forjá-los. O leitor atento, independente da pretensão ou despretenção de sua leitura, suspeita sempre que a referência ao budismo não traduz a natureza da cultura trágica, do que Nietzsche considera como cultura trágica, pois esta é, apesar das aparências, a grega. Sabe-se disso sem precisar recorrer a maiores sofisticções de análise, muito simplesmente porque o conceito de trágico, incluindo o

elaborado no livro, está estreitamente relacionado à tragédia, e esta é uma invenção artística do espírito grego.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche recorre às noções de dionisíaco e apolíneo, às “figuras penetrantemente claras” do mundo dos deuses gregos, para abordar o tema da cultura, e com ele a arte, o mito, a linguagem e a ciência. Mas o que significa recorrer, para interpretar a cultura, a figuras míticas, e não aos conceitos próprios da filosofia, da filologia e das ciências? A eleição de noções retiradas da mitologia demonstra o passo interpretativo dado por Nietzsche. Não se resume a uma mera escolha estilística. O estilo pertence à própria dinâmica do pensamento; em outras palavras, a forma não é separável do conteúdo (PALMER, 1999, p.251-252). No caso de Nietzsche, isso merece uma atenção especial:

Qualquer tentativa de interpretação dessa filosofia tem de levar em conta o fato de que o estilo pelo qual se expressa não é acidental; é, ao contrário, consequência de uma série de reflexões a respeito da linguagem e da escrita que perpassa toda sua obra. (ITAPARICA, 2002, p.11)

Há, em sua postura, consequências sérias para a filosofia e para a ciência. Aqui é suficiente assinalar: o fenômeno da cultura não é inteiramente apreendido pela consciência; os conceitos característicos da filosofia não são apropriados a uma hermenêutica da cultura; em resumo, a ciência não pode dar conta das questões mais próprias da vida. A descrição da cultura através de figuras míticas *nega* um determinado tipo de ciência que têm sua contundente formulação inicial em Sócrates. Mas o que tal escolha afirma? É significativo que Nietzsche diga mais tarde, na “Tentativa de autocrítica”, que deveria ter cantado sobre Dionísio e não escrever em prosa “sob o capucho do douto” (§3; p.16). Não se trata apenas de indicar a superioridade de seu Zarathustra, a qual ele nunca se cansa de afirmar, mas sim de que o canto é uma expressão mais apropriada a Dionísio, ao contrário da linguagem abstrato-conceitual, demasiado esquelética e incapaz de expressar aquilo que há de mais profundo na existência. Já em 1868, Nietzsche sonhava com a possibilidade de tratar um tema filológico musicalmente (SAFRANSKI, 2001, p.51). Isso não pode ser entendido como um capricho

juvenil, mas como uma tomada de decisão quanto à forma mais apropriada para expressar ser e realidade e até mesmo sobre o meio empreendido para compreendê-los.

De tal sorte imbricados, crítica e compreensão resultam em uma única postura teórica. A crítica à razão manteve-se sempre próxima de uma compreensão da cultura – e vice-versa. Ao modo de denúncia, ela se revela como acusação da decadência da civilização européia; mas esperança também em um tempo vindouro, apresentação de uma proposta de renovação dessa civilização. Ao modo de compreensão, ela procura o sentido de uma cultura trágica tendo como exemplo a Grécia.

A falha da razão ocidental (bem como da arte e da religião regidas pelo espírito socrático) mostra-se no que ela não diz de si mesma, a saber: ser uma *hýbris*, uma desmesura operante contra a vida, uma “luminosidade” desmedida, patológica. A razão não pode ou não deve ser a condutora da cultura. Por outro lado, há indícios de que aquilo que ela buscou afugentar encontra-se recalcado e enseja vir à tona; a treva que produz uma grande arte, repelida pela claridade da *Aufklärung* (quer grega ou moderna), ameaça novamente ser fecunda quando o impulso socrático da ciência dá sinais de cansaço. A tragédia anuncia seu retorno.

Enquanto busca de apreensão dos impulsos subjacentes aos fenômenos culturais, incluindo uma interpretação da condição humana, *O nascimento da tragédia* é, ao menos em parte, uma hermenêutica da cultura. Assim, arte e mito são vistos como formas a-históricas que perfazem ou deveriam perfazer a história, conferindo-lhe densidade e significância, dando-lhe o “selo de eterno”. Tais formas permitem a um povo ter “unidade de estilo”. A reflexão sobre a cultura acompanha uma filosofia da vida. A vida é tomada como fundamento metafísico e, portanto, como condição de possibilidade de uma avaliação afirmativa de tudo que dela participa; logo, é tanto parâmetro referencial da ciência, da arte e da religião quanto parâmetro para a crítica. A vida (não só enquanto *bíos*, mas como *zoé*) é o *uno-primordial*, o

ser repleto de contradições e, enquanto tal, pura criação. Por isso a criatividade está presente em todas as dimensões da cultura e é a arte que mostra mais imediatamente o vigor da vida nas formas da cultura.

No conjunto da obra nietzschiana, a vida torna-se interpretação e a filosofia uma interpretação de interpretações. A recusa de pensar ser e essências a partir da eternidade, a denúncia do pensamento dominante no Ocidente desde Sócrates e a tentativa de encontrar saídas para a reflexão metafísica, não só levaram Nietzsche à sua concepção de interpretação, mas caracterizam a filosofia do século vinte. Se Nietzsche tem alguma “razão” em suas considerações sobre o ato da interpretação, especialmente sobre a interpretação ter de interpretar a si mesma, então a filosofia contemporânea não pode prescindir de retornar àquele que sobre ela exerce uma das influências mais marcantes.

Aqui se regressa a um outro regresso: o de Nietzsche à Grécia, cujo principal produto foi seu primeiro livro. Nietzsche nunca deixou de visitar a Antigüidade; porém, o primeiro é talvez o maior entre todos os seus retornos ao berço da civilização ocidental.

É também um aspecto acentuado da hermenêutica o regresso ao passado – à tradição, legado da atualidade. Rever as transformações de sentido e compreender o modo como se concebeu determinados “conceitos” marcantes da filosofia e da cultura ocidental são características da investigação hermenêutica, tanto quanto da filosofia nietzschiana. Há em Nietzsche o empenho de um filólogo em, como diz Vattimo, “abrir o caminho para uma relação renovada com a classicidade (sic.), o que comporta também uma radical atitude crítica nos confrontos com o presente” (1990, p.20). Pode-se dizer, portanto, que duas características da pretensão de Nietzsche em descrever o fenômeno da tragédia e do trágico são fundamentais: o zelo compreensivo e a *intempestividade*, marcantes não apenas no primeiro período, mas em toda sua vida lúcida.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresenta uma reflexão própria sobre a origem do Ocidente. Não sendo um trabalho puramente filológico, um pensamento filosófico delineia-se ao apresentar a história do nascimento do Ocidente a partir de impulsos originais que o habitam, e que ganharam uma configuração fulgurante no teatro – na tragédia ática. Para Nietzsche, o destino do Ocidente definiu-se pela relação mantida entre esses impulsos, e especialmente pelo recalque de um deles. A negação do dionisíaco, efetuada pelo espírito socrático, determinou um longo período de decadência, cuja superação é a condição para que a cultura ocidental possa reconciliar-se com o vigor de sua *ascendência*.

O regresso do jovem Nietzsche à Grécia realiza um deslocamento decisivo: ao buscar o esplendor do Ocidente aquém do mundo alexandrino e levantar suspeitas sobre o ideal winckelmanniano do “clássico”, o filósofo faz emergir um outro helenismo, oposto às interpretações cristãs e modernas da Grécia, pois apresenta uma outra concepção de saber e de mundo, rival daquelas. Trata-se, na verdade, de uma oposição muito mais remota, vigente no mundo antigo entre as perspectivas trágica e socrática da existência. Nietzsche reconhece uma jovialidade grega, contrastante com a idéia de serenidade de Winckelmann – gravada em sua célebre fórmula: “nobre simplicidade e serena grandeza” (*edle Einfalt und stille Grösse*) – que se fixa na arquitetura e na escultura e que, além do mais, considera esse traço distintivo dos gregos como natural, enquanto, para Nietzsche, ele é, por excelência, uma conquista: o espírito grego não *repousa* nas artes plásticas, mas se faz vivo em sua música. Ele melhor se expressa no canto encenado que é a tragédia ática. Tal discussão transcende os limites da ciência filológica, da qual participava Nietzsche enquanto professor catedrático, e demonstra a dimensão de sua pretensão. Winckelmann era, e continua sendo em alguma medida, a grande referência quanto à história da arte grega.

A intempestividade de Nietzsche pode ser percebida na recepção de seu contemporâneo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, que se contrapõe a *O nascimento da*

tragédia, buscando desqualificar seu caráter “científico”, e, ainda mais, no silêncio, no profundo e significativo silêncio guardado pela comunidade filológica quanto ao livro. O “fracasso” de Nietzsche como filólogo não se deve às falhas de seu conhecimento, pois ele sabia sobre o que falava. Ele envolve, dentre outros motivos, o papel da filologia enquanto ciência. Nietzsche não admite que a filologia fique restrita a metas científicas, aliás, ele não aceita, de modo geral, a ciência enquanto meta em si. A filologia, a história e a ciência como um todo devem estar a serviço da cultura. Somando-se a isto as idéias filosóficas por ele defendidas, a discordância com Winckelmann e com a concepção de tragédia difundida por Aristóteles, então não é estranho que *O nascimento da tragédia* tenha sido rechaçado pela comunidade acadêmica. Ao contrário do que costuma parecer aos filósofos, a contestação de Wilamowitz não se limita a uma repreensão de caráter científico, bem como as defesas de Wagner e de Erwin Rohde não se dão apenas por amizade. Esta é a tese defendida por Germán Sucar no *Estudo preliminar*, integrante da versão argentina da polêmica:

O que estes homens discutem é muito mais do que a validade científica de um livro ou as capacidades de seu autor. O que aqui está em jogo, principalmente, é o estabelecimento do significado do conceito de cultura, uma tomada de consciência da dimensão histórica do homem moderno, um colocar em questão o valor da arte e da ciência para a vida, e, concomitantemente, a questão de como reconstruir o passado histórico de nossa civilização ocidental, de quais são os instrumentos ou meios através dos quais há que se apropriar do passado para compreender o presente. Em suma, o que pulsa no fundo desta áspera e intrincada polêmica, até em suas partes mais eruditas, é o estabelecimento do objeto e limites da ciência – a filologia –, a consideração do valor dos conhecimentos científicos para a vida e, em resumo, a postulação de um tipo de existência e de um modelo de civilização. (In: WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF; ROHDE; WAGNER, 1996, p.156)

A polêmica efetuada em torno de *O nascimento da tragédia*, da qual participaram Wilamowitz, Rohde e Wagner, faz parte da discussão sobre tradição e cultura, e da perspectiva em que se há de abordá-las. Na verdade, pode-se dizer que a polêmica é sobre o modo como o Ocidente reconstrói sua origem, ou suas origens, e que há entre as reconstruções uma série de contrastes. Quando se pretende tratar da concepção nietzschiana

de tal origem não se pode deixar de ter em mente os desacordos que formam o Ocidente, nem a discussão em torno do que *deve ser* este Ocidente, ou parte dele. Trata-se de uma discussão acerca da tradição da qual é *devedor* o presente do Ocidente ou dos povos que o compõem e sobre que cultura lhe é apropriada. É deste ponto de vista que Gerd Bornheim entende a questão:

A cultura ocidental – e todo diálogo entre Nietzsche e Wagner está aí – repousa sobre uma série de origens (origens e suborigens, inclusive). Toda cultura oriental, seja ela japonesa, chinesa ou árabe, tem um tronco único e seguro. Os orientais não precisam falar, por exemplo, de renascimento. Eles não têm renascimento. É sempre a mesma continuidade cultural que se prolonga indefinidamente, a linguagem do mesmo, sem grandes modificações, as transformações que ocorrem são mínimas e por aí afora. No mundo ocidental, ao contrário, essa questão é muito complicada, porque nós temos no mínimo, quatro origens: somos todos judeus, somos todos cristãos, somos todos gregos e somos todos romanos. Não há escolha, é assim. Possuímos uma série de origens. Por isso, a cultura ocidental pode ser entendida como uma seqüência de renascimentos. Não é só um renascimento italiano em relação à Idade Média e Roma, mas é toda uma seqüência que já começa na antiguidade, na relação de Roma com a Grécia, já que os gregos foram os grandes educadores dos romanos. Essa diversidade toda, portanto, não é só uma seqüência de auto-superações progressivas através da cultura. Nessa diversidade toda, nessas renascenças todas, o que se esconde e está presente é uma discussão reiterada sobre a origem da cultura ocidental. (2003, p.19-20)

Ao aproximar-se das origens dos povos ocidentais, vê-se ainda uma série de outras origens, muitas vezes esquecidas pelo poder daquelas origens greco-romana e judaico-cristã. Na Alemanha, tratava-se de resgatar seu germanismo, de valorizar a cultura nórdica em relação à latina. A afirmação de sua identidade frente ao país vizinho, a França, é tanto da cultura como da autonomia político-econômica; esta, conquistada com a guerra franco-prussiana, aquela, determinada pelo Romantismo germânico. É nesse berçário de busca de independência e identidade em todas as dimensões – da cultura à civilização – que vêm à luz *O nascimento da tragédia*, as conferências *Sobre o futuro de nossas instituições de ensino* e as quatro *Considerações intempestivas*. Tal busca consiste, em Nietzsche, no resgate de uma Grécia esquecida em função do poder de uma outra que já era decadente em relação àquela e,

além do mais, vista através das perspectivas romana e cristã; é importante recuperá-la porque haveria uma espécie de íntima relação entre os alemães e os gregos.

A questão sobre a tradição só pode ser entendida como histórica caso abranja a idéia de origem. “Origem”, tal como “princípio”, é a mescla dos dois sentidos que contém, isto é, tanto cronológico quanto metafísico, que para a hermenêutica está na relação entre as dimensões temporal e ontológica, segundo o modo próprio como compreende o tempo. É nesse sentido de *arkhé* que Nietzsche e Heidegger encontrarão a Grécia como princípio do Ocidente e, portanto, de seu destino. Mas há entre eles uma diferença digna de nota. Enquanto para Heidegger esta origem e este destino dão-se no evento grego de “o ser dos entes ter se tornado a coisa digna de ser pensada” (2001, p.200), para Nietzsche eles estão na conquista da jovialidade e grandeza grega, no fato de o dionisíaco ter-se feito artístico e, entre essa jovialidade apolínea e esse impulso dionisíaco, ter-se a formação da cultura como ideal. Em outras palavras, enquanto Heidegger destaca o *lógos*, Nietzsche fala de impulsos naturais, fisiológicos, e destaca o *páthos*. O silêncio do qual Nietzsche gostaria de arrancar a Grécia mais antiga não é da ordem do *lógos* mas da *mysiké* e do *mýthos*.

Observa-se que o termo “cultura” não deve ser entendido como um conceito antropológico descritivo, conforme uma certa tradição o tratou, mas no sentido grego de um princípio formativo, de *paidéia*. Nietzsche expressa objetivamente que seu entendimento de cultura deriva-se da concepção grega, isto é, “a idéia de cultura como uma *phýsis* nova e aperfeiçoada, sem interior e exterior, sem dissimulação e convenção, de cultura como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer” (CE II, §10; ver CE III, §3).

Nietzsche reconhece que os gregos não foram apenas fascinados pelo *lógos*, mas, em determinado momento, conduzidos por essa força. Ela tornou-se potência aglutinadora e intrínseca aos fenômenos culturais como um todo. É possível, inclusive, afirmar que o *lógos* foi para os gregos o que a razão foi para o Século das Luzes. Tal tipo de relação já fora

preparada pela tradução de “*lógos*” por “razão” e pela concepção de que o vigor da cultura grega encontra-se na Atenas do período clássico, entre a vitória sobre os persas e a dominação de Alexandre, o Grande. Nietzsche critica justamente a cultura dessa época. Ele não crê que o *lógos* deva ser a potência principal da cultura: qualquer cultura que se deixe governar por ele é já decadente. O crescente reconhecimento da importância do diálogo e de sua exigência de clareza – de poder comunicacional – leva ao perecimento a tragédia grega.

Outras forças mostram-se muito mais pujantes na Grécia arcaica: o mito e, principalmente, a arte; em especial, a música. Este é um traço distintivo da filosofia nietzschiana, como bem notou Pierre Klossowski: “*O nascimento da tragédia* (a partir do *espírito da música*) nada mais faz do que explicitar, de modo extraordinário, o aspecto *helenístico* de sua secreta obsessão: a busca de uma ‘cultura’ em função das forças da não-palavra” (2000, p.36). A obsessão, porém, não é “secreta”. Nietzsche está consciente do destaque assumido pelo *lógos* entre os gregos. Em suas aulas sobre a retórica ele mostra o grego como sendo, por excelência, o povo do discurso e que toda a importância dada pelo Ocidente à escrita e à leitura deriva daquela existente entre os helenos. Mas faz questão de ressaltar, lembrando Aristóteles, que “o primeiro discurso foi poético” e que a poesia deve o ritmo à música e seu conteúdo primeiro é o mito (*Da retórica*, p.63). Trata-se de um filólogo que não aceita a primazia da palavra e desconfia do tipo de pensamento expresso por ela e da consciência que lhe é devedora. Assim, anota em um fragmento entre 1868 e 1869: “O filósofo diz: a essência de toda a arte repousa no inconsciente; a música tem o discurso mais claro. Todas as outras artes só são artes enquanto têm um elemento fundamental em comum com a música, por exemplo o ritmo” (p.88).

Essa é uma discussão bastante ampla e envolve, já deve ter se tornado claro, não apenas o conhecimento histórico, a afirmação de uma identidade e as expectativas quanto ao futuro, como também concepções metafísicas, que dizem respeito à idéia sobre a própria

natureza humana ou, ao menos, do homem ocidental: Qual seu caráter distintivo? Como esse caráter agiu na história, determinando-a? Por outro lado, como foi cultivado ou atrofiado no decorrer da história? Qual rumo ele acabou por tomar? A tais questões, poder-se-ia acrescentar uma série de outras relacionadas ao modo de pensar do homem ocidental, mas elas são suficientes para ter-se uma idéia da dimensão do problema sobre a origem do Ocidente. Justamente por tal abrangência, citam-se três questões sobre as quais aqui não se encontra nada além de indicações: como se situam as considerações do jovem Nietzsche em relação ao restante de sua obra (o que envolve, por exemplo, o alargamento da questão da origem para as origens do Ocidente); que tipo de diálogo ou de relação há entre ele e os autores que lhe são mais ou menos contemporâneos (além da relação com os filólogos, seria extremamente frutífero analisar as diferenças entre as concepções de Nietzsche e as de Hegel e de Heidegger); e qual o contraste entre essas considerações e as imagens da época atual sobre a origem do Ocidente (atentando-se para a recepção das idéias nietzschianas sobre o tema).

A presente dissertação ocupa-se em responder à questão: qual sentido da idéia de “origem do Ocidente” transparece nas considerações sobre a cultura grega em *O nascimento da tragédia*? Seu objetivo é precisar o sentido de origem do Ocidente, em seus dois significados – histórico e essencial –, a partir das considerações de Nietzsche sobre os acontecimentos que circunscrevem o florescimento, a maturação, o padecimento e o perecimento do teatro trágico, mas também o modo como esses acontecimentos determinam a história e doam possibilidades à atualidade. Dito de outro modo, a história do advento do Ocidente contada por Nietzsche é lida em vista das conseqüências e possibilidades históricas gestadas e geradas na Antigüidade; trata-se tanto das configurações histórico-metafísicas assumidas pela relação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, quanto o modo como a

origem grega é doadora de sentido. No âmago da questão encontra-se a relação entre cultura e tradição, conforme Nietzsche a compreendeu.

Em vista desses temas, a dissertação estrutura-se em três capítulos: O primeiro atém-se ao papel desempenhado pela Grécia como *arkhé* do Ocidente, dando especial ênfase às concepções de cultura e tradição que atravessam a primeira fase da obra nietzschiana, incluindo a polémica com a época moderna. É uma espécie de preparação ao comentário propriamente dito sobre *O nascimento da tragédia*. No segundo capítulo, narram-se as transformações da arte grega e do povo grego que conduziram ao nascimento e ao fim da tragédia ática, destacando-se a contraposição entre arte trágica e teoria socrática. No terceiro capítulo, atenta-se aos aspectos metafísicos do pensamento do jovem Nietzsche: sua concepção de natureza e cultura; a centralidade de Dionísio em sua filosofia; e a primazia estética no estilo e no conteúdo da história contada em *O nascimento da tragédia*.

Acrescentou-se certas informações sobre a Grécia antiga às descrições de Nietzsche; não sem propósito e critério: elas objetivaram elucidar as idéias de Nietzsche, às vezes apenas exemplificando-as. Procurou-se devolver a “vida” que *O nascimento da tragédia* possa ter tido em seu tempo – pois, em geral, o atual leitor de filosofia desconhece o que os leitores alemães conheciam sobre a Grécia, apesar do inegável avanço da filologia clássica. Metafórico e pouco afeito a argumentos, o estilo nietzschiano vale obviamente tanto para as considerações de ordem filosófica como para as ponderações histórico-filológicas. Os filósofos preferem ver apenas o caráter metafísico da obra, mas este não existe sem a investigação filológica. Quanto mais se aprende sobre a Grécia, mais se compreende a seriedade de *O nascimento da tragédia* e se contempla uma espécie de beleza que do contrário não se mostraria. Dentre o que foi acrescentado, teve-se o cuidado de não trazer nada que pudesse ir de encontro às idéias nietzschianas. Logo, não se destacou as divergências entre as concepções de Nietzsche e as dos outros filólogos.

Por guardar uma coerência que merece ser seguida, acompanhou-se a divisão mais comum da obra nietzschiana, ainda que ela não possa ser seguida irrefletidamente, pois nenhuma classificação pode dar conta da riqueza de qualquer pensamento em transformação. É de praxe, depois de Charles Andler e Karl Löwith, a divisão da obra nietzschiana em três fases, a saber, a do “pessimismo romântico” (1870-1876), também referida como a filosofia do “jovem Nietzsche”, marcada pela crença do filósofo na renovação da cultura alemã; a do “positivismo cético” (1876-1882), na qual Nietzsche rompe com os ideais românticos e metafísicos e vincula-se aos ideais iluministas; e o “período de reconstrução” (1882-1888), caracterizado pela doutrina do eterno retorno e pelas reflexões sobre a vontade de potência e a transvaloração dos valores. O próprio Nietzsche diz sobre seu pensamento: “Toda a minha vida decompôs-se diante dos meus olhos: esta vida inteira de inquietação e recolhimentos, que a cada seis anos dá um passo e nada além disso.” (Carta a Overbeck de 11 de fevereiro de 1883, *apud* MARTON, 2000, p.35).

No primeiro dia do ano de 1872, Nietzsche recebe o seu primeiro livro – *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*. Segundo testemunho de sua irmã, ele escreveu em seu exemplar: “Faz o trabalho diurno das minhas mãos, grande espírito, para que o conclua” (*Correspondência com Wagner*, p.110). Esse livro tinha propósitos específicos, mas o estudo da Grécia não deveria se limitar a ele. A recepção da comunidade filológica determinou o fato de Nietzsche não publicar mais nenhuma obra na qual se concentre em falar sobre os gregos. Seu estudo sobre eles, porém, não se detém, como mostram os escritos póstumos do período: os livros *Cinco prefácios sobre livros não escritos* (1872) e *A filosofia na idade trágica dos gregos* (1873), as anotações para o que seria a quinta das *Considerações intempestivas – Nós filólogos* – e numerosos fragmentos. A Grécia continua aparecendo como imagem forte e referência de cultura nas *Considerações intempestivas* e nas conferências *Sobre o futuro de nossas instituições de ensino*, ou seja, em toda a obra da primeira fase. Há uma tal riqueza e

amplitude temática em *O nascimento da tragédia*, em sua meditação sobre a Grécia e sobre sua relação com atualidade alemã, que as obras do período podem ser interpretadas como desdobramentos ou desenvolvimentos das idéias nele contidas. Além do mais, as *Considerações intempestivas* respondem, de certo modo, à polêmica em torno do livro: Wilamowitz termina o segundo panfleto contra Nietzsche utilizando David Strauss para corroborar sua concepção de ciência, de arte e de vida; e é contra este que Nietzsche escreverá a primeira das *Considerações: David Strauss, o devoto e o escritor* (1873). A segunda é intitulada *Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida* (1874) e ocupa-se diretamente da polêmica com a historiografia, central em suas primeiras obras: a história (não só enquanto uma ciência específica, mas enquanto método e perspectiva) é o novo fôlego que assumiu e continua a assumir o socratismo teórico; para o seu estabelecimento, entre os séculos dezoito e dezenove, contribuiu de sobremaneira a criação e consolidação da ciência filológica na Alemanha. A terceira e a quarta *Considerações* (*Schopenhauer como educador* – 1874 – e *Richard Wagner em Bayreuth* – 1875-1876) falam das duas grandes figuras que aparecem em *O nascimento da tragédia*, que mais o influenciaram e foram, ao lado da crítica à historiografia, as maiores responsáveis pelas objeções ao livro. Quanto às conferências sobre a educação, elas foram pronunciadas no começo de 1872, portanto, antes de ter início a polêmica; mesmo assim, são aquelas mesmas figuras que governam os cinco pronunciamentos do professor Nietzsche. Na ficção criada para expor suas idéias, um filósofo pessimista aguarda um amigo: trata-se de Schopenhauer, o cavaleiro solitário da gravura de Albrecht Dürer, e de Wagner, que chega acompanhado de um cortejo musical de jovens. Além dos escritos que foram citados, pertencem ao período o ensaio inconcluso *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873) e os chamados “escritos preparatórios” para *O nascimento da tragédia: O drama musical grego; Sócrates e a tragédia; A visão dionisíaca de mundo* (1870). Ademais, teve-se acesso a certas cartas, mais ou menos do período –

incluindo as compiladas por sua irmã em *Correspondência com Wagner* –, a anotações para aulas reunidas em uma edição chamada *Da retórica* (1872-1874), à aula inaugural na Universidade da Basileia, *Homero e a filologia clássica* (1869), e a fragmentos póstumos que aparecem no *Livro do filósofo* (1872-1875); fora estes, leu-se uma quantidade bastante reduzida dos fragmentos, o que não incluiu as anotações para *Nós, filólogos*.

Por outro lado, a referência à obra posterior de Nietzsche não significa de modo algum ver no primeiro livro o germe de toda sua filosofia. Por mais que se possa falar de um desenvolvimento das idéias, é preciso notar que todo desenvolvimento implica não só em ampliação, mas também em atrofiamento e esquecimento de algumas características. Trata-se de um mesmo pensador, mas não necessariamente de um mesmo pensamento. A utilização do restante da obra nietzschiana tem apenas a função de iluminar determinadas concepções expressas em sua juventude, tomando-o como um leitor atento de *O nascimento da tragédia*, o que certamente ele foi. Dentre o material usado, destaca-se a “Tentativa de autocrítica”, escrita em 1886 como espécie de posfácio a *O nascimento da tragédia*, o capítulo dedicado a este em *Ecce homo* (1888), o *Crepúsculo dos ídolos* (1888) e alguns fragmentos em que Nietzsche retoma sua primeira obra.

CAPÍTULO 1.

INTEMPESTIVIDADE DA ORIGEM

Ide, filhos dos gregos, libertai a vossa pátria, libertai os vossos filhos e as vossas mulheres, os santuários dos deuses dos vossos pais e as tumbas dos vossos antepassados; é por todos os vossos bens que lutais hoje.

ÉSQUILO, *Os persas*.

1.1. O SENTIDO DE ORIGEM

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche regressa à origem do Ocidente. Na sua antigüidade mais remota, vê um ideal de cultura em nítido confronto com a atualidade. Como pode ser descrito o movimento que reencontra o início da formação de uma comunidade de povos? Que procedimento governa este olhar que mira o passado como um ideal?

Em *Nietzsche e os gregos*, Luzia Gontijo Rodrigues chama de “arqueológico” o procedimento empregado em *O nascimento da tragédia*. Ela utiliza o termo no sentido de uma análise dos princípios “elementares” que governam uma cultura. Aqui, todavia, ressalta-se o sentido da palavra “*arkhé*” – da qual deriva “arqueologia”: esta é a busca da origem. Nele reside o principal aspecto que interliga o regresso de Nietzsche à sua crítica do presente, a saber, o ideal de cultura grega.

Há uma similaridade entre a arqueologia e a genealogia, procedimento adotado explicitamente por Nietzsche na derradeira fase de sua filosofia; nesta, porém, já não existe mais a pretensão de encontro com um modelo ideal. Mostrar as semelhanças entre esses dois tipos de investigação da “origem” e demarcar a fronteira que as separa contribuirá para compreender a perspectiva de *O nascimento da tragédia* e, em geral, das obras do primeiro período.

Entre o fim do século dezoito e início do dezenove, acentua-se um dos traços característicos da Modernidade: *a pesquisa da origem*. Ela não é inteiramente nova, a novidade é que deixa de ser secundária para assumir um interesse central, um “fervor ansioso com que se investiga o passado mais remoto”: a cosmologia, a geologia, a biologia, a antropologia ganham autonomia e buscam reconstituir o passado do universo, da terra, da vida e do homem (SOUSA, 1981, p.10-11). Nietzsche pertence, de certa forma, a este movimento de retorno ao passado e procura de um princípio que *reja a realidade*, ou parte dela. Contudo,

se também buscasse a origem no mesmo sentido dessas investigações, não estaria em conflito com a Modernidade. As concepções de regência e de realidade são outras.

Nietzsche contrapõe-se aos modos como a tradição filosófica – de Platão a Hegel – encarou até então a origem. Esta foi entendida, antes de Hegel, como forma invariável, preexistente ao tempo e independente de qualquer coisa exterior a si. Em consonância com os textos míticos (por exemplo, as idades expostas por Hesíodo e a *Gênesis* dos judeus), tal tradição também possuía a idéia de que a origem continha o mais precioso e essencial, vez que tudo repousava em estado de perfeição. A origem é o lugar da verdade, ao lado da qual aparecem o tempo mundano e os erros que nele se proliferam. Tal verdade e tal origem, porém, são históricas. A origem, no sentido descrito, resume as duas idiossincrasias dos filósofos: a falta de sentido histórico e a confusão entre o último e o primeiro, isto é, eles imaginaram os conceitos que só aparecem muito tardiamente como existentes desde o início dos tempos. Hegel já havia negado tal perspectiva, mas negou-a afirmando um progresso necessário. Ele permaneceu sendo um “idólatra do conceito”, pois pensou numa perspectiva de eternidade, “*sub specie aeterni*” (CI, “A razão na filosofia”, §1-4).

O devir de conceitos e avaliações não é teleológico. Não há uma potência antecipatória do sentido essencial, nem a história é um *desenvolvimento* da liberdade e do ser, ao contrário, ela sujeita-se ao jogo de forças entre “potências” interpretativas. A genealogia mostra as transformações de sentido. Ela busca as marcas que conduziram o Ocidente ao niilismo moderno. Nietzsche intenta, até certo ponto, reescrever a história da moral a partir da concepção de vontade de potência. A nota do final da primeira dissertação de *Genealogia da Moral* diz qual o ponto de partida da investigação da moral: o *valor* das avaliações. Nietzsche pensa a emergência de sentidos e avaliações ao longo da história; concentra-se nos deslocamentos de perspectiva, isto é, marca as diferentes contemplações e princípios de uma ação, de uma ocupação ou da própria existência. Ele pretende descrever a história real, efetiva

(*wirklich*). Isto não significa que ela seja uma história factual, a única a se aproximar do “verdadeiro”, do que realmente ocorreu, mas sim que ela considera os princípios metafísicos segundo a história e não o contrário.

A efetividade resulta do poder de uma interpretação, é a determinação das avaliações de uma dada perspectiva, a sua relevância no percurso dos eventos históricos, na cultura, na configuração dos povos e épocas. Nietzsche concebe como parâmetro geral duas posições de avaliação: a dos senhores e a dos escravos, a altura e a baixeza. Assim, ele ordena as perspectivas de valoração a partir da separação entre os dominadores e os dominados: eis o *páthos da distância*. Tal procedimento permite ao perspectivismo não decair em um relativismo geral.

A origem nunca foi, para Nietzsche, o princípio metafísico de um além-mundo, ao contrário, é algo que alcançou a *realidade*; é a *proveniência* de uma interpretação e a *emergência* de suas avaliações (FOUCAULT, 1999). Assim como o procedimento genealógico, o arqueológico não crê em um começo necessário e essencial nem aceita a idéia de uma teleologia. O homem não encontra sua salvação na história. Se Nietzsche fala de “redenção” em *O nascimento da tragédia*, é necessário notar seus aspectos bastante característicos: reconquistar um certo tipo de jovialidade, alcançar uma unidade de estilo da cultura, resolver as questões que condenaram o Ocidente a um grande período de “progressivo” niilismo. A história do Ocidente assume o aspecto de um longo declínio que culmina na Modernidade, mas justamente nela, quando o niilismo é mais dominante, encontra-se indícios do fim da decadência. A cultura se redime ao reencontrar os impulsos que certa vez governaram o povo grego. Esta redenção, por outro lado, tem um aspecto hegeliano e encerra a idéia de ciclo do grande tempo judaico-cristão. Cheira a hegelianismo pois reduz a história a uma grande tríade que culmina no que parece ser uma síntese

conciliadora – entre o dionísíaco e o socrático. Tem o aspecto de redenção dos tempos, pois o retorno do deus Dionísio marca o regresso à época áurea da humanidade.

Segundo a perspectiva genealógica, a origem não passa de uma formação histórica; segundo a arqueológica, a origem, pelo caráter simbólico que assume, não se deixa apreender apenas como evento histórico. A pesquisa arqueológica procura entender o modelo exemplar de cultura – no sentido de uma segunda *phýsis*. Uma *phýsis* desejada, modelada, conquistada. Arqueológica é a busca da *arkhé* do Ocidente, da relação entre os impulsos que o configuram. Tal procedimento pensa a cultura e sua história como sendo conduzidas por impulsos artísticos essenciais e concebe a realidade regida por potências arcaicas.

Os “novos tempos” são decadentes, faz-se necessário retornar à Grécia para encontrar “iluminação”. O Ocidente esqueceu-se das forças mais recônditas que impulsionam a cultura; é preciso regressar à origem desta civilização para encontrá-las atuantes. Deve-se lembrar aos modernos que a Grécia clássica não se deixa reduzir às imagens dos heróis de Winckelmann. Nietzsche busca os vestígios da origem esquecida, encoberta pela racionalidade do homem teórico e pela religiosidade cristã, pois de novo o tempo desgastou as épocas. Ele pretende compreender a cultura a partir de sua forma arcaica, a cultura trágica dos gregos. A Grécia foi sempre, para ele, modelo de cultura e pensamento oposto aos modelos da tradição cristã. Ao se afirmar que Nietzsche busca *compreender* a cultura grega, deve-se atentar que cotidianamente o termo “compreensão” sugere o mesmo que aponta Richard Palmer para o termo “*understand*”, a saber, “sugere simpatia, capacidade de sentir aquilo que outra pessoa experimenta” (1999, p.12). Há em Nietzsche uma postura arcaizante, uma *simpatia* pela vitalidade dos gregos. Ele pretende resgatar a filosofia dos grandes pensadores: uma gaia ciência, um saber alegre; e, da mesma sorte, contribuir para o renascimento da tragédia e o retorno de uma visão trágica do mundo.

Como ideal de outra presença, o estudo da Grécia fornece a um jovem filólogo e filósofo o ímpeto que o dirige a escrever contra sua época. Esta polêmica remete à atualidade o poder simbólico de sua antigüidade: a origem do Ocidente. A Grécia assume, por vezes, um papel intempestivo; mais evidente nos períodos de transição. Nas transformações que demarcam as épocas, ela deixa de ser um certo consenso para tornar-se ideal de porvir de outra possível *presença*. Assim como tudo que pertence à tradição, ela não pode ser concebida segundo uma causalidade temporal, pois possui poder de efetividade, de configuração da realidade. O caráter de original e o poder intempestivo próprios da Grécia consistem nela não se reduzir a nenhuma das imagens que dela se teve ou se tem: “Nem em qualquer delas, nem em todas elas” (SOUSA, 1981, p.13).

O Ocidente conhece uma outra origem, a judaico-cristã, que se vincula à greco-romana: de seu entrelaçamento forma-se o destino do Ocidente. Mas se é patente essa dupla origem, elas não possuem o mesmo sentido e nem desempenham o mesmo papel na ordem do simbólico. Ainda que se estude a história mítica do povo judeu, compilada no *Velho testamento*, ela não aparece como um passado brilhante, a não ser talvez pelo fato de o deus Iahweh falar diretamente a seus eleitos. Os judeus forneceram parte considerável da mitologia que os cristãos expandiram pelo mundo e legaram a estes o seu sentido religioso e de temporalidade; ainda assim, os povos ocidentais não quiseram viver como os judeus. Foi dos gregos que se herdou as formas culturais que atravessaram os séculos.

Para o Renascimento e o Romantismo e até para o Iluminismo, como para Nietzsche, a Grécia é modelo exemplar. Há, pois, para o Ocidente, uma névoa mítica que circunscreve o advento da Grécia. Houve para todos os povos uma época cintilante digna de ser modelo de todo seu presente e futuro. Outros povos conceberam esse tempo como sendo o dos antepassados míticos e dos deuses criadores, enquanto o Ocidente encontrou na Grécia o início de sua *história*. Tal origem, porém, não é apenas temporal; ela deve ser entendida como

inesgotável fonte doadora de sentido e condutora da atualidade, segundo o significado grego de *arkhé*: “origem ou fonte espiritual, a que sempre, seja qual for o grau de desenvolvimento, se tem de regressar para encontrar orientação”. Werner Jaeger diz ainda de modo mais decisivo: “Augusto concebeu a missão do Império Romano em função da idéia de cultura grega. Sem a concepção grega de cultura não teria existido a ‘Antigüidade’ como unidade histórica, nem o ‘mundo da cultura’ ocidental” (1994, p.6, p.7).

Quando se trata da tradição ou da cultura, outro aspecto, que não meramente o factível, é marcante: nessas dimensões propriamente humanas e que melhor definem o homem, a Grécia *deve* ter uma preponderância sem igual. Enquanto símbolo, ela reúne os aspectos essenciais de uma época, mostra-os ao exibir um ideal que ilumina as características marcantes, e se faz patente no “fato de o processo educativo ter sido sempre vinculado desde sempre ao estudo da Antigüidade” (JAEGER, 1994, p.19). Se a Grécia fosse a origem do Ocidente apenas em sentido factual-histórico, então ela seria apenas seu prelúdio, mas assim não o foi nem o é. Enquanto antigüidade da atualidade, a Grécia é fonte de inspiração, de recriação da cultura, quando com ela se trava um diálogo vivo. Pois, é desta perspectiva que Nietzsche parte – da Grécia viva que é justamente a Grécia simbólica, da Antigüidade grega que é antigüidade da Modernidade e pode vir a ser antigüidade também de uma nova era trágica.

Tal névoa mítica não é contrária à história e não impede que o retorno à Grécia seja com um olhar *histórico*. Histórico, mas não meramente historiográfico, pois se trata de um contato vivo com a tradição, sem o qual o Ocidente já teria desaparecido como “comunidade de um destino”. O olhar que regressa à Grécia é de tal tipo criador e criativo que ela sempre se mostra em sua renovada influência; ele vê nela não o modelo fixo de uma autoridade imutável, mas sua *essência*: essência que é doada por uma tradição; cuja doação só o é de fato quando uma época a ela se volta, e mesmo sem se reconhecer nela, ao menos a reconhece

como ideal a ser alcançado. É a perenidade de um destino que a Grécia apresenta quando se volta, seja em que época for, para seu nascimento.

A origem não possui mais um aspecto fundador, mas instaurador, restaurador. Rememorada, essa origem ilumina o presente de uma época. Não se pode dizer que a memória e o que se rememora sejam ausentes; conforme Eudoro de Sousa, “o reparar-se na ausência é modo de se afirmar a presença. Em *ab-s-entia* e *prae-s-entia* está a *entitas* do que é, umas vezes envolvida e encoberta, outras, desenvolvida e desencoberta” (1995, p.32). Se passado significa o que não mais é, então a Grécia não é algo *passado* – que foi, fora ou era. Ela compõe o presente daquilo que se chama “Ocidente”, conformando uma comunidade de povos. O passado não passou, mas perpassa a atualidade como tradição e abertura a novas configurações. Nem a Grécia antiga nem o Ocidente podem ser compreendidos segundo as categorias de espaço e tempo, ainda que possam ser “descritos” a partir delas. A Grécia não é algo localizado em um espaço nem perdido em tempos idos. Como diz Eudoro de Sousa: “Cada período, na história universal da Cultura, caracteriza-se por sua *imagem*, pela sua *presença*, pela sua *atualidade*, refletida naquele passado que é o da antiguidade grega” (1981, p.7). A tradição é sempre renovada ante o presente. Há algo de “mais” na Antigüidade que os séculos ocuparam-se em selecionar, depurar e enriquecer.

As épocas e seus eventos não pertencem somente a um irreversível processo histórico, mas tornam-se símbolos do repetível. Aquilo que foi e é significativo deve retornar permanentemente. Ele pertence à tradição da qual um homem, um povo, uma cultura participa. É a partilha comum de uma tradição que confere unidade à vida da cultura e à existência de cada homem.

A origem está sempre por recomeçar. Ela é potência geradora. Pelo símbolo pujante que lega a uma comunidade de povos, a Grécia *gera* o Ocidente e será eternamente a sua antigüidade comum. O “eterno” significa em Nietzsche o que perdura; mais ainda, o que se

perpetua – no sentido de procriação. São as forças arcaicas, que perpassam no tempo os eventos, configurando seus modos, conferindo à realidade e à vida frescor e força juvenil. O eterno reproduz-se no tempo, e também dele emerge. O termo “produz” precedido pelo afixo “re-” significa um movimento de geração – que gera a partir de si um outro. “Reproduzir” é um movimento de proliferação, não como uma imitação idêntica do que antes *foi* produzido, mas como algo “re-novado” e semelhante às formas de outrora.

Em sua “Nota do tradutor” aos *Fragmentos finais* de Nietzsche, Flávio R. Kothe sugere que se traduza o livro *Die Geburt der Tragödie* por *O parto da tragédia*: nas versões correntes – *O nascimento da tragédia* e *A origem da tragédia* –

fica enfatizado apenas o modo de a tragédia ser originada, quando o fundamental é aquilo que se origina a partir da tragédia: em suma, o enfrentamento de estruturas fundamentais, uma revisão radical de todos os valores, um novo deciframento do real. (p.20)

As transformações ocorridas na Grécia apontam para as transformações queridas no presente. Não é preciso ir tão longe quanto Kothe; basta entender-se o genitivo de *O nascimento da tragédia* como sendo a um só tempo objetivo e subjetivo. Importa tanto o que surge com a tragédia quanto seu próprio surgimento.

Já no primeiro parágrafo, Nietzsche aponta o sentido de “*Geburt*” como procriação: da oposição entre a criação do figurador plástico e a criação não-figurada da música desenvolvem-se as artes e “através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com outro [os impulsos] e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”. O contraste entre os impulsos apolíneo e dionisíaco é análogo à “dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NT, §1; p.27).

Porque a compreensão do fenômeno da cultura e da civilidade gregas não se restringe ao horizonte espaço-temporal, ela pode transformar-se em uma crítica geral dos rumos assumidos pelo Ocidente. Vendo na Alemanha a “filha tardia” da Grécia antiga, Nietzsche

busca nesta um pensamento e um modo de vida pujantes, contrários aos de seus contemporâneos. Por isso, o filólogo clássico deve ser intempestivo, e é enquanto tal que Nietzsche concebe suas *Considerações intempestivas*:

Apenas enquanto discípulo de tempos passados, sobretudo o grego, cheguei, como filho deste tempo atual, a experiências intempestivas. Ao menos pela profissão de filólogo clássico, devo poder permitir-me isto, pois não sei que outro sentido poderia ter a filologia clássica em nosso tempo senão o de atuar de forma intempestiva – ou seja, contra este tempo e, portanto, sobre este tempo e, espero, para a graça de um tempo vindouro. (CE II, “Prefácio”)

A polêmica nietzschiana com a história estende-se de modo especial à filologia. As dúvidas de Nietzsche quanto a sua escolha profissional e a censura aos procedimentos da “tribo filológica” são demonstradas nas cartas a Erwin Rohde nos primeiros anos de magistério em Basileia. A relação estabelecida com a Grécia pela filologia, em função de sua cientificidade, é firmada pela objetividade fria dos historiadores. Chegou-se a afirmar que quem não possui nenhuma relação pessoal com a imagem do passado e de admiração por ela é quem seria competente para descrevê-la. A indiferença passa por ser objetividade. Trai-se o espírito clássico quando não se divisa mais a Antigüidade como modelo a ser seguido.

O filólogo tem o dever, segundo Nietzsche, de fornecer um outro horizonte à Modernidade e à cultura de seu povo; ele deve contribuir para a efetivação de uma cultura trágica. Não é apenas a referência explícita à Antigüidade que torna um tratado intempestivo, mas sobretudo, como assinala Rüdiger Safranski, o empenho de “transformar o antigo em algo novo, algo com futuro” (2001, p.45). Nietzsche pretende *reavivar* o clássico. A intempestividade do primeiro período está sempre vinculada à imagem de cultura que a Antigüidade grega fornece ao filósofo. Não sendo apenas uma postura crítica sobre a atualidade, o *páthos* intempestivo compõe o esforço compreensivo de Nietzsche. Trata-se, para ele, não apenas de refletir sobre a tradição na qual deve espelhar-se uma época, mas principalmente sobre a forma de *encontrar e conter* uma tradição.

Como a tradição pode doar uma outra perspectiva de porvir – que só pode se enraizar em uma atualidade? Nietzsche ocupou-se profundamente desta questão. A resposta, dada por ele no primeiro período, está diretamente vinculada ao sentido de temporalidade que faz do presente a abertura na qual passado e futuro são descobertos, e à idéia de repetição do mesmo impulso criador da origem. Sob tal perspectiva, a crítica da Modernidade não se reduz à denúncia, mas intenta contribuir com outros tempos que reencontrem o que de há muito vem sendo encoberto, trazendo um frescor jovial guiado pelo trágico. A ação acusadora das características mais próprias da cultura oitocentista, conjugada ao esforço de conquistar outros impulsos e outro caráter para a mesma, é inoportuna, extemporânea, intempestiva.

Nietzsche estará sempre retornando ao passado para compreender sua atualidade, assim como compreende o passado a partir desta. A relação entre passado e presente, mantida pela interpretação, não se detém no regresso, mas tende ao futuro, deseja um porvir distinto daquele apresentado de modo mais patente pelas possibilidades presentes. O retorno ao passado mira o futuro, deseja a efetividade de certas alternativas adormecidas – determinadas presenças tornadas ausentes, encobertas na atualidade. Porvir, passado e presença perdem o caráter meramente cronológico tornando-se o palco das transformações, dos regressos, dos resgates e das novidades.

Porém, a imagem da Grécia como uma espécie de modelo mítico para todo Ocidente é uma verdade parcial – como talvez sejam todas as verdades. É parcial porque lhe falta a referência aos outros “princípios” do Ocidente; falta-lhe a imagem dos romanos, dos judeus e dos cristãos: estas tradições contracenam com a grega, às vezes ao modo de combate, às vezes ao modo de incorporação. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche praticamente não as menciona e quando o faz é para contrapor-se a elas. A história contada por ele participa de uma muito maior, que põe em jogo a própria tradição ocidental.

A faculdade ativa do esquecimento impõe um horizonte à memória, determinando-lhe o que pode ou não, deve ou não, ser lembrado. Ao ser esquecimento deliberado, ao renegar à obscuridade certas origens patentes, a consciência traz à presença uma cultura e um modo de vida que não podem partilhar nem da mesma luz nem da mesma escuridão, em uma palavra, do mesmo horizonte daquelas origens. Para o jovem Nietzsche, rever a Grécia significa deixar de lado os judeus e os cristãos. Roma é um caso diferente, pois ela está ao lado da Grécia em contraposição à origem judaico-cristã; mesmo assim, seu esquecimento corresponde tanto à contraposição entre a Alemanha e a França, quanto a uma opção pela cultura em detrimento da civilização. Apesar disso, Roma não deixa de ser modelo para Nietzsche. O que aí está em questão é a tradição; como ela modela a memória e, inversamente, como a tradição é modelada por esta.

A concepção nietzschiana de história é elaborada em prol de uma idéia de origem: a origem judaico-cristã forjou uma história, é preciso criar ou resgatar uma outra história, cuja origem é greco-romana: “a Antigüidade grega e romana [...] é o imperativo categórico concreto de qualquer cultura” (EE, V), os clássicos são “modelos de eterna atualidade” (HF). Nietzsche reclama a força da origem. Para os gregos, *arkhé* além de significar “princípio”, é também “domínio”, “predomínio”. Destarte, origem deve ser entendida como poder imperativo de efetividade, de dominar e direcionar o presente.

1.2. O COMBATE DA CULTURA

A intempestividade de Nietzsche aparece como exigência da consciência histórica, enquanto clara admissão de pertença a uma época: “todo presente é impertinente, atua sobre o

olho e o determina inclusive quando o filósofo não quer”; é preciso que lute com aquelas idéias que estão nele e, entretanto, não lhe pertencem propriamente, combatendo “a falsa aderência da tempestividade na intempestividade”, falsa porque imprópria (CE III, §3): “Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se ‘atemporal’. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo” (CW, “Prólogo”; p.9). É desse modo que a Antigüidade torna-se modelo contra a Modernidade: compete a ela a missão de “libertar o homem moderno da maldição da modernidade” (EE, IV).

Nietzsche nomeia as quatro polêmicas *Considerações* de “*unzeitgemässe*”. Elas foram chamadas aqui de “intempestivas”, pois o termo português guarda o sentido de um ímpeto que se faz agressivo contra uma *presença*. Em alemão, ele indica usualmente: “inoportuno”, “prematureo”, “algo que está fora de seu tempo”, “inatural”, “pouco atual”. Todos estes significados traduzem o caráter das *Considerações*: elas são fora *de* tempo – e não *do* tempo. Dirigidas à atualidade, não querem estar sujeitas a avaliações, procedimentos e preconceitos vigentes. Consoante Scarlatt Marton, os dois aspectos marcantes da filosofia nietzschiana, relacionados pelo adjetivo “*unzeitgemäss*”, são o combate e a distância (2001, p.31).

Intempestiva é a relação mantida pela filosofia nietzschiana com o seu tempo: sem estar alheia a ele, dialoga com o presente, que, segundo Eudoro de Sousa, “não é instante pontual, mas a dilatada *in-stância* do ‘antes’ no ‘depois’ (repare-se que ‘antigo’ é o latino *antiquus* ou *anticus*, e que este deriva de *ante*)” (1981, p.98). O confronto com os traços mais acentuados do homem moderno, característica marcante do pensamento nietzschiano, inclui – de modo significativo – a polêmica com a visão da Antigüidade projetada por sua época. Enquanto *filho de seu tempo*, Nietzsche não pode deixar de ter uma consciência histórica da atualidade, e é esta que lhe provoca certa náusea. A consideração intempestiva dirige-se contra o presente e mira um outro horizonte; reflete sobre tempos mais vigorosos do que os

então efetivados e imaginados. Se intempestivo é tomar distância dos tempos atuais, quais são os seus aspectos mais marcantes? O que Nietzsche evita e mesmo abole em seus contemporâneos? O historicismo dos fatos, a idéia de uma teleologia da história e a falta de unidade de estilo encoberta por uma idéia de cultura. Cabem aqui algumas palavras sobre este último tópico, ao menos sobre a perspectiva do contraste entre cultura e civilização.

O moderno Estado alemão que toma a “cultura” como um instrumento de sua própria exaltação, na medida em que a faz voltar-se para o desenvolvimento de uma personalidade livre que, ao mesmo tempo, seja autônoma e responda às regras e crenças desse Estado. O grande exemplo de civilização é o *imperium romano*, enquanto a Grécia permanece sendo modelo de cultura.

A cultura grega não objetivava a formação de uma individualidade perfeita, mas visava o povo enquanto unidade concreta, isto é, enquanto *comunidade*; em seu âmago, gesta o gênio e geram-se suas obras de arte. Arte, costume, caráter e civilidade formam um único “organismo”, um estilo único e coerente. Na Modernidade, ao contrário, o que se encontra é o homem cindido entre interior e exterior; um conjunto de coisas diversas são reunidas na confecção de um modo de vida no qual os valores tendem ao desaparecimento – nada mais senão uma junção sem hierarquia. Tem-se um saber em torno da cultura e até um sentimento de cultura, mas não realmente uma cultura. Esta é o resultado de um processo de cuidado, de cultivo, que tem origem no seio de um povo – e não nas cabeças de eruditos: aquela idéia que se encontra, por exemplo, no otimismo hegeliano frente ao Estado e na crença, igualmente hegeliana, de correspondência entre realidade e racionalidade (CE I, §2). A eles Nietzsche costuma chamar de “filisteu culto”, que é o mesmo que dizer “bárbaro erudito”. Com o termo “barbárie”, ele assinala a diferença entre sua atualidade e os gregos: neles, a arte e a filosofia não estavam apartadas da vida partilhada.

O sentido com que a época de Nietzsche, incluindo-o, usa o termo “bárbaro” é já bastante distante daquele que tinha para o povo que criou, mas, de certa forma, algo se conservou: o sentido de ausência de cultura, isto é, de um ideal de formação do homem, em sentido amplo. “Bárbaros” era como os gregos designavam os povos que falavam sons do gênero de “*bar-bar*”, em vez de grego. Conforme Kitto, a diferença não repousa apenas na língua, e sim no fato de os outros povos não partilharem seu modo de pensar e viver. Apenas um outro povo tomou consciência de sua profunda distância em relação aos outros povos: os hebreus chamavam aos *outros* de “gentios”. Mas em nada se assemelham essas consciências. Para o hebreu, ela é uma noção racial e religiosa, enquanto para os gregos, ela repousa sobre a prática e o ideal de liberdade, vinculados à organização social e expressos em cultura (KITTO, 1990, p.12-13). A distinção entre heleno e bárbaro, relaciona-se à *pólis*, não apenas enquanto cidade-estado, mas enquanto povo e sentimento de um povo. Ela é resumida nas palavras de um grego, que exprimem o orgulho de seu povo e o temor de ser dominado: “os bárbaros são escravos; nós, gregos, somos homens livres” (*apud* KITTO, p.15). Esse apego à *pólis*, à sua organização político-social, é também a profunda admiração que os gregos tinham por sua cultura. Segundo Vidal-Naquet, “muitos gregos escreveram: torna-se grego pela educação, a *paidéia*, e não pelo nascimento. A Grécia *se fez* Grécia” (2002, p.37). Em resumo, a diferença dos gregos em relação a outros povos de língua e costumes bárbaros repousava na constituição da civilização e no cultivo de suas formas de arte e ciência. Parece não haver aí antagonismo entre civilização e cultura: uma impulsionava a outra. O Estado permitia o florescimento das artes e ciências e estas edificavam-no. Tal aliança, que parece ter ocorrido tão naturalmente na Grécia, não se dá mais na Modernidade. Ao contrário, o Estado moderno quer ter a cultura como serva. Aí se encontra a maior causa da barbárie moderna. Enquanto o Estado grego era para a cultura um *companheiro de viagem deste amigo mais nobre e quase divino*, e não um *regulador e guardião de fronteiras*, o Estado alemão deseja ser o mistagogo

da cultura, seu promotor, seu início e seu fim, pois obriga todos a seguirem seu objetivo de cultura universal e impõe seus fins como meta geral da cultura (EE, III). Nisso Nietzsche vê a generalização da postura hegeliana de exaltação à apoteose do Estado. Eis a contradição em que se encontra o atual espírito alemão com o espírito grego.

A discussão sobre as diferenças entre o espírito moderno e a Antigüidade está presente em toda a obra nietzschiana, ainda que ela tenha um especial destaque em sua primeira fase; nesta, as conferências *Sobre o futuro de nossas instituições de ensino* traduzem melhor o contraste. A “cultura clássica” foi tomada como “cultura para a ciência”; porém não há uma coincidência entre ambas. Na verdade, o crescimento e amadurecimento da ciência no século dezenove estão vinculados a uma dupla corrente, presumivelmente promotora da cultura: por um lado, professa a cultura para todos e, por outro, exige a especialidade do saber; nas palavras de Nietzsche, a tendência de “*ampliar e difundir* o mais possível a cultura” e a de “*restringir e debilitar* a mesma cultura” (EE, I). Ainda que aparentemente contraditórias, pois enquanto uma tende à expansão, a outra pende para a restrição, essas correntes são igualmente detratoras da cultura; no Estado moderno uma é complemento da outra. Quando a cultura deve ser partilhada por todos, como ela pode permanecer ainda enquanto ideal? Sem valores distintivos, sem hierarquia, tudo se nivela e nada mais resta senão a barbárie. Precisamente aí se encontra o especialista, ele está no mesmo nível do vulgo, com exceção, é claro, em relação à sua própria especialidade. As duas tendências convergem para o jornalismo, pois ele reúne a disposição universalizante e o cuidado exagerado com os detalhes. Ambas constituem a democratização da cultura: todos devem pertencer ao movimento de fazer cultura e tudo é digno de atenção; qualquer um que se concentre em algo ínfimo e nele se especialize deverá ser chamado de “culto”. Tal é ainda a corrente atual daquilo que se costuma chamar “cultura” e pouca atenção dão os comentadores de Nietzsche à afirmação: “Que todo o mundo tenha o

direito de aprender a ler, eis o que com o tempo vos desgosta, não só de escrever, mas de pensar” (ZA, I, “Ler e escrever”; p.59).

Há uma disposição geral da ciência em mesclar-se com o jornalismo e da erudição com a barbárie do gosto; a isto Nietzsche atribui um duplo motivo: a exigência cada vez mais acentuada de que todos escrevam e a de educar-se para a erudição e não para a cultura, além do espelhamento nos periódicos quanto ao tratamento vulgar da língua. O jornal preza pela clareza e por ser entendido por todos; nele não há mais um cultivo da língua. Contra este hábito, o professor Nietzsche apregoa o zelo pela língua materna: o cultivo da língua é o primeiro passo para uma cultura autêntica; ela é o “terreno natural e fecundo no qual podem apoiar-se todos os esforços culturais posteriores” (EE, II). A mesma tendência ao que se chamou de educação para a autonomia, a tendência crítica segundo a qual todos devem expressar suas opiniões, leva os jovens a empunhar a pena da crítica, antes mesmo de serem tomados pelo respeito e admiração pelas grandes obras do passado. Eis as conseqüências do pavor iluminista à tutela e de seu horror ao erro. E, entretanto, todos os grandes pensadores e artistas demoraram-se perto de seus mestres. Permanecendo afastados da Antigüidade, dos modelos por ela fornecidos, o jovem torna-se escravo do momento presente tal qual o jornalista, e acaba servindo apenas à moda.

Segundo Nietzsche, não se pode esperar chegar aos clássicos senão pela língua materna – e por meio daqueles que cultivaram tal língua tanto quanto o saber sobre a Antigüidade, ou seja, os clássicos alemães, Goethe e Schiller, Lessing e Winckelmann. Nenhum deles foi filólogo. A relação que mantiveram com a Grécia foi a de homens apaixonados. Cabe atribuir a eles o poder de indicar ao alemão o caminho apropriado através do qual é possível retornar à Grécia; os grandes guias sob cuja tutela os jovens estudantes devem se colocar. Não é estranho que não haja verdadeira cultura clássica nos institutos de educação, pois eles não se fizeram esmerando-se nos clássicos alemães nem no cultivo da

língua materna. Não se trata meramente de um estudo da língua, e sim uma autodisciplina lingüística. As investigações lingüísticas costumam proceder segundo o método histórico-erudito ao tratarem a língua como algo acabado e digno de análise, como *língua morta*, pois não vêem nem imaginam o vínculo da língua presente com a língua futura. Contudo, “a cultura começa precisamente desde o momento em que se sabe tratar o que está vivo como algo vivo” (EE, II). Se, por um lado, ensina-se durante anos as línguas grega e latina no *Gymnasium*, por outro, não se rende honrarias à própria língua. Queda-se, assim, também a compreensão dos idiomas clássicos e, logo, a da própria Antigüidade:

Com um salto no vazio não se pode chegar nunca à Antigüidade: e, entretanto, todo o modo de tratar nas escolas os escritores antigos, todos os honrados comentários e as paráfrases de nossos professores de filologia não são outra coisa que um salto no vazio. (EE, II)

Os filólogos iludem-se ao acreditarem na possibilidade de alcançar diretamente, sem nenhuma ponte, aquele mundo grego tão distante. Pelo mesmo motivo, Nietzsche reclama a necessidade de os alemães se dedicarem à tradução, pois com esta se beneficia também o sentido artístico da língua materna.

Nietzsche chama a atenção para o esforço de compreensão que perpassa inevitável e preponderantemente a língua materna de quem deseja entender o outro – neste caso os *antigos*. Eis um bom exemplo do anacronismo necessário para compreender os tempos passados, pois estes aparecem segundo as preocupações atuais. Em vista de uma concepção de temporalidade, em que há um vínculo necessário entre antigüidade e atualidade, Nietzsche diz que “só poderia falar do futuro de [...] instituições de ensino no sentido de uma aproximação – o mais estreita possível – ao espírito ideal do qual procede” (EE, “Prefácio”). O passado, transformado em objeto de estudo, delimitado pela busca da verdade, dissecado pela objetividade, perde seu poder emancipador do presente. A ciência deseja livrar-se da perspectiva de promessa, enraizada na aceitação do passado como tradição; do mesmo modo, a filologia relega à obriedade a língua, nutriz de toda cultura. Essa objetividade é redutora: ao

divisar as obras de arte apenas como objeto de estudo, seu olhar não consegue mais contemplar sua inteireza – a verdade alcançada está comprometida.

Nietzsche está discutindo os caminhos e descaminhos da filologia. A importância atribuída a ela não é mera opinião e desejo de um jovem filólogo; pertence à própria cultura alemã, e permite compreender melhor o direito de contribuir para um porvir distinto, reivindicado por Nietzsche enquanto filólogo clássico no início da segunda das *Considerações intempestivas*. Na reforma escolar prussiana do início do século dezenove, o latim e o grego ganham uma especial relevância no *Gymnasium* (equivalente ao antigo ginásio e segundo grau do ensino brasileiro). A partir daí a filologia desenvolve-se de um modo especial e com relevância nacional. Quando o estudo da Antigüidade é capturado pelo espírito científico e historicista, toda uma viva discussão sobre a tradição que opunha o paganismo clássico à corrente pietista – forte na Alemanha – tende a arrefecer-se (FREY, 2001). Em geral, os filólogos relacionam-se com a Grécia como se fosse um mero *instrumento artesanal cotidiano*; eles se importam apenas com a erudição, e, com isso, a Grécia fica em pedaços sob seus olhos; só resta-lhes essa *obesidade erudita* (EE, III). Discutir sobre o papel da filologia era travar um combate por qual ideal de formação e de cultura deveria mover a Alemanha, com o agravamento de inserir-se em uma época imediatamente posterior à guerra franco-prussiana.

Para Nietzsche, a guerra expôs, na Alemanha, ainda mais uma crise dos tempos modernos, e é em crise que o homem deseja e procura por outros rumos. Para esse professor de filologia clássica, aquilo que conduz os jovens, até então, ao cientificismo erudito é também indício de um renascimento da cultura e de um rejuvenescimento do espírito alemão, pois é uma atitude desesperada por algo que os conduza e confira sentido a seus feitos, enfim, mostre-lhes o que é *digno* de ser feito (EE, V).

A visão de mundo socrática está fadada ao fracasso e sua cultura já dá ar de cansaço. A fé em uma felicidade terrena e na possibilidade de uma cultura galgada no conhecimento científico passa de crença a uma exigência geral. Mesmo necessitando de uma classe escrava, a moderna cultura socrática repudia sua existência em nome de uma justiça universal; e “não há nada mais terrível do que uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como uma injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações” (NT, §18; p.110; ver CP, “O estado grego”).

O que encontra o jovem alemão ao retornar vitorioso da guerra franco-prussiana, trazendo como prêmio a liberdade de sua pátria? Segundo Nietzsche: “De regresso à Universidade sentiu, respirando dificultosamente, aquele sopro abafado e infecto, que gravitava sobre as sedes da cultura universitária” (EE, V). Havia aprendido na guerra a obediência e a disciplina, e agora encontra a liberdade acadêmica que rejeita o espírito dos grandes guias. É claro que a Universidade não mudara substancialmente durante uma guerra tão curta como foi a franco-prussiana. O jovem Nietzsche reencontra aquilo que já antes via. Trata-se de um recurso de retórica utilizado por ele para fins dramáticos. O apelo à guerra deve ser entendido pelo fato de que ela sintetiza e intensifica, enquanto ânimo, o otimismo dominante do tipo hegeliano.

É também com uma referência à recepção da vitória em relação à cultura que Nietzsche começa a primeira das *Considerações – David Strauss, o devoto e o escritor*: “falar de vitória da formação e cultura alemã é um engano baseado em ter-se perdido na Alemanha a límpida idéia de cultura” (§1). Há perigo no ânimo do pós-guerra. Não se cultiva mais o espírito quando as ações e reflexões dirigem-se apenas à formação e consolidação do Império alemão (*Reich*). As quatro *Considerações intempestivas* atacam o otimismo estatal do pós-guerra associado à ilusão de uma cultura alemã superior; elas desejam expor o risco dessa euforia promover o conformismo e desestimular a procura por formas mais elevadas de

cultura. Parte considerável de *O nascimento da tragédia* ocupa-se desta questão (ao menos a partir da décima oitava seção). Ao retornar e recuperar-se das seqüelas da guerra, Nietzsche entrega-se com afínco à feitura de seu primeiro livro, cujos problemas foram meditados sob os muros de Metz, na batalha de Wörth (1871).

A menção à batalha de Wörth consta no posfácio de *O nascimento da tragédia* – “Tentativa de autocrítica” – e no capítulo dedicado a este livro em *Ecce homo*. Ela possui um caráter mais simbólico do que simplesmente factual: há um conflito muito mais ardente e importante do que aquele assistido por Nietzsche na guerra. Ele está sendo travado no interior da própria cultura alemã. Nesse tipo de batalha não é possível portar-se apenas como contemplador, há de ser participante: “Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las!” (NT, §15; p.96). As observações de Nietzsche sobre a Grécia participam do *combate da cultura*. O passo de assumir sua teoria como atuante, em vez de simplesmente ostentar-lhe como verdadeira, é um passo decisivo da consciência perspectivista. Contudo, isso não explica por que Nietzsche havia refletido, sob os estrondos dos canhões na guerra franco-prussiana, em tão estranhos problemas, que o conduziram a formulações filosófico-filológicas tecidas no livro, nem a urgência de suas ponderações, segundo sua avaliação. Qual o vínculo entre a guerra da qual participara e os problemas dos quais surgiu *O nascimento da tragédia*? Qual a importância em investigar as origens da tragédia naquele preciso momento? Em suma, que “lição” a Grécia deixa para a atualidade alemã?

Parece não haver outra resposta além de o teatro ser a maior forma de celebração e cultivo, não apenas da vitória dos gregos sobre os persas, mas sobretudo do espírito grego. Com a vitória das cidades-estado gregas, afirma-se a cultura e sua arte mais nobre vê-se responsável pela condução do povo – especialmente de Atenas, afinal a tragédia grega é ática. Por suas origens e natureza, o teatro expressa a íntima “vontade helênica”, atando qual um

feixe o povo grego. A tragédia é um fecho de vitória da *pólis* e de sua cultura trágica, agora edificada sob o signo de liberdade garantida pelo Estado. Hegel sintetiza tal aliança com uma recordação: “nesse dia da vitória, reuniram-se os três maiores trágicos da Grécia: Ésquilo lutou e ajudou a conquistar a vitória, Sófocles dançou nas comemorações da vitória e Eurípides nasceu” (1999, p.215). Pouco importa que Hegel não indique a fonte e que o fato descrito seja, segundo pesquisas posteriores, irreal, pois sua realidade é de outra ordem: a imagem pertence à tradição grega, é uma descrição de como os gregos interpretavam seus acontecimentos (e a si mesmos), neste caso, a vitória em Salamina em relação ao teatro – enquanto expressão da liberdade conquistada –, e, mais especificamente, em relação às obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Esta ordem canônica já está forjada na época de Aristófanes. Isto significa não somente o reconhecimento da elevada arte dos três em relação aos outros tragediógrafos, mas também que o povo reconhece-se em seus gênios. Os atenienses viveram a *pólis* triunfante em Maratona (490 a.C.) e em Salamina (480 a.C.), mas no fim sua cidade estava destruída; deviam erguer novamente os templos e refazer a vida. Além disso, era preciso atar uma tradição prestes a esvair-se; era inclusive necessário “curar-se” daquelas guerras: “O povo dos Mistérios trágicos é o que trava batalhas contra os persas e, por sua vez, o povo que concluiu aquela guerra tem a tragédia como necessária beberagem curativa” (NT, §21; p.123). Esta é a única menção direta às guerras médicas feita por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* – e também nas obras publicadas do primeiro período. Não se pode querer compreendê-la tão rápido.

A idéia de uma natural aliança entre civilização e cultura na Grécia é defendida por Nietzsche, por exemplo, em *Sobre o futuro de nossas instituições de ensino*. Contudo, ela apresenta parcialmente sua postura frente à relação entre o teatro ático e as guerras médicas. Outra perspectiva aparece em esparsas anotações, entre 1869 e 1875.

Nietzsche anota que o espírito grego deve perecer após as guerras médicas, sua “vontade” foi quebrada, seu “instinto tornou-se extravagante e arrogante”: “O elemento fundamental, o pequeno Estado fervorosa e ardentemente amado [...] foi superado naquela guerra” (KSA, VII, 2[6]). A grandiosidade da vitória foi proporcional à altura do risco. Depois dela, Atenas impõe sua soberania a um grande número de *póleis*, o que, como se sabe, culmina na guerra do Peloponeso (431-404 a.C.): Liga do Peloponeso contra Liga de Delos. Esparta contra Atenas. Gregos contra gregos. Ésquilo já havia perecido e, com ele, estava também perdido um tempo – no sentido mais amplo possível. Sófocles e Eurípides continuam encenando. É já o período de Sócrates; ele próprio participa duas vezes da guerra, para depois ver sua cidade vencida pelos espartanos. Logo a seguir virá o império macedônio de Alexandre Magno. *A Grécia deixou de ser Grécia* – é o que Nietzsche quer dizer; e mais, deve-se conceber uma Atenas e uma Grécia sem aquelas guerras: “É preciso imaginar quando este governo [espírito de Atenas] ainda não existia. Ele não foi necessário, ele apenas tornou-se necessário como consequência das guerras médicas, i. é, só depois que se mostrou o poder físico e político” (VIII, 6[27]). A tragédia é o último suspiro daquele elevadíssimo helenismo grego, perdido para sempre: “Na realidade, a tragédia helênica é apenas o presságio de uma cultura mais elevada: ela foi o derradeiro extremo que o helenismo podia chegar, também o mais elevado. Este grau foi o mais difícil a ser conseguido. Nós somos os herdeiros” (VII, 5[94]). Para Nietzsche, os alemães vivem retroativamente as transformações pelas quais passou a Grécia, tendo a guerra franco-prussiana como marco equivalente às guerras médicas, e são eles os herdeiros daquela reforma interrompida na Grécia, cujo esplendor é anunciado pelo teatro esquiliano. Tal reforma já teve início com a filosofia e a música alemã. Assim Ésquilo ressurgiu no final de *O nascimento da tragédia*.

Difícil determinar a amplitude do significado das guerras médicas no pensamento nietzschiano e o quanto elas interferiram no destino da tragédia e da Grécia, tal como

Nietzsche o vê. A própria imagem dos persas precisaria ser notada. Lembra-se – e apenas de passagem: Nietzsche elege um nome persa para compor seu livro mais querido. Um dos motivos que depois apresenta para ter escolhido Zaratustra como seu personagem já está dito em 1874: “Como os persas foram educados: atirar com o arco e dizer a verdade” (VII, 34[9]; ver ZA, I, “Dos mil e um fins”; EH, “Por que sou um destino”, §3). Nietzsche afirma ainda: “Teria sido muito mais feliz se fossem os persas, e não os romanos, a tornarem-se senhores dos gregos” (VIII, 5[94]). Não se trata de uma simples consideração e não pode ser tomada de forma banal. Aí está reunida a ambigüidade do Ocidente, que se fez e refaz com as constantes crises: procura de suas origens e afirmação de suas tradições, acompanhadas de um movimento de evasão de si.

Se nos fragmentos póstumos escuta-se a desarmonia entre Estado e cultura, de um modo geral ela permanece silenciosa nas obras tornadas públicas entre 1872 e 1876, ao menos no sentido de um antagonismo radical e não meramente contingente, mas não se diga que a idéia não transparece; ela está exposta, principalmente, na relação entre o filósofo e o Estado na terceira das *Considerações intempestivas*. E não se trataria disso também o silêncio quanto a Pisístrato, guardado em *O nascimento da tragédia*? Não basta dizer que a história aí contada é do âmbito da arte, pois é, ainda mais, a história do desenvolvimento da cultura ocidental, nem que suas considerações são de ordem estética, pois se estendem a uma concepção metafísica geral remetida à própria história – e não se trata em absoluto de Nietzsche desprezar a política. Lendo-se o “Prefácio para Richard Wagner”, pode-se argumentar, e com razão, que o filólogo escreveu como se fosse um diálogo com o músico; logo, uma série de reflexões sobre o tema tratado não poderia compor o livro. Não haveria, porém, tragédia ática sem a tirania de Pisístrato. Foi provavelmente ele o organizador das Dionisíacas Urbanas e, certamente, quem instituiu a encenação das tragédias na festa; sob seu governo, por volta de 533, Téspis dirige uma peça. O silêncio quanto a este último é evidente – pouco se sabe sobre

ele e não interessa a Nietzsche contar uma simples história do teatro e de todas as personagens envolvidos nela – porém quanto a Pisístrato e à política de um modo geral é preciso especular: trata-se já da suspeita daquela desarmonia expressa a partir de *Humano, demasiado humano*: “A pólis grega era excludente, como todo poder político organizador, e desconfiava do crescimento da cultura entre seus cidadãos; [...] a cultura se desenvolveu *apesar* da pólis” (VIII, §474; p.256). Veja-se, por exemplo o que ocorreu aos gênios gregos de diversas espécies:

Drácon, Clístenes, Miltíades, os dois Címon, Temístocles, Aristides, Alcibiades, Timóteo, Trasíbolo, são sucessivamente exilados. Demétrio é condenado à morte. Efiltes é degolado, Nicias também, ou forçado ao suicídio. Fócion, Filopêmen, são envenenados. Demóstenes, posto a ferros. Essa fúria homicida e persecutória exerce-se também sobre os poetas e os artistas, não apenas contra os estadistas. Hesíodo é assassinado. O exílio tanto atinge Alceu quanto Teógnis, tanto Xenofonte quanto Heródoto. O próprio Fídias é proscrito, como Tucídides e talvez Ésquilo. Sócrates tem de beber cicuta. Anaxágoras, Platão, Lísias, fogem de Atenas para não serem exilados. Aristóteles também, a fim de evitar ser condenado à morte. Eurípides, ao que parece, foi despedaçado por megeras. (FAURE, 1990, p. 132)

E, entretanto, sem a proteção e o cuidado, sem as garantias do Estado, como poderia a cultura florescer? Sem civilização, a sociedade permaneceria circunscrita ao ambiente doméstico, familiar (CP, “O estado grego”).

Há uma contraposição entre civilização e cultura – talvez se possa dizer, ao modo de uma cruel dialética na qual há uma ameaça mútua e sem a qual elas não existiriam. Apesar disso, Nietzsche explora uma harmonia entre elas – que *pode* ser encontrada na Grécia. É preciso mantê-la em mente, ao menos enquanto possibilidade; ou, do contrário, como seria crível um Estado conduzido pelo teatro wagneriano, tal como ele imaginava, esperava e apostou? Que desafio, *fundar um Estado sobre a música: os gregos não apenas tinham compreendido o que isso significa, mas o exigiram* (CE IV, §5)! O teatro grego foi, por algum tempo, aquela “beberagem curativa” contra a tendência de desmitologização, de afirmação de uma educação puramente estatal e da dissolução do helenismo grego, em suma, resistência de

uma jovialidade exemplar, altiva e espantosamente afirmativa. E não se deveria imaginá-lo, inversamente, como a instituição da qual ressurgiria – e não na qual resistiria – o mito e a educação, a força e o caráter propriamente germânicos?

A importância da Grécia para a atualidade de Nietzsche reside em ser guia para uma renovada cultura trágica, inclusive porque vive de modo análogo a passagem entre duas formas diferentes de existência, mas inversamente: nela encontram-se “todas aquelas transições e lutas”: “Nisso vive em nós a sensação de que o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo [...] o regresso à fonte primeira de seu ser” (NT, §19; p.119-120). Nesta referência indireta às guerras médicas vê-se a aposta em redirecionar a história da cultura, que na própria Grécia havia sofrido uma guinada, tornando então importante e urgente a reflexão sobre o teatro grego no período da guerra franco-prussiana. Nietzsche anuncia, em *O nascimento da tragédia*, a renascença de um germanismo grego, e isto significa afirmar os gregos frente aos romanos e os alemães frente aos franceses: encontrar a Grécia “sem a andadeira de uma civilização românica” é afirmar uma tradição puramente germânica (§19). A Revolução Francesa via-se como República romana, enquanto Napoleão, imperador romano. Havia entre os alemães uma forte influência francesa, patente, por exemplo, no fato de Leibniz escrever boa parte de sua obra em francês e na corte de Frederico o Grande ser freqüentada por Voltaire e espelhar-se no modelo francês. Querer ver a Grécia além da recepção romana é uma questão filológica, mas a ciência filológica é uma criação alemã, além disso, nenhuma ciência está alheia a seu tempo.

O complemento necessário ao que aqui foi dito seria expor os motivos pelos quais Nietzsche crê no renascimento de um helenismo grego, no retorno ao trágico depois da “derrocada” do socratismo, pois tais motivos não se podem reduzir a uma guerra entre civilizações. Contudo, a imagem nietzschiana da Grécia e do teatro, agora descrita, é demasiado estranha e pouco exposta, a ponto de necessitar uma explicação: por que o teatro

não é a arte mais elevada, porém a mais elevada que a Grécia poderia alcançar? Por que a vitória dos gregos é também a ruína de seu caráter?

A resposta a tais questões está relacionada à concepção de *agón* (disputa) como prática e princípio formativo do povo grego, descrita em “A disputa de Homero”, um dos *Cinco prefácios para livros não escritos*. Aí Nietzsche apresenta um dos traços que considera distintivo dos gregos: eles transformaram a luta sanguinária pela existência e pelo poder – sempre acompanhada da crueldade do vencedor – em uma instituição de cultura e civilização; fizeram dessa a mola propulsora de seu desenvolvimento, motivo de orgulho e de congregação; pense-se, por exemplo, nos concursos das grandes festas gregas (das Termópilas, de Olímpia etc., incluindo as Dionisiacas Urbanas em Atenas), destas participavam representantes de toda a Hélade. E, ao contrário, para ter-se uma idéia daquela brutalidade entre rivais transfigurada pela Grécia, própria do mundo pré-homérico, pense-se na desmesura de Aquiles que, guardando no peito o rancor pela morte de seu amigo dileto, Pátroclo, lança-se com ira sobre Heitor e, após chacinar os troianos que se impuseram entre ele e a morte de Heitor, conseguindo finalmente seu objetivo, ultraja o corpo de seu oponente. Na outra atitude de Aquiles está seu caráter propriamente grego: ele oferece prêmios aos vencedores dos jogos em homenagem a Pátroclo (*Iliada*, XVIII-XXIV). Não se deve achar com isso, porém, que os gregos abandonaram por definitivo aquela crueldade mais antiga, mas sim que seu espírito se fez em combate com ela – os cantos de Homero atestam.

Para expressar a dualidade entre essas duas espécies de luta, Nietzsche relembra o começo do poema *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (vv. 11-26; 2002, p.21-23):

Não há origem única de Lutas, mas sobre a terra
duas são! Uma louvaria quem a compreendesse,
condenável a outra é; em ânimo diferem ambas.
Pois uma é guerra má e o combate amplia,
funesta! Nenhum mortal a preza, mas por necessidade,
pelos desígnios dos imortais, honram a grave Luta.
A outra nasceu primeira da Noite Tenebrosa
e a pôs o Cronida altirregente no éter,
nas raízes da terra e para homens ela é melhor.

Esta desperta até o indolente para o trabalho:
 pois um sente desejo de trabalho tendo visto
 o outro rico apressado em plantar, semear e a
 casa beneficiar; o vizinho inveja ao vizinho apressado
 atrás de riqueza; boa Luta para os homens esta é;
 o oleiro ao oleiro cobiça, o carpinteiro ao carpinteiro,
 o mendigo ao mendigo inveja e o aedo ao aedo.

Esta tradução é de Mary Camaro Neves Lafer e não uma versão da tradução feita por Nietzsche. As diferenças entre as duas são em geral banais, com exceção de uma que merece ser mencionada: para Nietzsche, a mais antiga e filha da Noite é a má *Éris*, e não a boa. É irrelevante determinar aqui quem tem razão. O importante é o fato de Nietzsche acreditar – com ou sem razão – na precedência da grave Luta. Eis a conquista propriamente helênica: ao impor medida aos impulsos mais antigos e característicos do homem, pois este não está distante nem se distingue da natureza em seu caráter terrível, ao instituir práticas inibidoras da *hybris*, o grego *desenvolve* a cultura – cria para si uma *segunda natureza*: o cantor (*aedo*) procura o cantor para combater; ele imita aquele que lhe sendo superior é tomado como modelo e, entretanto, deseja ser ainda melhor do que o melhor. Os versos de Hesíodo indicam que este tipo de rivalidade, de *ódio fidalgo*, está difundido entre os gregos em todos os sentidos; inveja e cobiça salutares que devem deter-se apenas diante dos deuses: é inclusive afronta e sacrilégio ser tão belo quanto os deuses, como mostra o destino de Narciso, cuja beleza distava de todos os homens, e também o de Psiqué, para não falar dos mais desditosos. A disputa própria do espírito grego, ao contrário “de uma selvageria do ódio e do desejo de aniquilamento”, aparece como forma de determinar a medida e, portanto, evitar a *hybris* mortal. É também graças a ela que o heleno atava seu desejo à realidade; ao contrário dos modernos, sua ambição circunscrevia-se nos limites do alcançável, e aí encontrava sua liberdade.

Naquilo que repudiava Heráclito e o fez desejar a morte de todos os efésios adultos, ou seja, o fato de terem banido Hermodoro, seu melhor homem, dizendo: “nenhum de nós será o melhor; mas se alguém o for, então que seja alhures e entre outros” (frag. 121; 1980, p.135) –

Nietzsche vê uma instituição reguladora – o *ostracismo* –, a qual é depois formalizada na política, com o exílio daqueles que se tornam nocivos à *pólis*, especialmente por seu poder político:

elimina-se aqueles que sobressaem, para que o jogo da disputa desperte novamente: [...] supondo que, em um ordenamento natural das coisas, há sempre *vários* gênios que se estimulam mutuamente para a ação, assim como se mantêm mutuamente nos limites da medida. É este o germe da noção helênica de disputa: ela detesta o domínio de um só e teme seus perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio – um segundo gênio. (CP; p.81)

A disputa como prática e instituição é expressa de diversos modos pelos testemunhos gregos. Um fragmento de Heráclito resume: “De todas as coisas a guerra [*pólemos*] é pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres” (frag. 51; 1980, p.83). Guerra, luta, combate, disputa, discórdia; *éris*, *pólemos*, *agón*: na contenda, o grego *se fez* grego: “Todo talento deve desdobra-se lutando, assim, ordena a pedagogia popular helênica” (CP; p.81). Burckhardt e Nietzsche são os primeiros a chamarem a atenção para este aspecto da cultura grega: o seu caráter agonal.

Com as guerras médicas, porém, tal instituição desaparece em certos níveis, a ponto de comprometer a própria *integridade* grega. O grande herói Miltíades, não encontrando mais nenhuma grandeza equiparável à sua, desonra a si ao apelar para a honra concedida por Atenas, em função de sua participação singularmente exemplar na batalha de Maratona: sem informar o território que pretendia invadir, pede-lhe naus, homens e dinheiro, prometendo fortuna; e tudo por uma contenda pessoal com Lisagoras de Paros. A sacerdotisa de Deméter Tesmôforos leva-o, na ilha de Paros, a invadir o terreno sagrado da deusa, interdito aos homens. Tomado pelo pânico, ao tentar fugir, fere o joelho. Volta a Atenas sem tesouros e, se não fossem seus amigos, ele teria sido condenado à morte, sem nem sequer poder defender-se, tamanha a dor infligida pela ferimento. Morre em estado deplorável com gangrena. Que triste sina: “uma morte ignominiosa selou uma carreira heróica de modo a obscurecê-lo por toda a posteridade” (CP; p.85). Se a primeira guerra com os persas já fora capaz de provocar tal

desmesura a seu herói, o que dizer da vitória em Salamina e do desfecho na Platéia? Atenas deixa de ser uma característica *pólis* grega ao impor-se como guardiã da Grécia e tornar-se seu centro espiritual: subjuga seus aliados de guerra e repreende exemplarmente as rebeliões; logo em seguida será sua vez de responder a Esparta. Esta também quedará pela soberba que outrora havia conduzido os persas ao fracasso. À *hýbris* sucede a decadência, “para provar que, sem inveja, sem ciúme e ambição de disputa, tanto a cidade grega como o homem grego degeneram” (p.86).

É a esse período conturbado que pertence a tragédia. Com Agatão, jovem contemporâneo de Eurípides, já não há mais “tragédia ática”, propriamente falando. Segundo um dito de Aristóteles na *Poética*, ele já não sente mais a necessidade de recorrer ao mito e inventa inclusive os nomes em suas intrigas. Se não precisa mais evocar o passado, que tradição ainda resta para Agatão? A dos grandes poetas, os quais ele toma como referência e modelo e com os quais rivaliza; mas onde se pode encontrar o elo que vincula todas as dimensões das quais o povo participa e que o constitui enquanto tal? Ele está perdido. Atentando-se para o dito de Aristóteles, entende-se que está perdido tanto para o poeta quanto para o povo:

Pelo que não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente (IX, 1451b 19-26; 1973, p.451).

Algo havia mudado de um modo radical e, a partir de então, o espírito helênico propriamente grego desfalece. Os instintos liberam-se e – sem amarras – restou a anarquia. Sócrates percebeu nisso o ocaso de Atenas e tentou detê-lo. O problema – um dos grandes problemas do Ocidente – está no princípio ao qual recorre para dominar e hierarquizar os instintos: o autoconhecimento. A razão e a ciência reivindicam o direito de conduzir a vida. O sentido da máxima do deus Apolo transfigurou-se, não diz mais respeito àquela distância

ético-estética entre os mortais e os imortais, mas sim à moral fundada na consciência e na lógica (CI, “O problema de Sócrates”).

Nietzsche recusa-se, apesar disso, a ver os rumos da tragédia apenas como históricos. Enquanto modelo, ela é *sobre-histórica*. A partir do papel desempenhado pela música em sua metafísica, Nietzsche pode considerar a tragédia como presságio de uma cultura mais elevada: “O ritmo na poesia comprova que o elemento musical ainda vivia no cativeiro” (KSA, VII, 5[94]). Quando, porém, uma estética racional impõe regras à criação artística, aquela cultura não pode mais nascer em solo grego, a música dionisíaca juntamente com a consideração trágica do mundo sucumbem. Aí repousa o amargo destino do Ocidente: “O helenismo enfraquecido, romanizado, realçado, tornado decorativo, e depois, como cultura decorativa, aceito como aliado pelo cristianismo enfraquecido, divulgado com força entre os povos incivilizados – isto é a história da cultura ocidental” (VIII, 6[14]).

Após um tão longo período, no qual o dionisismo grego estava desaparecido, na Alemanha ressurgem homens trágicos com seus sons e pensamentos – assim, pelo menos, considera o jovem Nietzsche.

1.3. PROMETEU DESAGRILHOADO

Como transpor a realidade presente rumo a uma realidade futura que traduza mais límpida e vigorosamente o ideal de educação, formação e cultura, em uma palavra, de *paidéia*? Como erguer sobre essa realidade decadente uma realidade gloriosa, fazendo com que certos germes presentes desenvolvam-se? É pela ação da memória e da imaginação, da contemplação e da compreensão, da criação e da educação que determinadas potências

obscuras no presente podem emergir e conduzir o espírito ao esplendor – Nietzsche diria, ao seu próprio *destino*. Mas, não se pode imaginar realizar tal façanha *sem os seus deuses do lar* (NT, §23); a elevação do povo através da cultura deve estar galgada na tradição. Cultura não é tradição, porém, sem esta, não se ergue nenhum ideal formativo. Há um trecho de *Sobre o futuro de nossas instituições de ensino* que sintetiza a tradição à qual Nietzsche se vincula, defendendo como necessária orientação para o espírito germânico.

Devemos nos manter apegados ao espírito alemão que se manifestou na Reforma alemã e na música alemã, e que demonstrou – com a extraordinária audácia da filosofia alemã e com a fidelidade do soldado alemão, experimentada nos últimos tempos – essa força resistente, hostil a qualquer aparência, de que podemos esperar, todavia, uma vitória sobre a pseudocultura da “época atual”. (EE, II)

Entre estas referências, a Reforma é a mais bizarra de todas, mas as outras não deixam de ser estranhas às idéias nietzschianas, além do que são movimentos dificilmente harmonizáveis. Entre elas, o único elemento evidentemente comum é sua origem nacional. Na imagem fornecida pelo excerto, falta apenas o Romantismo, um dos principais responsáveis pelo movimento nacionalista alemão – talvez mesmo o principal; também é o mais solidamente relacionado ao primeiro período da filosofia nietzschiana e que dificilmente pode ser assinalado como estranho.

Tendo a oportunidade de rever *O nascimento da tragédia*, quatorze anos após a primeira edição, Nietzsche prefere escrever uma “Tentativa de autocrítica”. Neste posfácio tardio, ele critica aqueles movimentos (antes tomados como orientadores, agora encarados como “contaminações”), pois deseja mantê-los distante do cerne do livro. Os vínculos e reverências, com exceção do Romantismo, não são estranhos apenas a seu pensamento posterior, elas o são no próprio tempo em que Nietzsche os admite. Ele podia não ter consciência de todos os aspectos conflitantes com seus propósitos e pensamentos, mas estava ciente de muitos deles; ele prefere não dar atenção a tais diferenças. Defender determinados modelos, ser influenciado ou deixar-se influenciar por eles, não significa nem uma aceitação

irrefletida nem uma apropriação puramente consciente. Tais vínculos, as referências e influências, não são nem arbitrários nem sem sentido; eles encontram seu tino na idéia de tradição: o que ela, enquanto tal, promete. Retorna-se, assim, à questão: Como *tal* tradição pode doar uma outra perspectiva de porvir? E, mesmo: o que é *tradição*? Até aqui se falou tão-só da vitória na guerra contra a França, cabe agora precisar as outras referências: na Reforma, a postura de Lutero; na filosofia, Kant e Schopenhauer; na música, o teatro de Wagner; quer dizer, o sentido segundo o qual se aproximam da meta da filosofia nietzschiana: como elas apontam para o iminente ressurgimento da cultura trágica.

Lutero é criticado posteriormente por Nietzsche, porque havia se rebelado contra o Renascimento, e assim perpetuado o medievalismo, provocando a Contra-Reforma, “um cristianismo católico defensivo”: ele restabelece a Igreja quando esta havia se tornado sede da Antigüidade não-cristã. Com isso, Lutero impossibilita “a plena junção do antigo com o moderno”: “Se não se acaba com o cristianismo, serão os alemães que terão culpa” (HHI, V, §237; AC, §61). Nestas palavras, escuta-se uma mudança de natureza quanto à escolha e à meta, não mais orientada, pura e simplesmente, a favor do espírito alemão. Sem Lutero seria possível falar de nacionalismo alemão? De povo alemão? Não existia *uma* língua alemã antes de Lutero. Ele também contribuiu para a formação da cultura, por exemplo, com a fundação de escolas, estudos de línguas clássicas e música: tudo para o homem poder desenvolver seu *Beruf*, que quer dizer tanto “profissão” quanto “vocaçãõ” – um homem educado pode melhor responder ao chamado divino (BORNHEIM, 1978, p.78). Se, por um lado, é possível dizer que o propósito de Lutero em nada diminui sua contribuição para cultura, por outro, no seio da formação dessa cultura é forçoso encontrar a proliferação do propósito segundo o qual se desenvolveu. O jovem Nietzsche não aceita este amálgama entre movimento e meta, ele pretende redirecionar seu curso.

É Lutero quem chama atenção para o fundo irracional do divino, para as forças irracionais constituintes e criadoras da realidade: isto está no espírito alemão, determina toda sua concepção de mundo e filosofia, afora talvez a *Aufklärung*, que é o movimento menos germânico de todos; como diz Gerd Bornheim, não se trata apenas de um princípio cujo desenvolvimento seria o Romantismo, afinal “a cultura alemã é basicamente romântica”; Lutero o realça e fortalece (1978, p.77). Com a Reforma, a Alemanha isola-se por dois séculos, para depois ressurgir como povo, frente aos outros povos, afirmador de seu espírito e de seu corpo, de sua diferença e, de algum modo, de sua superioridade, tal como se isolara durante longo tempo a Grécia antes de Homero para tornar-se Grécia.

O jovem Nietzsche não se prende nem ao cristianismo nem às metas de Lutero, mas ao modelo de força e determinação deste homem, expressos nas palavras dele, anotadas por Nietzsche em seu caderno:

eu não tenho nenhum trabalho melhor do que a ira e o zelo: pois se quero pensar, escrever, orar e pregar bem, então devo estar irado, aí se refresca todo meu sangue, minha compreensão torna-se aguçada e abrandada todos os protestos e pensamentos irritados. (KSA, VIII, 6[33])

Se não se encontra mais tarde, na obra nietzschiana, comentários honrosos a Lutero, isto se deve a uma escolha de origem – da tradição e da cultura fundadas por esta origem. De certo modo, também é tal o motivo da cisão com Wagner. É possível fechar os olhos ao cristianismo em prol de uma unidade do povo alemão? A resposta à questão separa considerações de Nietzsche e suas afeições em períodos de sua vida e obra. Em parte, as críticas posteriores de Nietzsche a Kant e a Schopenhauer, como aos demais filósofos, dizem respeito à recusa da tradição cristã – incluindo aqueles que contribuíram, de um modo ou de outro, com ela, dentre os quais, Sócrates e Platão são os exemplares pré-cristãos.

Em Kant, Nietzsche vê reconquistada a idéia de limite do conhecimento própria dos filósofos pré-socráticos. Tal idéia, todavia, ao ser conquistada da Modernidade, e mais especificamente do Iluminismo, está vinculada a uma espécie de teoria do conhecimento e à

garantia da verdade. Enquanto essa é um triunfo da razão, a concepção grega de limite não é propriamente uma idéia, pois é “instintiva”: ela refreia a ciência, não em limites metodológicos, mas sim no tempo da vida – em sua presença; para os gregos, urgia viver o que pensavam. A ciência moderna, iluminista, empenha-se em descobrir uma *imanência* – uma lei intrínseca, quer seja da natureza, da história ou da razão: “A ciência como tal recusa-se a reconhecer qualquer realidade sobrenatural ou trans-histórica” e a filosofia, algo além dos limites da razão (CASSIRER, 1997, p.270). Como é possível, então, que justamente Kant possa ter apontado para o fundo obscuro e tenebroso da vida? A pergunta mais precisa seria: quais as razões de um combatente da *Aufklärung* destacar Kant como filósofo trágico?

Os impulsos que movem a Kant e a Nietzsche são contrários. Ortega y Gasset, que foi durante muito tempo um kantiano, faz um tipo de distinção que sintetiza tal antagonismo: há dois impulsos gerais, o de saber e o de não errar. O primeiro pertence ao grego – ao homem guerreiro; o segundo pertence ao moderno – ao burguês, este se imagina ameaçado a todo instante e precisa proteger-se de tudo (1952, p.70-77). Os filósofos gregos eram políticos, mas isto não significava submissão à *pólis*; Kant, ao contrário, é um homem da Universidade, submetido às vontades do Estado e que adquire racionalmente uma fé religiosa (CE III, §3). Nisto ele não pode ser modelo para Nietzsche, mas sim Schopenhauer. Este se afasta da Universidade, não subordina seu pensamento à vontade do Estado, nem assume a religiosidade cristã. Por outro lado, o que dizer do orientalismo, da ascese e do pessimismo próprios de sua filosofia? É ela que fornece a Nietzsche as bases metafísicas para pensar a história dos fenômenos culturais em sua radicalidade. Schopenhauer coloca no centro da filosofia a própria discussão sobre o valor da existência. Apesar de sua avaliação não coincidir com a de Nietzsche, sua filosofia equivaleria para este à de Empédocles – assim como a de Kant à dos eleatas –, pois reencontra na natureza a contradição originária e, ao reconhecer o fundo irracional da existência, exige o saber trágico: isto é o decisivo para Nietzsche. Mas

quanto a Kant, pergunta-se como ele pode ter se enganado tanto. Não se trata propriamente de um engano. Ele havia se desesperado da verdade com Kant e esperava que o mesmo acontecesse com os outros. A verdade, porém, é que nem mesmo o próprio Kant sentira dessa maneira suas descobertas.

Ao referir-se às filosofias de Kant e Schopenhauer como sendo uma sabedoria trágica expressa em palavras, Nietzsche imagina-se como continuador desta. De certa forma, insere-se em um projeto, se não kantiano, ao menos capaz de aceitar determinados pressupostos e um certo direcionamento da filosofia kantiana, através da leitura enviesada de Schopenhauer. Ele não simplesmente adota a diferença entre coisa em si e fenômeno, mas a medita em seu próprio horizonte reflexivo. O caso mais explícito é o ensaio de 1873, *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Quanto a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche parece colocar-se entre o idealismo ao modo de Schelling e o criticismo de Kant; uma confusão já presente em *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer – e que guarda suas bases no diálogo que o Idealismo romântico mantém vividamente com Kant; no caso de Schelling, em especial com a *Crítica do juízo*, a reflexão sobre o vínculo entre arte e natureza e a própria concepção de gênio. Por fim, em Kant e Schopenhauer procede-se uma desconfiança quanto à lógica e opera-se uma separação entre pensar e ser. No último está o reconhecimento da irracionalidade da natureza, da qual participa o homem. O conhecimento levado a seus limites encontra o trágico da existência – e acaba por exigir a arte, inclusive para poder suportar tal saber (NT, §15). Esta arte, correspondente àquele saber, Nietzsche a escuta em Wagner.

As reflexões de Nietzsche sobre a Grécia e sobre sua relação com a Alemanha não se centraram apenas no desenvolvimento do teatro trágico. No sentido de algo que devém, o projeto de estabelecimento de uma cultura trágica depende, para ele, também da ciência, do cultivo da língua e do estudo dos clássicos; mas é o teatro que se sobressai como trágico. Aí

Nietzsche encontra Wagner! Em duas cartas de diferentes épocas, uma de Wagner para Nietzsche e outra de Nietzsche para Peter Gast, pode-se ter uma medida daquela amizade e inimizade. Calo-me para deixar estes homens falarem em toda clareza que convém ao dirigir-se a amigos, para lembrar as palavras do *Prometeu* de Ésquilo: “Dir-te-ei claramente tudo que queres saber, sem o envolver em enigmas, em termos simples, como é justo falar entre amigos” (1990, p.124).

Eis a carta de Wagner (do início de 1870; *Correspondência com Wagner*, p.54-55):

Caro Amigo!

É uma maravilhosa consolação poder trocar cartas deste gênero! Não tenho ninguém com quem possa discutir assuntos tão seriamente como consigo – a *única* exceção. Deus sabe o que faria sem vós, os dois! Quando após um período de profundo desânimo volto ao meu trabalho, fico muitas vezes de bom humor, simplesmente porque não posso compreendê-lo e sou, por conseguinte, obrigado a rir-me disso. Em tais ocasiões, a razão de tudo isto surge-me como um relâmpago, mas, para tentar analisar este sentimento e procurar exprimi-lo em termos de “sabedoria socrática”, seria necessário tempo infinito e a eliminação de todas as outras minhas tarefas. Divisão de trabalho é uma boa coisa. Você, por exemplo, podia assumir uma grande parte, de fato metade de meus objetivos e (talvez!) assim, cumprir o seu *próprio* destino. Pense só na triste figura que tenho feito como filólogo e no feliz fato de que você esteja aproximadamente nas mesmas condições em relação à música. Se você tivesse decidido ser músico, teria sido, mais ou menos, aquilo em que eu me teria tornado se me tivesse, persistentemente, agarrado à filologia. Sendo assim, a filologia exerce sobre mim uma grande influência; de fato, como um complemento de primordial importância, guia-me mesmo na minha capacidade como músico. Por outro lado, você permanece filólogo e permite que a vida seja dirigida pela música. O que agora digo é sentido muito seriamente. De fato, foi você próprio quem me deu a idéia do círculo indigno em que um filólogo de profissão é condenado a mover-se no tempo presente e certamente aprendeu comigo algo de todo o refugio matemático entre o qual o músico absoluto (mesmo sobre as circunstâncias mais favoráveis) é obrigado a desperdiçar o seu tempo. Agora tem oportunidade de provar a utilidade da filologia, ajudando-me a efetuar a grande “renaissance” em que Platão abraçará Homero, e Homero, imbuído do espírito de Platão, se tornará, mais do que nunca, o verdadeiramente supremo Homero.

Estes são só pensamentos fortuitos que me ocorrem, mas nunca tão esperançosos como desde que tenho tão marcada preferência por si e nunca tão claramente – e (como vê) nunca tão sedento de expressão – como desde que nos leu os seus *Centauros* [*O drama musical grego e Sócrates e a tragédia*]. Por conseguinte, não duvide da impressão que o seu trabalho me produziu. Um desejo muito sério e profundo se despertou em mim, cuja natureza será também clara para si, pois, se não partilhar do mesmo desejo, nunca será capaz de o realizar.

Mas devemos conversar sobre tudo isto. Por conseguinte – penso – em resumo, deve vir a Tribschen no próximo sábado. O seu quarto, a “Galeria”, está pronto e “a chaminé está também à sua disposição” – por outras palavras: até à vista!

De todo coração,

Seu,

R.W.

E eis um trecho da carta de Nietzsche (19 de fevereiro de 1883; *Epistolário*, p.182):

Estive alguns dias muito enfermo, chegando a inspirar sérios temores aos que me hospedam. Já vou melhorando e creio que a morte de Wagner tenha sido o alívio mais decisivo que podia ser-me concedido agora. Foi muito duro ter de ser durante seis anos adversário daquele a quem mais se venerou, e eu não era suficientemente rude para isso. Ultimamente tive de defender-me contra um Wagner envelhecido e senil. Pelo que representa o verdadeiro Wagner, quero ser, como várias vezes o disse a Malwida, em muitas coisas seu herdeiro. Em minha viagem do verão passado vi que Wagner arrebatara-me todos os homens sobre os quais pudera eu pensar em influir na Alemanha, e que começava a fazer-lhes compartilhar a estéril inimizade de sua velhice.

Na carta de Wagner a Nietzsche transparece quase tudo sobre a relação entre estes homens: a amizade; os dias de Tribschen; o compromisso firmado pela arte e pela cultura; o papel de cada um nesse compromisso; o reconhecimento mútuo das competências em áreas distintas; a crença em um “renascimento” germânico através da união de tais competências; a revolta quanto às exigências indignas que se faz ao artista e ao pensador. Destes diversos aspectos, um interessa em especial, um que, a bem dizer, resume os outros: o “renascimento”.

Na conferência *Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*, Gerd Bornheim defende que a discussão entre Nietzsche e Wagner era sobre o sentido do mundo ocidental; logo, tal diálogo foi um equívoco, pois é na divergência quanto a esse sentido que se encontra o cerne da discordância entre ambos: a origem para Nietzsche está na Grécia e para Wagner ela é cristã. Em todo teatro wagneriano não há uma peça de inspiração grega; sua referência vem da Idade Média, mais precisamente, dos mitos germânicos medievais. Se a Grécia tem algum significado para Wagner, não é algo relevante, é meramente intelectual, deve-se à

importância que a Alemanha dava à Grécia e, talvez, até à influência de Nietzsche. Logo, a referência de Wagner a Homero e Platão não tem nada a ver com um renascimento do espírito grego, é uma analogia a ele próprio e a Nietzsche, ao papel que devem cumprir. De certo modo, é uma analogia apropriada, desde o papel desempenhado por Nietzsche na filosofia até aquele pretendido por Wagner, conforme aponta um filólogo francês:

se Homero era o bardo primitivo do povo grego, cada povo (pensava-se) tinha direito ao seu próprio Homero. [...] Essa busca de uma poesia das origens se estendeu por toda Europa. Assim, Richard Wagner mesclou uma canção de gesta do século XIII, a *Canção dos Nibelungos*, com outros poemas de origem escandinava para escrever e por em música *O anel dos Nibelungos*, ressuscitando assim o espírito de Homero e o da tragédia grega para fazer com eles uma epopéia das origens germânicas. (VIDAL-NAQUET, 2002, p.123)

O fato de Wagner querer desempenhar um papel similar ao de Homero e ao dos trágicos gregos não o transforma em um helenista nem diz que seu modelo de cultura era o grego, como o é para Nietzsche. Restaram a estes amigos tão-só a vivência da arte e o papel a ela delegada? A coincidência de suas concepções sobre a música, a dança e o teatro? Certamente é importante, sem ela não haveria tal amizade. Isso, porém, não é suficiente para Nietzsche poder esquecer uma questão tão fundamental quanto à da raiz do Ocidente. Aqui reaparece a questão sobre Lutero: assim como o cristianismo abrigou e divulgou o Renascimento, um movimento antimedieval, e, dessa forma, propagou a Antigüidade não-cristã, também os mitos germânicos vinculados ao cristianismo podem dar lugar a uma concepção e uma mitologia não-cristã.

Dirão que, naquele compromisso entre os dois, sempre coube a Nietzsche um papel de seguidor. De fato, Nietzsche fez muitas concessões a Wagner e, deste último, não se sabe de nenhuma. Também é certo que à distância se reflete melhor do que diante de uma presença cativante. Sempre se pensa com muita galhardia sobre alguém quando se é amigo. Contudo, isso em nada muda o que Nietzsche segue: é a seu próprio ideal e não necessariamente a Wagner. Aqui é importante o que se escuta dele a treze anos de distância, no trecho da

segunda carta. Nietzsche visava o público de Wagner. Ele não desejava ser como Schopenhauer, um cavaleiro solitário. Em solidão não se pode provocar nenhum renascimento da cultura, é necessário ao menos uns cem homens daquele tipo que fizeram o Renascimento italiano (CE II, §2). Deve-se apreender o sentido daquela outra “*renaissance*” proposta por Nietzsche.

É digna de nota a imagem que aparece na capa da primeira edição de *O nascimento da tragédia*. Trata-se de uma figura desenhada por Leopold Rau. Nela aparece a imagem de Prometeu desagrilhoado, tendo aos pés a águia abatida por Héracles. Essa imagem resume o compromisso de Nietzsche para com Wagner, tanto quanto o “Prefácio para Richard Wagner”, mas o “diz” ainda de modo mais condensado, forte e preciso. É como se nela estivesse contido o vínculo entre a Grécia de Ésquilo e a Alemanha de Wagner, tal como aparece no livro, quando Nietzsche compara a origem do homem segundo o mito judaico com o prometéico; este remete à *tragédia* do gênio. Entenda-se o que aqui significa “tragédia”: as tragédias esquilianas eram, em geral trilogias: Ao *Prometeu agrilhoado*, a única que atravessou os tempos, seguia-se *Prometeu liberto* e, provavelmente, *Prometeu porta fogo*. Segundo o mito, Prometeu é o benfeitor dos homens, foi ele quem lhes doou a fonte de todos os seus bens, o fogo, símbolo de toda cultura nascente, enquanto ele próprio, Prometeu, é a insígnia do gênio que não se submete ao poder tirano e sofre de modo viril as dores advindas de sua afronta.

Justamente a imagem pintada e cantada por Ésquilo em seu *Prometeu* figura como sendo o mito fundador da humanidade do homem, mito dos povos árias que exprime, tanto para o grego quanto para o alemão (ao menos para Nietzsche), a mesma significação característica que o mito da queda adâmica tem para os semitas. Porém, enquanto a lenda semita fala do pecado original como sendo “produto” da ilusão mentirosa, da sedução, da curiosidade e da cobiça, o mito prometéico fala de um *pecado ativo* e confere ao sacrilégio

original, através do qual o homem torna-se propriamente humano (em glória e sofrimento), uma dignidade titânica (igualmente em glória e sofrimento), como expressa Prometeu, dirigindo-se a Hermes, no drama de Ésquilo: “Tem por certo que não trocaria a minha desgraça pela tua servidão. Sinto-me melhor em estar subjugado a esta rocha do que se fosse o fiel mensageiro de Zeus” (1990, p.133-134). Dignidade tal restituída e resumida nos versos do *Prometeu* de Goethe:

Aqui, sentado, formo homens
À minha imagem
Uma estirpe que seja igual a mim,
Para sofrer, para chorar,
Para gozar, para alegrar-se
E para não te respeitar,
Como eu!

A essência deste saber, Nietzsche a explica ao acabar de citar tais versos: “O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga aos deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem nas mãos a existência e os limites desta” (NT, §9; p.68). Uma façanha tão grande deve ser vista como sacrilégio, mas nem por isso o grego é conduzido à ascese, à espiritualidade e ao dever como no caso dos judeus. Ao contrário dos judeus e dos cristãos, cuja oposição entre os valores bem e mal constitui a base de sua mitologia, de sua crença e moral, os gregos consagram a triunfante existência dos deuses olímpicos para *além do bem e do mal*. Que distância marca os povos regidos pelo espírito da música daqueles governados pela idéia de dever perante uma unidade criadora concebida moralmente! Na música, Nietzsche encontra o principal paralelo entre seu povo e o grego. Lembra-se de um aforismo do *Crepúsculo dos ídolos*: “Sem a música, a vida seria um erro. O alemão imagina até Deus a cantar” (“Máximas e dardos”, §33). Nisto, ele via em sua juventude o fundo dionisíaco do espírito alemão, análogo ao grego, pois, como disse Ateneo, “parece que a antiga sabedoria grega estava especialmente vinculada à música” (14, 632c; COLLI, 1998, p.95). Para este, contudo, tal fato devia-se a pensarem “que o melhor músico e

o sábio por excelência era, entre os deuses, Apolo, e entre os semideuses, Orfeu”, enquanto para Nietzsche, o deus da música, por excelência, é Dionísio – e é deste que nasce um tipo de sabedoria, reclamada por ele para sua atualidade.

Não apenas a sabedoria advém do espírito da música, afinal a *pólis* grega guarda também com este uma íntima relação. No teatro de Wagner, Nietzsche pensa ver o efeito plasmador da música e espera “fundar o Estado sobre a música, o que os antigos gregos não só haviam compreendido, como o exigiram” (CE IV, §5). No tempo de Pisístrato, o teatro não possuía a relevância que passa a ter com Ésquilo, ele era ainda objeto de diversão, não propriamente de educação em sentido amplo. Mais do que o teatro grego, interessa a Nietzsche a Grécia de Ésquilo.

Talvez a mais significativa expressão que traduz o vínculo entre a *pólis* e o teatro, no século quinto antes desta era, encontre-se, conforme se diz, no epitáfio de Ésquilo composto pelo próprio poeta: apenas uma modesta referência à sua participação na batalha de Maratona. Ainda que modernamente pareça estranho o silêncio quanto à sua arte, a referência apresenta de forma concisa e ideal o que o tragediógrafo representou para seu povo, ele torna-se seu condutor neste outro tempo, após as guerras médicas. Aristóteles já dizia que “os personagens da antiga tragédia não falam retoricamente, mas sim politicamente” (*apud* JAEGER, 1994, p.285). A política pertence ao povo grego, até sua arte é política: “No que concerne à altura solar de sua arte, temos que definir os gregos *a priori* como ‘os homens políticos em si’” (CP, “O estado grego”; p.53).

Para aqueles que estão acostumados a tudo converter em histórico e social, será muito difícil aceitar que o grego viu em seu teatro trágico o responsável tanto pelo esplendor quanto pela decadência da *pólis*. A idéia de um teatro nacional, perseguida por Goethe, Schiller e, posteriormente, por Wagner tem como espelho aquela relação antiga entre arte, povo e Estado. A arte não estava apartada da vida partilhada pelos gregos, ao contrário, enraizava-se

no mais profundo de sua tradição; ela elevava esta vida, ela exigia tal elevação – e é neste sentido mais amplo de educação, isto é, como cultura, como ideal, que se pode entender o caráter educativo da arte. Ela congregava os impulsos dispersos, conferindo-lhes uma organicidade. Por outro lado, a tragédia – sua configuração e importância – foi possível pois havia unidade de estilo de um povo. Quando esta unidade desaparece, quando a tradição se esvai em modernidade, o teatro que dela nasceu deve perecer: a força da qual brotou a tragédia, e que a um só tempo esta regou, está estilhaçada em interesses individuais e mesquinhos, tal como já se encontra em Miltíades. O teatro de Ésquilo buscou conter um tempo e um modo de ser que se esvaia. Mas ele não consegue mais responder a tempo à crise: ele chegou tarde demais. Nele encontra-se uma resposta distinta da oferecida por Sócrates. Nietzsche crê encontrar em Wagner o mesmo tipo de resposta de Ésquilo. Ele esperava de seu teatro a conquista daquela unidade grega garantida com a arte, afinal o grego surge enquanto tal a partir dos poemas de Homero: “Nele, pela primeira vez” – como diz Jaeger – “o espírito pan-helênico atingiu a unidade da consciência nacional e imprimiu o seu selo sobre toda cultura grega posterior” (1994, p.84).

Homero é o gênio do povo grego, ele continua uma tradição ao cantá-la em sua recriação poética, ao mesmo tempo em que promove a cultura, convertendo a tradição em ideal de formação. Ésquilo é, por assim dizer, um Homero trágico, tomado pelo impulso dionisíaco, e Wagner é este Ésquilo que retoma a tradição através da música. Em uma época em que a vida cotidiana da burguesia encontra-se transposta ao teatro, apenas para sua diversão, Wagner resgata os mitos de seu povo.

O modo especial como Nietzsche encerra a última das *Considerações intempestivas* resume aquilo que até então foi dito sobre a relação entre passado e futuro, o modo como ela acontece enquanto tradição: “o que Wagner será para este povo: [...] não o visionário de um futuro, como por acaso pode nos parecer, e sim intérprete e transfigurador de um passado”

(§11). O porvir não pode ser criado por uma utopia de justiça e bondade, não será nenhuma nova Idade de Ouro; ele enraíza-se no mais próprio de um povo. Isto é tradição: reconhecimento e destino. Sendo o passado que perpassa o presente, é *uma promessa de realização*: a tradição ata os fios da antigüidade com os do porvir.

Tradição é promessa! Assim, Nietzsche *reconhece* na vitória, na Reforma, na filosofia e na música alemãs o *destino* de seu povo e da sua cultura. Exigir através de escritos ou da arte que também reconheçam tal destino significa converter associações imaginadas em símbolo do povo. O desafio de Nietzsche é o de *realizar* a tradição: fazer com que a cultura e o povo germânicos tornem-se o que eles mesmos são. Nisto cumpre à Grécia apontar o rumo: apenas ela precede a Alemanha em grandeza na relação entre músicos e povo.

Assim como a tradição não se converte pura e simplesmente em cultura, um ideal formativo só pode brotar verdadeiramente quando enraizado. Sem raízes, resta, é verdade, um outro tipo de ideal – o iluminista.

Nietzsche não poderia anunciar um renascimento da cultura trágica com o teatro de Wagner se não houvesse para este já um caminho, o qual continua e eleva: “*a música alemã, [...] seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner*” (NT, §19; p.118). Mais ainda, é necessário que haja também uma recepção a esta renovada música dionisíaca: um grande acontecimento exige também a grandeza de seus contempladores (CE IV, §1). A música exige uma espécie de vivência e percepção do mundo.

CAPÍTULO 2.

A HISTÓRIA DE UM PARTO

Apolo coroado de hera; Baco, o adivinho.

ÉSQUILO, frag. 86.

2.1. DIONÍSIO E APOLO

É bem conhecida uma história relatada por Heródoto (I, 30-31). Creso recebeu Sólon em seu reino e, após mostrar-lhe toda sua fortuna, indagou quem seria o mais feliz, esperando ser apontado como tal, pois assim julgava a si próprio. Sólon, porém, disse que era o ateniense Telos: – Sua cidade era prospera, teve belos e excelentes filhos, possuiu uma fortuna sólida e morreu bela e gloriosamente por Atenas. Em segundo lugar? Cléobis e Bítton de Argos. Além de fortuna suficiente, ambos saíram vitoriosos de jogos atléticos. Por ocasião de uma festa de Hera, sua mãe deveria ser levada ao templo por uma parrelha de bois. Como estes demoravam e o tempo apertava-se, os dois puxaram o carro por cerca de oito quilômetros até o templo. Os argivos felicitaram-nos pelo vigor e as argivas parabenizaram a mãe por ter dado à luz a tais filhos. Repleta de alegria, a mãe rogou para seus filhos as maiores bençãos. A deusa atendeu sua súplica e fez com que Cléobis e Bítton não acordassem mais depois de terem dormido no templo.

Essa história guarda uma sabedoria antiga – sabedoria que Nietzsche deseja resgatar – quanto à relação do homem com a finitude e ao próprio valor da vida, marcada entre os gregos pela distância da divindade: a diferença essencial entre os homens e os deuses gregos está na imortalidade destes e na mortalidade daqueles. Nietzsche, todavia, não conta tal história. Ele deve lembrar uma outra história para falar do deus Dionísio e de sua relação com o deus Apolo.

Sileno, preso pelo rei Midas em seus jardins, cujas rosas de sessenta pétalas exalam mais e mais encantadores aromas, é forçado a falar sobre o que era mais preferível ao homem. Então, anuncia a sabedoria terrível de seu mestre Dionísio:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obriga a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NT §3; p.36).

Sileno expressa diretamente o saber trágico da unidade primordial, isto é, da indiferença a que toda individualidade está fadada a sucumbir; aí se expressa uma concepção da vida finita (*bíos*) em relação à vida infinita (*zoé*), “a vida em geral sem caracterização ulterior”, cujo rei é Dionísio, o senhor da vida e da morte:

Bíos não se opõe a *thánatos* de modo a excluir *thánatos*. Ao contrário: a uma vida característica corresponde uma morte característica. Uma tal vida de fato se caracteriza pelo modo como deixa de existir. [...] É *zoé* que faz com *thánatos* um contraste exclusivo. [...] *Zoé* é a vida considerada sem adscrição de qualquer característica e experimentada sem limitações. (KERÉNYI, 2002, p.XIX)

A própria existência é uma *hýbris*.

Que significaria para o indivíduo reconhecer a cada dia, a cada instante, sua existência e a existência mesma como vazias de sentido? Como nada além de um rapto do indiferenciado? Constatando que por isso deve padecer e, ao fim, perecer, ele não se identificaria com Prometeu desditoso, agrilhado a um rochedo e dilacerado por uma águia? Como dignificar a existência e erguer uma cultura sobre tal pessimismo, sobre tal verdade paralisante? É preciso que surja um Hércules para libertar-lhe a imaginação e permitir que a ferida de seu fígado regenere-se.

Diante da agreste sabedoria de Sileno, de sua terrível e cruel compreensão da finitude, o homem – o homem grego com sua propensão para apreender esses enigmas da existência – precisou da proteção lenitiva da ilusão apolínea. Para que a vida mostrasse-se digna de ser vivida e mesmo querida, o povo grego agarrou-se a Apolo e ao artístico mundo dos deuses olímpicos. No estádio apolíneo, o homem une-se à existência de tal modo que mesmo o lamento de um Aquiles no Hades converte-se em hino de louvor à vida; agora se tem como máxima o inverso da sentença de Sileno: “a pior coisa de todas é para ele morrer; a segunda pior é simplesmente morrer um dia” (NT, §3; p.37; ver *Odisséia*, XI, 488-491). Mesmo que reconheça o caráter ilusório deste mundo em que vive, sofre e alegra-se, o homem o afirma: “Isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!” (NT, §1; p.29, §4; p.39).

O Dionísio epidêmico, errante e estrangeiro, cujas características eram sexualidade e brutalidade desenfreadas, foi combatido graças à coesão deste povo, que repousava sobre laços de sangue, língua, sacrifícios e cultos comuns, cuja unidade Apolo configura em civilização. A medida apolínea expressou-se em todos os níveis da cultura e civilidade gregas: na arquitetura e na escultura, na poesia e no mito, na retórica e na lógica, na ética e na vida pública. Sobre a exigência de comedimento e autoconhecimento constrói-se a *pólis*. Apolo funda o Estado contra a desmesura e o titanismo bárbaros, contra o arrebatamento dionisiaco:

o grego dionisiaco tinha necessidade de se tornar apolíneo: isso significa quebrar sua vontade de descomunal, múltiplo, incerto, assustador, em uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação a regra e conceito. O descomunal, o deserto, o asiático, está em seu fundamento: a bravura do grego consiste no combate com seu asiatismo: a beleza não lhe foi dada de presente, como tampouco a lógica, a naturalidade do costume, – ela foi conquistada, querida, ganha em combate – ela é sua *vitória*. (KSA, XII, 14[14]; VP, §1050; *Os pensadores*, p.402)

Apolo, em suma, protegeu o grego daquele impulso à orgia que se materializou, nos diversos povos e tempos, em festas de uma desenfreada licença sexual, em que se alcançava “aquela horrível mistura de volúpia e crueldade” (NT, §2; p.33). Entregues à *mania* (loucura), em êxtase, os homens apresentavam-se indistintamente perante o deus Dionísio; quedam-se em farrapos os laços sociais. Dionísio *era* indiferente à *pólis*; ele não distinguia as diferenças sociais de classe, sexo e idade. Uma passagem das *Bacantes* de Eurípides lembra tal característica do deus, mas o faz numa obra em que Dionísio exige ser reconhecido pela *pólis*, pela cidade e pelo povo de Tebas. O velho sábio Tirésias diz a Cadmo:

Dirão que da velhice não me envergonho
Ao ir dançar, coroada a cabeça de heras?
Pois não distingue o deus quem o jovem
E quem o velho se é preciso dançar,
Mas de todos deseja ter honras
Comuns, nem quer distinguir louvores.
(vv. 204-209; Eurípides, 1995, p.59)

Que outra coisa se entoa nos poemas homéricos! Neles Dionísio raramente aparece; ainda que seja filho de Zeus, ele não pertence ao panteão olímpico (*Iliada*, IV, 130-140; XIV,

325; *Odisséia*, XI, 325; XXIV, 74). Aliás, Dionísio será sempre um deus estranho ao panteão. Não é, todavia, por seu quase absoluto silêncio em relação ao deus do vinho que a poesia homérica é apolínea, e sim pela serenidade transpirada em seus versos, na qual imperam a ilusão apolínea e os joviais deuses olímpicos. Para Nietzsche, a cultura começa com a vitória de Apolo sobre o titanismo da natureza humana. Tal vitória é cantada nos mitos gregos: o herói sofre por sua desmesura. Eles reinterpretem toda tradição e existência passada dos gregos, até mesmo o titanismo da natureza, a partir das exigências apolíneas.

Pode-se ver o espírito *formador apolíneo* sobretudo na arquitetura e na escultura. A perfeição do *Discóbolo* de Míron, da primeira metade do século quinto antes desta era, ainda resiste em réplica romana e o impacto sobre o povo grego, cuja sensibilidade para o belo foi sempre exaltada, adivinha-se pela história segundo a qual o realismo de seus bronzes era tamanho que as vacas mugiam ao ver a bezerra esculpida pelo artista na Acrópole de Atenas. O *Discóbolo* é um belo exemplo. Nele o equilíbrio e a serenidade estão, a um só tempo, celebrados. No instante crítico que separa dois movimentos, o que conduziu o disco até o limiar de ser lançado e o do próprio lançamento, neste instante não se vê uma sombra de tensão, tão límpida é a face do atleta. O corpo parece não ultrapassar o limite de uma circunferência imaginária. Tudo está em ordem! Tudo exalta a medida!

Ao mesmo, e de modo ainda mais evidente, assiste-se na arquitetura dórica, na qual se expressou não só o espírito plástico grego, mas, segundo Nietzsche, a maior recusa ao dionisíaco: “É na arte dórica que se immortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo” (NT, §2; p.33). Inicialmente os templos sequer possuíam esculturas. Com ou sem elas, eles transmitem equilíbrio entre a solidez do mármore e o requinte do espírito criador, harmonia entre o conjunto e os elementos que o compõem, alcançada graças à proporção entre base, coluna e entablamento (cobertura) – harmonia presente também em cada um desses elementos. Onde no alto encontram-se esculturas, elas estão subordinadas à ordem

geométrica, à unidade dos templos dóricos em sua expressão de completude: nada parece faltar-lhes e nada se quer acrescentar-lhes. Os templos celebram a perenidade e a visão. Nos mitos esculpidos evidencia-se a vitória dos deuses olímpicos sobre todas as espécies de monstros. Provavelmente foi isso que levou um musicólogo moderno, citado por Nietzsche (DM), a dizer: “Se um milagre houvesse soprado vida às figuras marmóreas da disputa entre Atena e Posídon do frontispício do Partenon, haveriam falado, sem dúvida, em linguagem de Sófocles” (G. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*). Com isso, deve-se já supor que toda a resistência de Apolo a Dionísio não o bane da Grécia, mas, ao contrário, confere-lhe um caráter propriamente grego. Atualmente, é comum ressaltar a tensão contemplada no mármore altaneiro dos templos dóricos – “entre a harmonia clássica e a violência transgressora” (BEARD; HENDERSON, 1998, p.108); naquelas figuras esculpidas, em cujas cenas habitam violência, desejo e morte, há uma calma soberana, “dir-se-ia um mar que rola e grita, mas que ao mesmo tempo é uma imensa harmonia tranqüila” (FAURE, 1990, p.174). Assim como a tragédia decorre da mistura de dionisiaco e apolíneo, as esculturas são resultado dela, mas sob domínio plástico apolíneo e não sob a égide da música. Como não escutar atualmente a ressonância das considerações de Nietzsche, tanto quanto as de Winckelmann? Segundo este, o grego, com “toda sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre o encoberto substrato de sofrimentos e conhecimentos, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisiaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio!” (NT §4; p.41). Apolo define-se por sua posição em relação a Dionísio. Encoberta aquela tradição do saber de Sileno, ela não deixou de falar, ou melhor, de ser cantada.

Se, em algum momento, Apolo travou um ferrenho combate contra o dionisiaco, batalha exemplificada em sua auto-afirmação na dureza do Estado dórico e na eternização da ordem e equilíbrio da arquitetura dórica, logo essa resistência toma outra configuração e deixa de ser propriamente resistência, convertendo-se em domesticação, se assim se pode dizer, do

espírito dionisíaco. Para Nietzsche, essa reconciliação não apenas é, como diz expressamente, “o momento mais importante na história do culto grego”, como o mais importante da própria história universal. Diferente das outras orgias, na orgia grega as festas dionisíacas atingiam o significado de *redenção* universal: “Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico” (NT, §2; p.34). Seja em Tebas, onde Dionísio reina ao lado de Apolo sobre a assembléia dos deuses, ou no demo de Icaria, que testemunha a cumplicidade entre Apolo e Dionísio, ou ainda em Metimna, quando a sacerdotisa de Apolo ordena aos pescadores, que lhe trouxeram uma máscara de oliveira, a adorarem a Dionísio (DETIENNE, 1988) – vê-se a Grécia declarar a reunião entre os dois deuses criadores de sua arte e cultura.

Apenas quando Apolo estende a destra a Dionísio, tal qual aparece na pintura de um vaso grego, como lembra Lesky (1996, p.81), o impulso dionisíaco verte-se em impulso simbólico e a violenta sabedoria torna-se sabedoria trágica. Parodiando o dito de G. Westphal, há pouco citado, pode-se dizer que as estátuas gregas são insufladas pelo espírito da música; tomadas e animadas por Dionísio, exibem no teatro o lirismo do mundo e revelam ao homem – do modo como só este deus permite – o mistério do *cosmos*: o *apeiron*, o *caos*. Para Nietzsche, a tragédia grega é permeada pelo saber trágico da indiferenciada unidade primordial. Dionísio continuou a celebrar suas saturnais, porém, não mais com aquela perigosa selvageria. Agora o deus epidêmico de epifanias irregulares ingressa na *pólis* sem suas características bárbaras e aceita o calendário das festas regulares, mas diga-se, ele continua sendo um deus de parusias inesperadas, entendendo-se “parusia” como *parousía*, termo grego que significa “presença”, “chegada”. Enquanto o dionisíaco bárbaro correspondia ao impulso imediato da natureza e promovia diretamente a conciliação com ela, o dionisíaco grego realiza a reconciliação do homem com a natureza através da mediação da *segunda*

natureza, isto é, da cultura. A grande promotora da reunião é a música, cujo deus, por *princípio*, é Dionísio.

Existe também uma música apolínea, tal como os cantos homéricos, mas de “sons insinuados, como os que são próprios da cítara”, e não “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (NT, §2; p.34). A diferença entre a música apolínea e a música dionisíaca torna-se evidente caso se contemple o efeito por elas provocado em seus seguidores: enquanto as virgens devotas de Apolo, que seguem cantando em procissão, “continuam sendo o que são e conservam seus nomes civis”, os seguidores de Dionísio, que entoam em uníssono ditirambos – hinos corais executados em sua honra –, já esqueceram as distinções sociais e congregam enquanto uma unidade encantada – tomados pelo espírito da música, eles dançam (§8; p.60). Fazendo-se presente, em sua *parousía*, Dionísio abole inclusive o tempo, convertendo-o em *presença* plena.

Deve-se observar que o contraste entre Apolo e Dionísio não se resolve ou dissolve, mas permanece no enlace entre eles. Sua relação pode ser entendida por uma passagem de *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer (IV, §63), citada por Nietzsche:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiante na frágil embarcação, da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*. (*apud* NT, §1; p.30).

Enquanto Apolo equivale a essa embarcação e à confiança que nela se tem, Dionísio é o mar tempestuoso, o oceano que, de modo generalizado, para as épocas e os povos sempre foi o símbolo do caos originário, do qual emergiram as formas e os seres. Apolo é a imagem divina do princípio de individuação, o espírito enformador daquilo que aparece; mas forma e aparência nada mais são a não ser *véu de Maia*, ilusão, frente àquela unidade primordial da qual Dionísio é o símbolo. Tal *confusão*, própria do indiferenciado, tem como correspondente

fisiológico a embriaguez, enquanto o impulso apolíneo, o sonho. Na contraposição entre sonho e embriaguez vislumbra-se o contraste entre os dois impulsos artísticos. Apolo, deus “resplandecente”, governa sobre o mundo da aparência e a afirma mediante a imaginação, tal como o sonho com sua força criadora de imagens. Com o narcótico dionisiaco, por sua vez, o manto da ilusão é rasgado e o homem experimenta *um misto de terror e delicioso êxtase*; o véu mantenedor da ilusão de individualidade e civilização queda em trapos e ele, o homem, sente novamente a unidade primaveril subjacente a toda aparência: “sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho pródigo, o homem” (NT §1; p.31).

Desses dois impulsos contrários origina-se a tragédia ática: de uma convergência das imagens oníricas de Homero com os ditirambos dionisiacos e os poemas líricos de Arquíloco. Na verdade, já as canções de Arquíloco nascem dessa reunião, aí governada pelo dionisiaco: ele canta sempre o *eu*, mas este “eu” é a unidade originária e não a consciência de uma entidade individual em sua subjetividade; nos versos de Arquíloco, uma voz mais profunda se faz audível mediante canções repletas de imagens e analogias.

Segundo Nietzsche, as correntes dionisiacas sempre foram o substrato e o pressuposto da canção popular, e por isso os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música, mas também testemunham a força do duplo impulso da natureza. A canção popular é o vestígio perpétuo “de uma união do apolíneo e o do dionisiaco”: ela apresenta-se “como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NT, §6; p.48). Na poesia lírica, o espírito dionisiaco da música esforça-se em expressar-se em imagem e linguagem apolíneas. A canção popular alcança um novo rumo, quando os ditirambos satíricos tomam a forma mais lapidar dada por Arquíloco.

O povo deve ser reconhecido como a mãe do gênio e da cultura; ele fornece a língua e o mito – olhar, mãos e vozes. É impossível comparar uma arte nascida da saudável inconsciência de um povo com outra que se origine mediante a racionalização de seus meios. Uma arte que queira conscientizar o povo é, precisamente por isso, assassina da arte. Ao contrário, “todo crescer e evoluir no reino da arte tem que se produzir em uma noite profunda” (DM).

2.2. O TEATRO TRÁGICO

Com a descrição da relação entre os impulsos naturais, de modo conciso, muito se contou da história dos prelúdios do teatro trágico, que é a história de uma civilização e uma cultura, as quais são, por sua vez, o prelúdio do Ocidente. Antes de continuá-la, é preciso falar da dificuldade em contar o que lá se passou. Albin Lesky diz de forma sintética o que sabem todos os filólogos: “só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia” (1996, p.73); mas é o prefácio de Jorge Silva Melo ao *Teatro Completo* de Ésquilo que expressa a distância entre a atualidade do leitor das tragédias e a de suas apresentações:

Este livro não é bem um livro: é apenas uma ruína. Ruíram as palavras de uma língua que já ninguém fala e a que mesmo a mais escrupulosa erudição dos filólogos não mais voltará a dar a inconsciente consciência de quem a falou; ruíram os textos corrompidos por copistas, corrompidos pela química, desfeitos para sempre; e se são ruínas sempre as palavras que noutra língua substituem as primeiras, é este livro ruína de uma ruína, corroído pelo tempo, pelas línguas, pela História.

Aqui houve teatro; e dos fatos ficaram-nos as suspeitas; das máscaras cópias não sabemos se fiéis, as vozes só as podemos ouvir a partir da grandiosa eloqüência do fraseado; a música e as danças só as pode imaginar quem as ler nos ritmos; o aparato cênico temos de o construir todo a partir de dois ou

três elementos. Morreu a linguagem; e estes textos temos de os *ler mais* e a um só tempo entender o sistema, a norma e o uso. [...]

E, ao lermos esse *mais* que é necessário, arriscamo-nos ainda a nada ler. É um triste espetáculo o que conseguimos montar. Folclórico e absurdo. O que para um grego do século V era convicção e, portanto, invisível, entra-nos pelos olhos dentro para ofuscar o resto. E ficamos com uma ridícula procissão de mascarados nas mãos, sem vida que lhes possamos dar. [...]

Aqui estão as palavras. E ler, podemos ler. E sabemos que nestas peças, música, atores, caracteres, diálogo, serviam para contar histórias. Histórias comuns de uma gente que as conhecia já pelas narrativas épicas e que as ia reconhecer ao teatro, dramatizadas, concentradas, libertas do deambular épico e obedecendo a um pensamento organizador. Histórias míticas, histórias morais. [...]

Ésquilo? O tempo, creio, não o deixou ser dramaturgo. A floresta petrificou-se. E estes poemas, como os quer Francis Ponge, têm o vigor e a recusa das pedras. (In: Ésquilo, 1990, p.9-12)

Nietzsche já chama a atenção, no *Drama musical grego*, para o risco que há na tentativa de interpretar a tragédia ática se não se tem consciência de sua distância tanto no que se refere ao espetáculo quanto à sua recepção. Se, como ele sugere, por um passe de mágica, o homem moderno fosse transportado para o teatro de Dionísio, ficaria então espantado e horrorizado, de tal sorte o espetáculo lhe pareceria e soaria bárbaro e estranho: homens fantasiados com máscaras coloridas e perucas, cobertos com almofadas e um vestido pesado, calçados com altas pernas-de-pau; assim travestidos, seus movimentos e danças eram vagarosos; quando não cantavam nas partes líricas, há de se imaginar o som como um semi-recitado tal qual o da liturgia da palavra na Igreja católica, na leitura de trechos bíblicos em latim, na recitação do “Pai-nosso” etc. Também é preciso devolver a completude de artista própria aos *compositores* trágicos. Compositores e não poetas de textos escritos, tal como eles ficaram conhecidos pelo tempo. Competia-lhes escrever as canções líricas do coro e os diálogos, ensaiar, montar e dirigir o espetáculo; Ésquilo inclusive chegou a atuar. Um verdadeiro labirinto separa a recepção da tragédia, em seu tempo e lugar, do desejo filológico de resgatá-la. Se é preciso fantasiar a fim de restituir o espetáculo, deve-se também confrontar as imagens assim produzidas com todo o conhecimento remanescente da Grécia.

A indumentária e o canto lírico, o tempo da festa e o lugar da representação do teatro têm sua origem no culto a Dionísio e manteve sempre, na Ática, seu vínculo com o deus. Enquanto no lirismo de seu canto ressoava a voz de Dionísio, no mote e conteúdo, o drama adveio, em geral, dos mitos que compõem os poemas de Homero. Mesmo cercada de dúvidas, há ao menos uma sólida certeza quanto às origens da tragédia: desde seus primórdios ela é a reunião dos elementos herdados de Dionísio com os mitos dos heróis relacionados aos deuses olímpicos. Nesse sentido, ao menos em suas etapas decisivas, ela pertence ao solo grego.

O teatro em que eram encenadas as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides ficava ao sul da Acrópole, perto do templo de Eleutério, destinado a Dionísio. Nietzsche o descreve de modo encantador:

A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dionísio se lhes revela. (NT, §8; p.59)

Na primeira fila, dentre os lugares de honra destaca-se um trono de pedra, cuja inscrição lembra a quem de direito era destinado: ao sacerdote do deus. Tal teatro permaneceu durante séculos como lugar de representações dramáticas (LESKY, 1996, p.76-77). Quando, porém, uma cultura morre e nem mesmo a sua memória conserva a dignidade de um local, este se converte em instrumento de barbárie: antes destinado aos concursos dramáticos, o teatro de Dionísio vê-se então, sob a tutela dos romanos, convertido em arena, palco de lutas entre gladiadores e caça de animais selvagens, meros espetáculos de entretenimento. E o que seria o teatro moderno, destinado apenas ao prazer da burguesia, desejosa de ver refletida no palco a sua própria vida? Bárbaro – assim Nietzsche o considera ao compará-lo com as obras dos compositores gregos.

Depois do inverno, quando o mar era novamente navegável, celebravam-se as Dionisíacas Urbanas, e todo mundo grego reunia-se em Atenas para contemplar o teatro. A festa ocorria a partir do oitavo dia do mês de Elafebolião (aproximadamente entre o fim de

março e o início de abril). Era o início da primavera, como cantou Píndaro em um ditirambo, composto para um dos concursos da festa: “ó deuses... que vindes... receber coroas de violetas e os cantos que se colhem na primavera... vim celebrar... quando, ao abrir-se o aposento das Horas, uma floração doce como o néctar nos traz a primavera perfumada” (frag. 45; *apud* MALHADAS, 2003, p.83). A festa tinha início ao ser cantado um peã, enquanto, em nome da *pólis*, oferecia-se um sacrifício a Asclépio, divindade da saúde. Em seguida, ocorria uma cerimônia preliminar ao *agón* (concurso), o *proagón*, quando eram revelados as peças e o elenco. Depois, Dionísio era celebrado com sacrifícios, banquetes e, em procissão, os gregos cantavam, dançavam e transportavam em um carro naval a estátua de Dionísio Eleutereu (o libertador) de seu templo, em um grande cortejo que reverenciava os locais sagrados e passava por um santuário antigo do deus, chegando ao teatro apenas à noite. Também eram carregados falos, pois os atenienses não tendo inicialmente recepcionado bem o deus, foram assolados por uma peste: seguindo preceito de um oráculo, fizeram falos em sua honra, desde então foi imposta em Atenas a instituição do culto a Dionísio. Nos três últimos dias, realizavam-se os concursos dramáticos; uma tetralogia por dia, cada qual com três tragédias e um drama satírico. Ao final, era pronunciado o veredicto dos vencedores conforme as categorias estabelecidas (poetas, coregos e protagonistas). É provável que inicialmente o próprio público desse o veredicto; mesmo depois, tornado competência de juízes, o público procurava ruidosamente influir no julgamento. Então, a cabeça do poeta era cingida com uma coroa de hera: “Era o fim da festa” (MALHADAS, 2003, p.82-93).

Tal qual a descrição nietzschiana do teatro trata da relação em que Apolo *emoldura* Dionísio, também o início da festa a relembra: começar a festa de Dionísio com sacrifícios a Asclépio? Asclépio é filho de Apolo. Na cidade de Epidauro, no Peloponeso, este era chamado de *Akésios*, “o que cura”, e precedeu a Asclépio como deus da medicina. O peã é hino em honra a Apolo (BRANDÃO, 1995, p.86), e um dos epítetos do deus é “Peã”

(KERÉNYI, 2002, p.186). Os gregos pedem para a divindade da saúde (Asclépio-Apolo) proteção contra o deus epidêmico e ele não mais leva a peste, mas conduz ao teatro. Tudo indica a transfiguração da brutalidade em cultura, tal como a luta bestial por domínio e poder fora transmutada em boa *Éris*, quer dizer em *agón*, competição, concurso. Dionísio, o deus da transformação, metamorfoseia-se em cultura e civilização quando encontra Apolo.

Da indumentária, destaca-se a máscara: o seu uso nos cultos sagrados é antiqüíssimo e bastante difundido entre diferentes povos. Na Grécia, o sacerdote de Deméter e o culto de Ártemis conheciam-na, mas ela desempenhou uma função mais significativa no culto do deus Dionísio. Dentre os vários papéis a ela atribuídos nos cultos antigos, ressalta-se a faceta da “máscara mágica, que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados”; a partir de tal poder de transfiguração, nasce a representação dramática (LESKY, 1996, p.59). Para Nietzsche, trata-se da mesma “magia” transformadora da primavera: “E aqui está a origem do drama. Pois seu começo não consiste em que alguém se disfarce e queira produzir um engano nos outros: não, antes sim, em que o homem está fora de si e creia a si mesmo transformado e enfeitado” (DM). Do poder de posseção surgem o coro e o ator.

Conforme Aristóteles, a tragédia advém dos ditirambos dionisiacos (*Poética*, IV, 1449a 19-21). Antes da tragédia, havia apenas o coro dos sátiros a dançar e cantar – não uma história ou um drama propriamente dito, mas o *páthos*. Na tragédia, bailando e cantando poemas líricos, que expressam dor, alegria, as emoções mais íntimas, o coro entoava um *páthos* e provoca a *sym-pátheia* do público, os espectadores compadecem de seu padecimento. Somente a partir da divisão do coro poderá aparecer em cena o mito homérico: o coro era impróprio para a atuação; em geral, ele expressa as emoções de momentos dramáticos. O drama começa, então, por exigência de visibilidade, de distinção de formas e de encadeamento narrativo, ou seja, ele nasce do encontro da música com a dramatização dos

mitos: “A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgiasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas a seguir coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico” (NT, §21; p.124). Nas horas decisivas, porém, o mito dissolve-se no lirismo musical do coro, através do qual a ação propriamente dita cede lugar à sensibilidade. Como se disse, os mitos encenados remontam em grande parte à tradição homérica. Poucas vezes os mitos dionisíacos foram levados ao palco como no caso das *Bacantes* de Eurípides. Num caso ou no outro, os mitos são interpretados a partir da atualidade em que são encenados, e possuem uma verdadeira importância política.

Dentre as obras, além da *Captura de Mileto* de Frínicos, *Os persas* de Ésquilo é a única peça de que se tem notícia cujo tema e história não recorrem aos *antigos* mitos, aos feitos de deuses e heróis antiqüíssimos, pois traz à cena algo que há pouco marcara os atenienses, sua vitória nas guerras médicas (de Frínicos, é provável que *As fenícias* tivesse como subtítulo *Os persas* e tratasse do mesmo assunto da tragédia esquiliana – LESKY, 1996, p.88 –; também em relação às imagens gregas, a guerras contra os persas constituem-se exceção – FULLERTON, 2002, p.113). Se o triunfo grego e o infortúnio persa cantados pela tragédia ressoam hoje como históricos, isto se deve não ao impulso que a gerou nem à sua recepção, mas à circunstancialidade da época. A *idade dos heróis* já havia passado, conforme cantou Hesíodo. Por profunda infelicidade, findara-se o tempo do mito. A concepção dos atuais helenistas quanto à diferença entre tal tragédia e as outras, em relação ao conteúdo, não é compartilhada pelos gregos: o próprio Ésquilo, que participara da guerra, não achava romper com a tradição que ele mesmo ajudava a fundar. Antes de tudo, não há nesta época uma contradição, ou talvez mesmo uma diferença, entre história e mito (há sim uma clara distinção entre sagrado e ordinário, entre histórias sagradas e histórias ordinárias, bem como entre a *poiēsis* de Ésquilo e as investigações, *historíai*, de Heródoto). Se a tragédia dos persas não se

converteu em um mito é porque aquele tempo do “iluminismo” grego não o permitiu. *Os persas* são um grande exemplo do impulso formador de mitos do qual fala Nietzsche; neles, o acontecimento recentíssimo é visto a partir de antigos elementos míticos e ritualísticos (oniromancia, ornitomancia, oráculos, rito invocatório dos mortos, mulheres rasgando o véu, pancadas lúgubres, intervenção decisiva dos deuses na guerra etc.), através dos quais a pulsão apolínea afirmadora da *pólis* mescla-se à sabedoria trágica expressa pelo espectro (*éidōlon*) de Dário e cantada pelo coro dos anciões: só através da dor chega-se ao saber, saber cuja essência diz sobre a medida mortal dos humanos marcada pelos deuses imortais. No âmago dessa peça, assim como de suas outras, está a mais firme convicção religiosa de Ésquilo: a *Moira*, o Destino, a lei soberana e inelutável.

Novamente, é-se obrigado a constatar o abismo que separa a imagem da *inconsciente consciência* dos gregos e a perseguida pelos teóricos helenistas com sua consciência. Já que o homem ocidental sente uma força que o impulsiona a transpor tal abismo, não resta outra saída a não ser apelar para a imaginação judiciosa, ou então se deter em um cientificismo que nenhum cientista se deteve até hoje, mesmo aqueles que acreditaram tão-só descrever fatos; assim, nenhum filólogo esperou ou espera por ter todas as peças do quebra-cabeça para fornecer uma imagem dele.

Descritos os elementos constituintes da tragédia, cabe “contemplá-los” em conjunto, tal como aparecem aos espectadores, e descrever o efeito que a arte trágica provocava neles. O mito, a profunda verdade de uma tradição que diz sobre a emergência do real, deixa-se moldar pelo *poiētēs* (artista-artesão) e ajusta-se ao enredo; este, por sua vez, deve ceder vários momentos ao canto coral, no qual melodia e métrica do poema se autodeterminam; o espaço mostra-se insinuado nos versos e através de painéis; o tempo é pressentido pela narrativa ou pelas descrições líricas do coro; os personagens são diferenciados apenas por insígnias... O que há de real? A mentira reina no todo. Mas *aparece* aí um mundo mais real do que a

realidade cotidiana – mais luminoso, compreensível e comovedor; pelo efeito da ilusão apolínea, ele surge como realidade ideal, exigindo para a existência a cultura. E, entretanto, o coro traz ainda à presença a vida tão mais real e veraz do que a da idealidade apolínea; através da música dionisíaca, a realidade originária surge ao negar aquilo que para o indivíduo é o real, inclusive sua própria consciência. O êxtase, advindo do teatro dionisíaco, separa por um abismo de esquecimento o mundo da realidade cotidiana e o da realidade dionisíaca, transformando não só o presente, mas o tempo e a vivência do tempo: frente ao coro, a vida passada do espectador submerge em um elemento letárgico e a vida futura desaparece inundada para só passar a ter novamente sentido quando Dionísio abandonar o palco; porém, ao emergir então, novamente desperto, o indivíduo está protegido das ânsias graças àquele elemento; mesmo a vontade encontra-se morna e quase ausente (NT, §8).

O efeito da tragédia sobre os espectadores mostra-se quando o homem civilizado, separado dos outros por uma série de moldes e grilhões, por sua consciência de diferença e autoconsciência de identidade, vê-se frente ao coro e escutando-o é possuído por um sentimento que o lança no coração da natureza – e até algo mais impreciso do que um sentimento, uma espécie de *sensação* de inteireza. A partir de tal sensação, ele experimenta em si e para além de si a vida indestrutível e repleta de alegria.

Apesar da fissura entre os devotos do deus, que a uns tornou representantes e a outros contempladores, ela não se constitui uma contraposição, e a própria separação, artificial diante do deus da unidade primordial, é ultrapassada graças ao poder da música: “o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra” (NT, §8; p.58). Dionísio, com seu poder epidêmico, envolve a multidão em uma disposição artística, convertendo-a em unidade. Não é apenas o sofrimento entoado pelo coro, senão também seu conteúdo de origem mítica, que permite o encontro dos espectadores com o espetáculo. O público conhecia as histórias, ele ia ao teatro reconhecê-las e reconhecer-se, visto que estas histórias eram as mais

dignas de seu povo e com as quais era educado. O teatro trágico não trabalhava, ao menos inicialmente, com a idéia de tensão – que transfere as expectativas e frustrações cotidianas em expectativas de ação e desfecho. Ele visava à abolição da ânsia, da vontade individual do tempo ordinário.

Sobretudo em relação à recepção estética, Nietzsche crê apresentar uma compreensão satisfatória da origem e essência da tragédia grega. Especialmente por isso, ele distancia-se da interpretação aristotélica. Nietzsche segue mais o testemunho cômico de Aristófanes do que o pensamento teórico de Aristóteles (ver ST e NT, §11-12): desde sua crítica a Eurípides e a associação deste com Sócrates, até sua predileção por Ésquilo – “o sublime inspirado por Baco” (*As rãs*, 1259; *apud* LESKY, 1996, p.74). Sócrates, a tragédia de Eurípides e o novo ditirambo ático, já adotado por Sófocles e por Eurípides, seriam “os signos característicos de uma cultura degenerada”, tal como já reconhecia Aristófanes (NT, §17; p.105). Aristóteles, ao contrário, considerava Eurípides como “o mais trágico de todos os poetas” (*Poética*, XIII, 1453a 29; 1973, p.454). As diferentes preferências de Aristóteles, Aristófanes e Nietzsche quanto aos trágicos devem ser entendidas enquanto divergência sobre a própria natureza da tragédia, tendo em conta, principalmente, seu efeito. Veja-se a definição de Aristóteles:

É pois a tragédia imitação [*mímēsis*] de uma ação [*práxis*] de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror [*phóbos*] e a piedade [*éleos*], tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções”. (VI, 1449b 24-27; p.447. *Apenas os colchetes com os respectivos correspondentes gregos são meus.*)

A piedade e o terror provocados pela poesia conduzem o contemplador não somente à *kátharsis* como também ao prazer, visto que o *imitar é congênito no homem e ele compraz-se no imitado* (IV, 1448b 4-8; p.445). O sofrimento do herói, transposto para o palco como representação (*mímēsis*), torna-se objeto de deleite, efetuado principalmente pelo enredo. Aristóteles toma o *mýthos* como *princípio e alma da tragédia* (VI, 1450a 39; p.449).

“*Mýthos*”, neste caso, significa “enredo”, “intriga”, isto é, “a composição dos atos”, “trama dos fatos” (*sýnthesis* ou *sýstasis tôn pragmatôn* – 50a 4, 16, 32; p.448). Quando se refere aos mitos tradicionalmente transmitidos, ele os chama de “*mýthoi paradoménos*”, ou seja, nos quais costuma inspirar-se o enredo das tragédias (IX, 1451b 23; p.451). Ao tomar o mito-enredo como princípio, Aristóteles faz da encenação algo secundário:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende do coregia. (XIV, 1453b 1-7; p.455)

O terror e a piedade devem ser suscitados por dois elementos do enredo: a peripécia e o reconhecimento. A *peripécia* “é a mutação dos sucessos no contrário”, tal como acontece em *Édipo*, quando o antigo criado, que deveria tranquilizar o rei, acaba por acentuar seu terror, pois Édipo *reconhece-se* então como incestuoso e parricida (XI, 1452a 22ss-52b 1-8; p.452-3). Por isso, o *Édipo rei* de Sófocles é tomado em geral como modelo de tragédia: “a mais apropriada para exemplificar e, até mesmo, para fornecer os elementos à elaboração de conceitos de trágico” (MALHADAS, 2003, p.37). Ainda, segundo interpretação comum, através da peripécia consegue-se o efeito surpresa (MALHADAS, p.31; ARISTÓTELES, 1973, p. 489 – Comentário à *Poética* de Eudoro de Sousa). A terceira parte do enredo é o patético (*páthos*): “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (52b 9-12; p.453); ou seja, inclusive o patético é tomado como *práxis* – ato patético, catástrofe (Eudoro de Sousa traduz “*páthos*” por “catástrofe”, no que se evidencia o modo como Aristóteles entende esta parte do enredo; optou-se por “patético”, pois não dá diretamente a idéia de uma ação, mas sim de algo que comove).

Está claro que, para Aristóteles, o mais importante é o *lógos*, é ele o instaurador do conjunto dramático, podendo-se inclusive abrir mão de sua apresentação cênica, tal como diz claramente no final da *Poética*: “a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (XXVI, 1462a 10-12; p.470). Não apenas isto, mas a importância dada por ele ao diálogo:

Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jâmbicos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum. (IV, 1449a 15-22; p.446)

Não se escuta nisto a ressonância das palavras de Platão? (“devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas aqueles” – *República*, III, 400a; 1996, p.130.) Eis aí a principal divergência entre as interpretações de Aristóteles e Nietzsche: a importância atribuída à palavra e à música. Para este, Ésquilo, Sófocles e Eurípides são mais do que poetas, são compositores. O essencial, segundo Nietzsche, está na participação da música no conjunto dramático, destacadamente o papel do coro, isto é, seu caráter central, tanto na economia e no desenvolvimento da tragédia, quanto na sua recepção por parte dos espectadores e do próprio artista. Assim, o valor do *lógos*, do discurso, torna-se secundário, e se ocorre tomar a primazia, é já a decadência da tragédia. O diálogo nasce do *seio materno* das partes corais, mas tão logo ganha independência e posteriormente passa a dominar a cena; o coro assume o segundo plano e a ação a primeira (NT, §8). O sentido de “*drâma*” (“evento”,

“história”, ambas entendidas em caráter hierático – CW, §9) que era essencialmente *páthos* (“sensação”, “disposição”) passa a ser ação:

Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro – o importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisiaco da tragédia. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena; com que, sem dúvida, a sua essência fica inteiramente destruída, embora também Aristóteles possa dar a sua aprovação precisamente a essa concepção de coro. (NT, §14; p.90)

O fato de Aristóteles apresentar o sentido da palavra “*drâma*”, de origem dórica, como “ação”, isto é, “composição dos atos”, “mito-enredo”, e o do verbo “*drân*” como “fazer” (*Poética*, III, 1448a 28, b 1; 1973, p.445), deve-se a dois motivos que estão intimamente ligados: o desenvolvimento do diálogo e, conseqüentemente, do enredo, bem como a diferenciação deste do mito tradicional. Com a diminuição da importância do coro, quer dizer, a subordinação do canto ao diálogo, à intriga, e com a diferenciação entre mito-tradição e mito-enredo, a partir da qual este se sobreleva àquele – a tragédia é dominada pela dialética e por seu otimismo teórico, cujo resultado é seu perecimento: quando duas pessoas são colocadas lado a lado, sem nenhuma diferença fundamental e em igualdade de direitos, surge na Grécia, segundo seu caráter agonal, a rivalidade, que neste caso estabelece a lei do diálogo; a dialética é levada da ágora ao palco – a arte racionaliza-se e o público torna-se esclarecido (ST):

a dialética das personagens cênicas e seus cantos individuais passaram a primeiro plano e se impuseram sobre a impressão coral-musical de conjunto que havia estado vigente até então. Esse passo foi dado, e Aristóteles, contemporâneo do mesmo, fixou-lhe em sua famosa definição, tão desorientada, e que não expressa em absoluto a essência do drama esquiliano. (DM)

Também, se ocorre à tragédia ser produto de uma *mímēsis*, segundo Nietzsche, ela não é imitação de uma ação, ao menos em sua origem, mas sim corresponde à “relação do artista helênico com seus arquétipos” apolíneo e dionisiaco. Da mesma forma, se a imitação pode ser

congênita ao homem, isto se deve mais aos *impulsos artísticos da natureza*: por encarná-los, ele torna-se artista (NT, §2; p.32). A arte, porém, não corresponde a uma simples imitação da realidade natural, mas é sim “um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la” (§24; p.140). Enquanto imitador dos impulsos naturais, o artista traz uma outra espécie de realidade de ordem ideal e metafísica – que subjaz, sustém e eleva aquela “real”. À arte e ao mito pertencem um elemento transfigurador da realidade ordinária. Este elemento, este poder, que já possuíam os poemas homéricos, pois entregavam aos gregos uma idealidade conforme a qual foram formados, é intensificado pela música dionisíaca.

Depois de um tempo, como pode suceder aos mitos quando não renovados, acontece deles serem tomados como realidade histórica, pois então costumam ser sistematizados e vistos como verdade histórico-pragmática (NT, §10). Pense-se no que significa a transcrição das canções homéricas para caracteres escritos e toda discussão suscitada em torno delas pela necessidade de interpretação que aguça uma filologia e uma sofística gregas, ao lado de uma crítica racionalista. Pense-se ainda na *Teogonia* de Hesíodo e na geração dos deuses: sua genealogia não é tão-só um registro dos mitos, mas uma sistematização; ele seleciona e ordena histórias que antes não estavam reunidas em uma espécie de visão coerente do mundo, surgida na série sucessiva de procriações, na qual os mitos são articulados por uma espécie de pensamento causal: “o Eros de Hesíodo é uma idéia especulativa original e de enorme fecundidade filosófica” (JEAGER, 1994, p.94). Mais tarde, existirão *Catálogos*, “nos quais os atores de quase toda mitologia grega são articulados em uma ordem genealógica bem ponderada” (BURKERT, 1993, p.249). Tenha-se também em conta o que Homero e Hesíodo representam para os gregos, conforme afirma Heródoto: “foram eles que em seus poemas deram aos helenos a genealogia dos deuses e lhes atribuíram seus diferentes epítetos e suas atribuições, honrarias e funções, e descreveram sua figura” (II, 53; 1988, p.106). Já foi dada muita atenção ao que se costuma chamar de passagem “do *mýthos* ao *lógos*”, entendendo

lógos por razão filosófica, seria preciso dedicar também olhares a outro aspecto dessa transição: do mito à história.

Conforme observa Nietzsche, o mito grego encontrava-se enfraquecido quando a tragédia dá-lhe novo vigor e leva-o “à sua forma mais expressiva”, ele passou então a cantar a sabedoria dionisíaca, tal o poder da música (NT, §10; p.71-72). Porém, apenas por um instante; logo foi aniquilado pelo espírito dialético e, com ele, a poesia expatriada de seu “solo natural ideal” (§17). Com a morte da tragédia, também o mito encontra-se perdido para os gregos. Em Tucídides, o adjetivo *mythodes* significa “fabuloso” em oposição à verdade e à realidade (I, 21-22). Tal sentido também se encontra na *Poética*; Aristóteles entende em geral o mito como enredo, ou seja, como criação poética que acontece ser inspirada nos mitos tradicionais, mas seria “ridícula fidelidade” seguir tal costume à risca (IX, 1451b 19-26; 1973, p.451). Em sua teoria da tragédia, ele não dá atenção à tradição e, se por acaso ocorre mencioná-la, visa apenas elucidar as causas de algo. Importa-lhe que a história contada suscite o terror e a piedade e, com isso, provoque a catarse e o prazer. Também quanto a este aspecto, Nietzsche discordará de Aristóteles.

Se ocorre a Nietzsche falar de terror, piedade e prazer em *O nascimento da tragédia*, eles possuem um sentido diferente. Essas emoções estão associadas ao dionisíaco e são compreendidas a partir da recepção estética em relação ao mito trágico e à música lírico-patética. O prazer oferecido pelo mito e pela música dionisíaca reportam à sensação de completude, de não diferenciação na reunião promovida por Dionísio com a unidade primordial; não diz respeito, portanto, a alguma espécie de deleite e muito menos de um deleite moral, que de resto pode ocorrer, mas não é necessário. A catarse, por sua vez, era compreendida ou fisiologicamente ou moralmente no tempo de Nietzsche. Ele procura mostrar a inconsistência dessa interpretação, antes de tudo por sua distância da esfera estética. Mesmo a idéia de Aristóteles soava-lhe absurda (NT, §22).

Em *O drama musical grego*, Nietzsche ressalta o quanto Ésquilo e Sófocles são desconhecidos de seus leitores, justamente porque só costumam ser reconhecidos como poetas de textos escritos. Se o padecer e não o agir é mais decisivo na tragédia, então não se pode contentar com as palavras para explicar a sua força. Nietzsche dirige-se aos seus contemporâneos, mas sua observação vale, em certa medida, para Aristóteles:

Não temos, com efeito, nenhuma norma para controlar o juízo do público ático sobre sua obra poética, porque não sabemos, ou somente minimamente sabemos, como se lograva que o sofrer, e no geral a vida afetiva em suas erupções, produzisse uma impressão comovedora. Frente a uma tragédia grega somos incompetentes, porque boa parte de seu efeito principal descansava sobre um elemento que se nos há perdido, a música. (DM)

A norma para compreender o teatro grego, Nietzsche a encontra na atividade estética do ouvinte, afirmando orgulhosamente: “Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudesse inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte” (NT, §22; p. 132). Esta norma vale para se contrapor a Aristóteles e inclusive para compreender o princípio do processo criativo de Eurípides: sua aptidão de ouvinte é subjugada à inteligência das palavras e do enredo.

Ao dizer-se que a estética nietzschiana é subjetiva, afirmando que ela valoriza mais o artista do que a obra, não se atenta ao menos para três aspectos de suas considerações sobre a tragédia: em primeiro lugar, o caráter religioso da tragédia; em segundo, a idéia de imitação, conforme a qual o artista é *medium* dos impulsos naturais; por último, a concepção de receptividade exposta em *O nascimento da tragédia*. Ao mesmo tempo em que enfatiza o ato criador do artista, Nietzsche considera o efeito da obra de arte sobre o espectador. Antes de tudo, o próprio artista é espectador – papel através do qual se torna artista e sem o qual deixa de sê-lo. Sua criação envolve, além da execução propriamente dita, interpretação e avaliação. Somente a partir dessa idéia entende-se a atenção dada por Nietzsche ao artista, principalmente àquele cujo ato criador descreve mais cuidadosamente: Eurípides – e sua associação com Sócrates. Não parece estranho Nietzsche ocupar-se em mostrar as intenções

de Eurípides, o qual ele julga como o assassino da tragédia? Tal estranheza só se dissipa caso se compreenda que os princípios adotados por Eurípides são determinados por exigências da consciência, enquanto os de Ésquilo e Sófocles são instintivos. Nietzsche descreve os princípios adotados por estes, mas não é necessário atribuir-lhes intenção, pois são o próprio movimento do contraste entre apolíneo e dionisíaco.

Quanto à execução, o artista é forçado a compor a obra a partir de um conjunto de técnicas que devem conformar-se a um outro conjunto de exigências de estilo e tipo de arte. A tarefa do artista trágico era imensamente difícil, pois exigia múltiplas competências: “de poeta e de músico, na orquestração e na direção”, tendo em conta o número reduzido de atores, as alterações de luminosidade naturais do dia, a práxis de referir a história contada ao restrito ciclo de mitos heróicos, mantendo a atenção de um público – que ultrapassava dez mil espectadores – sem poder agarrar-se à expectativa de novidade e, ainda, ter de compor um drama em que “o coro tivesse várias ocasiões de grandes entregas a manifestações lírico-patéticas” (DM). O gênio repousava na capacidade de satisfazer com maestria a todas as exigências, inclusive àquelas impostas por si, por sua avaliação da obra.

A tragédia grega é impensável sem a competição: “Os artistas gregos [...] criavam para vencer”, mas isso não significa de modo algum que simplesmente respondiam ao gosto reinante, aos critérios de julgamentos vigentes – tal como afirma Platão. Por exemplo, Ésquilo e Eurípides lograram raras vezes a vitória. Eles estavam criando inclusive parâmetros de excelência: a ambição de vitória “exigia antes de tudo que sua obra mantivesse a excelência máxima *aos seus próprios olhos*, tal como *eles* compreendiam a excelência”. Que seus nomes sejam mantidos, ao lado de Sófocles, como cânones da tragédia, significa que impuseram ao público e aos juízes seus critérios de excelência (HHI, IV, §170; p.129). Entender isto como algo subjetivo é um equívoco: a um só tempo enformadores e advindos da obra de arte, os

critérios não são invenção de um sujeito isolado, mas compõem o juízo de gosto de um povo em uma dada época; tal juízo, por sua vez, nasce com a obra.

Os critérios qualitativos apresentados por Aristóteles para criar e avaliar a tragédia são já a teorização de um estilo estabelecido na própria realização das tragédias. Critérios tais presentes nas peças de Eurípides. Não é estranho, portanto, ele ser considerado pelo filósofo como o poeta mais trágico. É significativo que Aristóteles tenha em conta o enredo e não o conjunto da tragédia em sua realização pública, afinal a interpretação e avaliação de Eurípides repousavam sobre a inteligência da obra. Que se fale da tragédia como gênero literário e não teatral é já o resultado de um tipo de interpretação, a qual não conseguia ou não podia mais fruir um gênero que perecera com a jovialidade própria dos gregos pré-socráticos – entendendo “socrático” como movimento *teórico* cujo consolidador é Sócrates, afinal o “socratismo é mais antigo que Sócrates” (ST). Logo, todo teatro seguidor dessa estética, cuja teorização espelha-se em uma arte decadente, deve ele próprio ser decadente. A partir da Renascença italiana, o juízo de excelência e as regras do drama devem respeitar a autoridade de Aristóteles (BORNHEIM, 1998) e a ópera será criada a partir do otimismo teórico (NT, §19).

Eurípides é o primeiro a adotar uma estética racionalista que pode ser resumida na máxima, paralela à sentença socrática “só o sabedor é virtuoso”: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (NT, §12; p.81). Ele criou a sua arte em nome de dois espectadores: “Eurípides como *pensador*, não como poeta” e Sócrates. Nietzsche não está tratando de um vínculo direto, mas de uma relação de princípios. Frente à incomensurabilidade da obra esquiliana e sofocliana, em todos os elementos singulares, Eurípides “cismado, intranquilo, ficava sentado no teatro, e [...] confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores”, de tal modo tomava o entendimento como “a própria raiz de todo desfrute e criação” (§11; p.77-78). A partir desse *socratismo estético*, Eurípides avaliou e refez todos os elementos da tragédia:

sua estrutura e caracteres, a linguagem, o mito e a música coral. Seus heróis são o que falam, não há neles nada de profundo e inexaurível. Seus prólogos contam o que ocorrera, o que ocorre e o que ocorrerá. O espectador é informado antecipadamente sobre tudo, a fim de nada lhe surgir como incompreensível e poder então fruir toda a beleza poética, ao contrário do que Eurípides julgava acontecer com as tragédias de Ésquilo e Sófocles; eles também ofereciam ao espectador, no início da peça, o necessário para compreendê-la, mas de modo impreciso e disperso. Seu *deus ex machina* resolvia o problema da “justiça poética” – a virtude era recompensada e o vício punido; não aquele desequilíbrio entre falta e sofrimento, experimentada pelos heróis de seus predecessores. A tragédia há de perecer pelo *otimismo dialético*, cujas formulas são: “virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz” (§14; p.89). Esvaece o consolo metafísico. A reconciliação com um outro mundo – tal como aparecia nas trilogias esquilianas ou nas tragédias de Sófocles, como *Édipo em Colono* – é agora substituída por recompensas terrenas, quer dizer, individuais. O desfecho do drama já não traz a mensagem profunda do mito trágico nem o maior efeito do teatro trágico, a reconciliação com o mundo aquém da aparência (§17).

Enquanto o “deus trazido pela máquina” traça o programa do futuro, o prólogo traça o do passado. Com este, Eurípides pode estar à vontade para realmente conceber a intriga. Se os dramaturgos anteriores tinham uma certa liberdade de criação, é Eurípides quem realmente inventa. Agatão, seu contemporâneo mais novo, já não sente mais necessidade de recorrer ao passado ideal. O mito-tradição – *mýthoi paradoménos* – cede vez ao mito-ficção – *sýstasis tōn pragmatōn*. O saber tradicional, o saber mais instintivo, é colocado em questão e refutado pelo saber racional. É preciso agora recorrer a argumentos: saber significa então expressar, pois deve agora convencer. O novo *agôn* do qual Sócrates é mestre, a dialética, deprecia o instinto e com ele a arte trágica.

Quando diz que Sócrates era o *daimōn* de Eurípides, Nietzsche indica a cegueira do poeta. Dominado pela teoria, sob a luz desta *Átē* (Fatalidade, Desgraça) que lhe cega a visão dos limites configuradores, Eurípides abandona o trágico em suas tragédias, isto é, ultrapassa seus horizontes. E por quê? Ele queria esclarecer o público ao *expô-lo* no palco. A distância encurtada, uma certa *confusão* realizada pelo último dos grandes compositores gregos, não é mais a dos encontros dionisíacos entre o coro e o público, promovido pelo deus; não mais o povo é elevado através do espetáculo, agora este é rebaixado àquele: o grego não estava mais diante de seu passado ideal, mas de sua própria vida cotidiana envolta “em roupagem de gala da retórica” (ST). Diante desta vida dramatizada através de princípios racionais, o grego levou para sua própria vida seus princípios. Com Eurípides, o público aprendeu a falar, como expressa seu espectro em uma peça de Aristófanes:

Mostrei o uso das regras mais sutis, das palavras de duplo sentido, a arte de refletir, de ver, de compreender, de ser esperto, de intrigar, de amar, de admitir a maldade, de controverter os fatos...

Foi assim que consegui formar o pensamento [*apontando para o público*] deles, introduzindo em minhas tragédias o raciocínio e a reflexão, de tal maneira que atualmente eles podem compreender tudo, aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares, enfim, dar a razão de tudo dizendo a si mesmo: “Onde se pode fazer este negócio?”, “Que é feito disto?”, “Quem tomou aquilo de quem?”. (*As rãs*; 1996, p.259, p.260)

Sócrates, o homem teórico, assim como o espectador euripidiano, esperava ver no palco, isto é, no mundo, o seu duplo: o mundo deve, com efeito, curvar-se às leis da razão. As ações, a virtude, a vida devem estar subordinadas ao saber reflexivo. Tal ânsia desmedida pelo saber, com voracidade equivalente à lascívia, impregna a tragédia através de Eurípides e a conduz a seu fim.

2.3. SÓCRATES E A TEORIA

O mundo moderno está impregnado da cultura socrática; os sistemas educativos têm como ideal o homem teórico e tomam o douto como homem *culto*, o erudito, não mais o sábio. Também as artes poéticas estão contaminadas por esse ideal: dos seus experimentos com uma linguagem estranha nasce uma rítmica artificial, pois visa responder à altura alcançada pelo erudito, e, com isso, a canção está comprometida em sua cadência, melodia e no próprio estado de ânimo que suscita; em alguma medida, a fruição do elemento musical é travada quando, diante de uma linguagem pouco familiar, exige-se o entendimento. Assim faz-se o moderno teatro musical, a ópera. Com a tendência de tornar o conceito e a representação seus guias, ela não pode mais ser regida por Dionísio, mas pelo otimismo teórico. A arte vê-se reduzida a instrumento de prazer; vista como efêmera, ela deve servir apenas à diversão (NT, §18-19).

Esse ideal tem origem em Sócrates. Enquanto nome à frente de um fenômeno, ele é símbolo da atitude crítica e julgadora da vida, em que os poderes medicinais e condutores da verdade querem tornar-se norteadores da existência. Este impulso desenfreado pelo conhecimento, tendo como guia moral a verdade regida pela consciência, deve apropriar-se da palavra e banir toda sabedoria de origem instintiva e inconsciente. A contemplação toma a palavra e age como denunciadora da arte e refratária a ela. Eis o início da metafísica, condutora do destino ocidental. Agora, a própria arte deve constituir-se a partir do intelecto e de seus princípios; ela não pode mais possuir a dignidade de outrora.

Sócrates, perante o tribunal grego, ao apresentar sua “defesa” – por falta de termo mais apropriado –, revela sua surpresa quanto ao pronunciamento do oráculo de Delfos, segundo o qual ele seria o homem mais sábio – “mas logo eu, que *nada sei*, e apenas esse é meu saber?” –, fica ainda mais perplexo ao constatar que todos aqueles que diziam ter uma compreensão

certa e segura seguiam apenas seus instintos; o que de forma alguma poderia ser chamada de “saber”. Tal compreensão era meramente *dóxa*, opinião irrefletida e incerta; com isso Sócrates nega todo um “mundo” querido, afirmado, sabido “*apenas por instinto*”, e afirma um outro, que só pode ser entregue pela razão, através do saber consciente. Os instintos, as emoções e os sentidos são imprecisos frente à precisão dos juízos racionais: de agora em diante, é nestes que a vida encontra sua dignidade e seu sentido.

Muito se discutiu sobre o que seria o *daimónion* socrático, o que quer que seja, ele era uma voz negadora da vontade de Sócrates, fazendo-o deter-se frente à ação pretendida. Sócrates, guiado pela própria reflexão, obedecia além dela apenas a tal demônio negativo, sempre proibitivo. Não-reflexivo, ele deve assemelhar-se ao instinto; na verdade, ele é mesmo o instinto socrático. Uma estranha inversão processou-se neste homem, a qual são devedoras gerações de milênios:

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! (NT, §13; p.86)

Por um defeito específico – *per defectum*, por falta debilitante – os instintos encontram-se enfraquecidos.

Entenda-se o que é instinto, o que é instintivo: é o espontâneo, quer seja da natureza ou da cultura, a *phýsis* renovada e enriquecida; aquilo que, de tão arraigado, não passa pela consciência. Ele conduz à ação e ao juízo *imediatamente*, ao contrário da consciência que age sempre como mediadora. Um avalia segundo o hábito, apurado na espécie, na comunidade, no tempo; a outra segundo a razão, segundo parâmetros imprecisos, porque recentes e ainda não tornados instintivos – ao contrário do juízo dos antigos filósofos. A razão parte da ponderação e para ponderar é preciso que haja mais de um juízo; com apenas um, não se reflete, mas julga-se imediatamente – o que para a justiça platônica não é juízo; toda a dialética dos sofistas e até antes deles está daí por diante submetida a uma lógica que exige a verdade.

Somente depois de um longo tempo de circunspeção e de aceitação de suas avaliações é que uma idéia torna-se imponderável, entranha em uma comunidade, em um tempo. Tanto a beleza quanto as coisas boas são herança, elas são custosas; são resultado de um intenso labor de gerações: “o que não é herdado é imperfeito, é começo” (CI, “Incursões de um intempestivo”, §48; p.107).

Depois das guerras médicas, com o ânimo exacerbado e a excessiva confiança em si do ateniense, os instintos entram em anarquia. Abandonar-se simplesmente aos instintos, quando não mais estavam reunidos como em um feixe, seria igualmente entregar-se à dissolução e à decadência. Sócrates percebeu: “Os impulsos querem ser tiranos; há que encontrar um *tirano contrário*, que seja mais forte” (CI, “O problema de Sócrates”, §9).

A decadência da Grécia faz-se evidente já na exigência de argumento que move a dialética e a democracia. Para Nietzsche, “o que se deve primeiro demonstrar é de escasso valor” (§5; p.24). A dialética é uma espécie de tirana, é a forma como nasce a tirania da razão, é o instrumento implacável do saber, não mais vinculado ao sábio, e sim ao que não sabe e deseja saber, e deseja saber aquilo que ninguém sabe; para afirmar sua própria ignorância, nega todos os demais saberes. Ao afirmar-se, solitária e altiva, sobre todas as outras “artes”, a nova espécie de *agón* fascinou os gregos. Sócrates, imbatível, é o grande herói da nova arte e o modelo a ser seguido, imitado por todos os jovens aprendizes e pelos homens do conhecimento. O grego encontra uma nova jovialidade. Nesse sentido, Sócrates não foi apenas um homem, nem é somente o emblema do homem teórico, mas um símbolo a ser perseguido: um ideal de cultura. A crítica de Nietzsche a Sócrates estende-se à crítica a um tipo de ordenação da vida inspirado por uma concepção de helenismo, cujo ideal se constitui na moralidade do saber metafísico.

Foi a tal concepção, a tal helenismo, que a Modernidade retornou para encontrar *iluminação*, ou melhor, um modelo de iluminação. Depois da Idade Média, Sócrates

transformou-se em insígnia de destaque de um humanismo, de um ideal de civilização e cultura, e mesmo o *evangelista de uma nova religião terrena*, conforme assinala Jaeger:

Sócrates torna-se guia de todo o Iluminismo e de toda filosofia moderna; o apóstolo da liberdade moral, separado de todo o dogma e de toda tradição, sem outro governo além da sua própria pessoa e obediente apenas aos ditames da voz interior da sua consciência. (1994, p.493)

A Modernidade regressou à Grécia em nome de uma razão (e de uma religiosidade) passível de ser encontrada em Sócrates. Nietzsche, ao contrário, vê nele o refratário da arte e, em especial, da tragédia.

Porém, conforme assinala Nietzsche, a relação de Sócrates com a arte não pode ser entendida somente como hostil. Não basta considerar que seu discípulo mais preeminente, Platão, tenha arrastado a poesia a novas configurações: com seu diálogo fez surgir o protótipo de uma inovadora forma de arte – o *romance* (NT, §14; Nietzsche parece ter tomado tal idéia, dificilmente sustentável, de Schlegel, para quem “os romances são os diálogos socráticos” de sua época – *Lyceum*, §26; 1997, p.23). É no que visa as influências maiêuticas e educativas sobre jovens nobres, a saber, produzir o gênio (tal como o fez com Platão), que a nova jovialidade grega impulsiona a arte a renovadas configurações. Nietzsche aponta aqui para o âmago do impulso à verdade do homem teórico: quando fértil, levou sempre à criação.

Pensar a emergência de uma cultura trágica em seu tempo exige de Nietzsche uma reflexão radical sobre o homem teórico; o que significa entender seu surgimento e sua contraposição à tragédia. O poder configurador assumido pela ciência não permite que se faça puramente oposição a ela, mas sim que se lhe oponha em seu próprio ambiente uma consciência de limite. Nietzsche acredita que este confronto está ocorrendo: trata-se de compreendê-lo e dele tomar partido. Eis o confronto: a ciência socrática contraposta à ciência trágica. Sócrates será símbolo dessas duas formas de busca do conhecimento. Não se encontra em *O nascimento da tragédia* apenas uma caracterização negativa de Sócrates. A “crítica” não possui apenas o aspecto contestador, mas assume o caráter de um empenho intelectual em

demarcar as fronteiras da consciência, da razão e do conhecimento. A ciência e a consciência que reconhecem seus limites são entendidas como trágicas.

Há também em Sócrates o vigor próprio dos gregos – uma espécie de *magnificência contente que têm consigo mesmos*. Não se trata de qualquer personagem da história nem de uma cultura qualquer. Para Nietzsche, a Grécia assume de modo condutor a cultura alemã e a ocidental. Sócrates, por sua vez, é “um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal”. Ele é o mestre de uma nova jovialidade grega: a alegria que se tem em “fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada” (NT, §15). O *Sócrates moribundo* ficará para sempre como seu emblema: na sua postura resoluta diante da existência e da morte, a juventude encontra daí por diante seu vigor. A brônzea força de Sócrates provém da fé inabalável de que a razão é capaz de escutar até os abismos mais profundos do ser e da existência, em condições inclusive de corrigi-la. Se, para Sócrates, o erro é o mal por si mesmo, há um lugar de destaque irremovível do saber conquistado pela razão. Por inaugurar a avidez do conhecimento, ele merece ser reconhecido como o mistagogo da ciência, o iniciador nos mistérios da verdade.

A ciência não poderia existir se dependesse apenas da verdade; afinal, se assim o fosse, ter-se-ia sempre de recomeçar o escrutínio dos fenômenos: todo otimismo dialético desmoronar-se-ia. Antes, o segredo fundamental da ciência, revelado pela primeira vez por Lessing, é seu prazer incomensurável na descoberta. Mais significativo do que a verdade mesma é sua busca: compraz ao homem teórico o processo de desvelamento da realidade de modo cada vez mais eficaz. O impulso para o desvelamento e o processo por ele instaurado importam mais que o desvelamento em si. Em resumo: tal como o artista, o homem teórico tem *um deleite infinito com o existir*. A ciência, destarte, avigora o prazer instintivo de viver. Sem ela, talvez o homem se entregasse ao pessimismo prático do suicídio. Eis que aquela

força medicinal de Sócrates, proveniente da fé na possibilidade de corrigir a existência, apresenta aqui seu caráter positivo.

É pelo que tem de mais íntimo – a crença na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber – que a ciência é impulsionada a seus limites, e lá, como numa espécie de vertigem, acaba por soçobrar seu otimismo teórico, donde “transmuta-se em resignação trágica e em necessidade de arte”. A nova alegria grega, o vigor juvenil do desejo voraz do conhecimento, governado pela ilusão metafísica de inteligibilidade do ser, encontra uma inovada pujança ao ser conduzida a seus confins: alcança “*o objetivo propriamente visado por esse mecanismo*”, transfigurar-se em arte:

Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, *o conhecimento trágico*, que, mesmo para ser suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. (NT, §15; p.95-96)

Nietzsche reflete sobre a efetividade do trágico depois do advento do homem teórico, dentro de uma abordagem histórica da investigação da possibilidade e das possíveis formas de reunião entre apolíneo e dionisíaco. O ressurgimento da tragédia vincula-se ao abandono da pretensão de validade universal da ciência. O verdadeiro teórico é aquele que aceita as determinações da existência, isto é, não pretende corrigi-las. Kant e Schopenhauer em oposição a Sócrates e Platão: uma sabedoria dionisíaca expressa em palavras. O filósofo trágico grita: “*Não quero, de uma vez por todas, saber muitas coisas. – A sabedora também traça seus limites ao conhecimento*” (CI, “Máximas e dardos”, §5; p.14).

O Sócrates resoluto diante do poder da filosofia duvida por instantes de seu alcance. Obedecendo ao preceito de um sonho que de diversas maneiras o assaltava dizendo: “Sócrates deve esforçar-te para compor música!”, ele, em seus últimos dias na prisão, transpõe para o metro cantado algumas fábulas de Esopo e o hino de Apolo (NT, §14; Platão, *Fédon*, 60d-61c; 1983, p.61). Neste único indício de incerteza quanto à abrangência da natureza lógica,

Sócrates parece reconhecer a importância da arte, mesmo não a compreendendo. O *Sócrates musicante* seria, para Nietzsche, o símbolo da cultura trágica moderna. O resultado, por assim dizer, daquela luta entre “o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte” (NT, §16; p.96), a qual Nietzsche vê retornar em seu tempo, mas que aponta em sentido contrário daquela vitória do socrático sobre o dionisíaco. Agora é Dionísio quem deve conduzir o homem teórico. E caberia a Nietzsche cantar este novo ditirambo. Se não cantou, ele o disse e dedicou seu primeiro livro ao deus grego da música.

Nietzsche reconhece que outros impulsos operam contra a arte e a tragédia, mas nenhum tão ilustre quanto o otimismo da ciência. Contudo, não se pode deduzir daí que a ciência seja em geral inimiga da arte; não apenas porque ela impulsionou o surgimento do gênio, mas também, e principalmente, porque a primeira forma de teoria descoberta pelos gregos não era socrática, mas trágica: Tales, Anaximandro, Heráclito, Empédocles etc. Portanto, o que faz com que a ciência contraponha-se à arte não está propriamente na ação de desvelamento do real, mas na pretensão imperativa deste desvelamento, a saber, a de verdade e justiça – e, em particular, como compreende essa verdade e essa justiça. A crítica de Nietzsche à ciência não visa seu aniquilamento; ele sempre foi um teórico, e é como tal que toma a vida como critério último de valor.

A ausência ou latência do dionisíaco deve-se à presença de uma cultura que quer se constituir apenas por via erudita. A Grécia tomou uma direção a partir de Eurípides, Sócrates e Platão. Cabe retroceder antes deles para reencontrar o rumo perdido. Retornando ao sentido mais arcaico de “teoria”, ter-se-á uma idéia mais precisa da postura defendida por Nietzsche em relação à contemplação do teórico.

Em grego, **yevr̄a** (*theōría*) denomina as embaixadas sagradas enviadas por uma *pólis* para representá-la nos grandes jogos gregos, bem como para consultar um oráculo ou levar oferendas ao templo de determinados deuses. É nessa acepção que Platão, por exemplo,

em *Leis* (XII), usa o termo: cada *pólis* enviava para as grandes solenidades religiosas a sua *theōría* a fim de tomar parte dos sacrifícios (COULANGES, 1987, p.224). O sentido da ação de ver encontra-se no verbo **yevr̄v** (*theōréō*), que significa observar, examinar, contemplar. Ambos, **yevr̄a** e **yevr̄v**, derivam dos verbos **ȳv** (*théō* – correr ou disputar o prêmio da corrida) e **r̄v** (*horáō* – ver; observar; entender). Assim, o teórico – **yevr̄w** (*theōrós*) – é, por excelência, o espectador que participa, enquanto deputado, dos grandes jogos públicos, ocorridos por ocasião das festividades religiosas. A derivação de **ȳv** deve-se ao fato de a corrida, tanto a pé quanto a cavalo, ter sido o mais importante dos jogos de caráter competitivo (ISIDRO PEREIRA, 1990, p.266-267).

Outro termo grego para “contemplar” é **yeōmai** (*theáomai*), do qual deriva **ȳatron** (*théatron*), que designa o espaço do espectador, “o lugar de ver”. Do *théatron* o povo assistia às tragédias apresentas nos concursos dramáticos. Estes fazem parte das celebrações ao deus da transformação na festa das Dionisíacas Urbanas; dela participa todo o povo grego (parte através de representantes) e até embaixadores estrangeiros (BRANDÃO, 1993, p.127-128).

É possível que o termo “teoria” ganhe o significado restrito que se guarda até hoje – o de estudo de caráter conceitual ou especulativo – através do vocábulo **ye↓rhma** (*theórēma*), conforme aponta, no verbete “teorema”, José Pedro Machado (1956, p.2066): “o que se pode contemplar; *daí*, espetáculo; festa, *em geral*; *fig.*, objeto de estudo *ou* de meditação; regra, princípio; *em matemática*, teorema; *por analogia*, preceito de moral; contemplação, meditação”. A regra e o modo de ser da matemática e da lógica, próprios da contemplação científica e filosófica, acabam por sobrepujar o sentido mais antigo. É, pois, o sentido primevo que Nietzsche pretende reavivar, não propriamente da palavra, mas da ação. À luz do que foi dito, leia-se um excerto de *O nascimento da tragédia*:

Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem

testemunhas desses embates e transições descontínuas. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las. (NT, §15; p.96)

Aqui se expressa de modo mais patente a postura combativa de Nietzsche: a de quem assiste a uma guerra e dela participa. Não foi ele quem a escolheu; ele é um intérprete do combate da cultura, mas cuja distância contemplativa não dilui seu *interesse* a favor do *Sócrates musicante*. Na perspectiva em que se coloca, a guerra é uma necessidade: um elemento constitutivo da cultura, não algo a ser abolido. O combate a que se refere pode ser resumido na oposição de duas imagens: o *Sócrates moribundo* e o *Sócrates musicante*.

O excerto fala sobre a ação contemplativa, aludindo ao teórico grego, isto é, ao espectador, em especial o da tragédia ática – ao seu olhar dionisíaco-apolíneo. O espectador da tragédia, tal como Nietzsche o apresenta, participa de um acontecimento sagrado e com isso se regozija. A noção de *participação* é decisiva: “Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos” (NT, §8). Do coro, de onde surgiu a tragédia por uma cisão entre os encantadores e os espectadores dionisíacos, formou-se o público, nesse segundo modo. Mas há de se dizer que aí não havia nenhuma contraposição; o público reencontrava a si no coro que se apresentava no palco.

A *theōría* era uma atividade que designava uma representatividade pública e um vínculo com a sacralidade da existência, na forma de testemunha e participante da celebração. Ela não era uma representação da consciência, mas a contemplação de uma apresentação de caráter sagrado. Sim, *uma apresentação!* Nesse sentido já o entende Lessing, na sua *Dramaturgia de Hamburgo*: o dramaturgo, diferente do historiador, não busca relatar acontecimentos, “mas faz com que apareça novamente perante nossos olhos” (*apud* ROSENFELD, 1985, p.31). Deve-se corrigir, todavia, esse “novamente”. A arte não representa, mas também não rerepresenta; ao contrário: apresenta pela primeira vez o que quer que mostre. Ela guarda sempre o vigor primaveril. Para Nietzsche, o coro afigura a existência de forma mais real que a realidade comum e cotidiana do homem da civilização. O teatro,

enquanto *poiēsis*, não é produto de uma representação racional nem subjetiva do artista: ele é *a indisfarçada expressão da verdade* (NT, §8). Por outro lado, conquistado este sentido de “presença”, talvez caiba dizer como Eudoro de Sousa, atentando-se não para a etimologia de “representação”, mas para seu uso e ressonância:

“Representação” não é “reapresentação”, mas a mais concreta, a mais viva “presença”, pela que se “apresenta”, se “faz presente”, o que não era. Eis porque, pensando em português ou em qualquer das línguas românicas mais difundidas, quase diria que a palavra evoca e provoca a imagem do dramático e, com ela a de uma gnosiologia que pouco ou nada tem que ver com objetividade. (1995, p.119)

O espectador, o teórico, põe-se à distância para que possa contemplar, compreender aquilo que contempla; afinal, ver é *saber ver*, tal como entendiam os gregos. O modo da distância é o diferencial nesse caso: uma distância de dentro, e não de fora. Uma distância guiada por um olhar que *encontra* a expressão dionisíaco-apolínea (*participante* do evento contemplado), em oposição ao olhar que se distancia do objeto visto (da expressão espelhada nesse olhar) e o avalia a partir da consciência; este último olhar é a desmesura da contemplação do homem teórico.

Em *Verdade e método*, Hans-Georg Gadamer apresenta uma genealogia sobre o sentido de teoria, muito próxima da há pouco exposta, recorrendo também à experiência de participação do *theōrós*, quer dizer, à experiência de comemoração, de consagração e de jogo, determinando, a partir daí, a temporalidade da estética como *parusia*, como presente (1997, p.201-219). Trata-se de presença do ser. Ele remete à concepção de plenitude do tempo, de presença plena, que não se colocando fora da história, mas do tempo ordinário, e instaura a própria história. Tal concepção é defendida a partir da temporalidade própria da comemoração festiva. Mas aí, diferente de Nietzsche, Gadamer reconhece Platão e Hegel como genuínos teóricos (p.205-207).

Desta sorte, por exemplo, poder-se-ia dizer que o sentido antigo de *theōría* ainda está presente na filosofia de Platão, justamente pela adoção da concepção parmenidiana de

correspondência entre ser e pensar. É por participar da iluminação do bem que o filósofo pode contemplar as idéias e, por outro lado, ele só participa verdadeiramente da fonte primordial de existência, sentido e valor se começa pela contemplação do que lhe é derivado: as coisas sensíveis, os números e as idéias. Este é o movimento da dialética exposto por Platão na *República* através de três analogias: a do sol, a da linha segmentada e a da caverna. A contemplação exige a compreensão, assim como o conhecimento verdadeiro é verdadeiro reconhecimento, em terminologia platônica, *anámnēsis*, reminiscência.

Tal sentido de teoria, cujo acento repousa no *lógos*, é o que Nietzsche combate. É principalmente neste sentido que ele afirma a filosofia de Kant e Schopenhauer como o renascimento de uma ciência trágica, através do reconhecimento dos limites da lógica. Não há uma correspondência direta entre a lógica – o pensamento, a razão, a linguagem – e o ser, a unidade originária. Diferente de Kant e Schopenhauer, Nietzsche medita sobre os limites da lógica em sua relação com a própria natureza da linguagem, conforme diz em uma anotação para *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*:

A lógica é tão-só a escrava dos grilhões da linguagem. Esta, todavia, tem em si um elemento de ilógico, a metáfora etc. A primeira força efetua uma identificação do diferente, logo, é um efeito da fantasia. Ela é a base da existência dos conceitos, das formas etc. (KSA, VII, 29[8]; *O livro do filósofo*, §177; ver GC, III, §110-111; BM, I, §16-17, III, §54; CI, “A ‘razão’ na filosofia”, §5).

Nietzsche, bem como Kant e Schopenhauer, abandonou o pressuposto parmenidiano da correspondência entre ser e pensar. Isto significa que não é mais a razão ou a palavra a via de acesso ao originário, mas sim a vivência – e esta não pode ser captada em sua inteireza pela linguagem: a vida originária só é possível intuir através da vivência artística, seja enquanto criador ou contemplador da arte. A própria lógica, da qual sempre dependeu a ciência, está galgada na inventividade – da metáfora. Entre as artes, aquela que pode conduzir o homem à integralidade originária é a música.

Aqui transparece a idéia de justificativa estética da existência: não é a moral a verdadeira atividade metafísica do homem, mas a arte, a arte como potência afirmativa e impulso configurador: poder de criação, recriação, ilusão, reprodução, procriação etc. A arte vista a partir da vida, a vida mesma como aquela provocadora da ilusão, fonte de existência, de sentido e valor: em si mesma, a vida carece de um sentido prévio, ela é sobretudo criadora. O que é a vida? É a unidade original, o uno-primordial: é *zoé* – a vida indestrutível regida por Dionísio.

Schlegel já descrevia, com um tom winckelmanniano, o que é “uma teoria no sentido original da palavra: uma visão espiritual do objeto, de todo o coração serena e alegre; pois é em serena alegria que convém contemplar o importante jogo de imagens divinas” (1994, p.68). Se a isto se acrescenta o efeito dionisíaco sobre o espectador, a noção de participação, tem-se a idéia precisa do esforço da teoria nietzschiana e, também, a afirmação da arte wagneriana.

Renovada teoria – com Nietzsche – e rejuvenescido teatro – com Wagner – suscitam e exigem um tipo de espectador trágico: são a promessa de uma vivência trágica.

CAPÍTULO 3.

METAFÍSICA DO TRÁGICO

βίον γένετον βίον

Fragmento órfico (ca. séc. V a.C)

3.1. DA NATUREZA À SEGUNDA NATUREZA

A recusa do vínculo clássico entre ser e pensar conduziu Nietzsche tanto a uma concepção de história efetiva quanto a uma compreensão da natureza humana diretamente relacionada à natureza. No transcorrer destas considerações, falou-se de imitação da natureza, de impulso artístico natural e de relação entre cultura e natureza sem, contudo, dar a atenção devida; é necessário fazê-lo.

Nietzsche só poderá pensar a natureza e sua relação com a cultura a partir de um percurso da filosofia que se inicia antes mesmo do Iluminismo. Na origem desse percurso está a concepção renascentista de que a natureza participa do poder divino de eficácia, e, portanto, que deve ser compreendida segundo o modelo da *criação* e não do *criado* (CASSIRER, 1997, p.69-70). O Renascimento rompe com o antagonismo da filosofia medieval entre *natura* e *gratia*, entre *naturado* e *naturante*, entre o criado e o criador divino – tal oposição, porém, não fora de todo negada e tornará a aparecer, sobre outro aspecto, na Modernidade. Para esta, de um lado encontra-se o espírito, a liberdade, a cultura e a civilização e do outro a natureza. Tal cisão guia o Romantismo, mas também lhe é constitutivo o esforço de aproximar da natureza o espírito e a cultura; tarefa para a qual cunhou a idéia de gênio.

Pode-se dizer que os românticos vêem a natureza como efervescência caótica que é perpétua ordem nascente, ou ainda, na expressão de Benedito Nunes, nele “a natureza transforma-se numa teofania” (1978, p.65). No centro do Romantismo está a recusa de Goethe à física newtoniana, porque ela vê na natureza apenas a ordem matemática, sem considerar-lhe sua cor e sua vida (BORNHEIM, 1978, p.96). Para Schlegel, a natureza viva é poesia: “a originária, a primeira, sem a qual não haveria nenhuma poesia das palavras” (1994, p.30). Daí a arte ser imitação da natureza: o artista, enquanto *demiurgo*, imita antes a força criadora e legisladora da natureza do que representa alguma de suas formas particulares – no mármore,

na tela, no som, na rima das palavras, o artista imprime uma forma e expõe o gesto original da vida. Não há como não reconhecer o romantismo de *O nascimento da tragédia*; este participa do esforço germânico em dar uma forma filosófica às suas mais íntimas crenças, no centro das quais está a divinização da natureza. Tal como, para Schelling, a natureza é “espírito visível, e espírito, natureza invisível” (SOUSA, 1981, p.32), para Nietzsche, ela é o reverso do uno-primordial, o lado exterior do deus-artista desmesuradamente fecundo. Assim também, como dirá mais tarde, Nietzsche fala de “regresso à natureza”, não no sentido de “um retorno, mas de um *elevantar-se* – até à livre e mesmo temível natureza e naturalidade, e uma tal que joga, *deve* jogar com as grandes tarefas” (CI, “Incursões de um extemporâneo”, §48; p.107-108). Logo, não se trata de algo similar àquele retorno a uma natureza, misto de paraíso perdido e idealidade moral enquanto *dever ser*, imaginada por Rousseau, nem o retorno a uma *ingenuidade* natural, idealizada por Schiller (NT, §3); este quer “reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade” (SCHILLER, 1991, p.44), aquele reencontrar a natureza avistada por uma razão imbuída de princípios de equidade e cristandade, uma tal natureza que “não existe mais, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente nunca existirá” (ROUSSEAU, 1973, p.234). A liberdade, tão prezada pela Modernidade, não contrasta com a tirania, mas nasce dela:

o fato curioso é que tudo que há e houve de liberdade, finura, dança, arrojo e segurança magistral sobre a terra, seja no próprio pensar seja no governar, tanto nas artes como nos costumes, desenvolveu-se graças à “tirania de tais leis arbitrárias”; e, com toda seriedade, não é pequena a probabilidade de que justamente isso seja “natureza” e “natural” – e não aquele *laisser aller* [“deixar ir”]! Todo artista sabe quão longe do sentimento de deixar-se levar se acha o seu estado “mais natural”, o seu livre ordenar, pôr, dispor, criar nos momentos de “inspiração” – e com que rigor e sutileza ele obedece então às mil leis que troçam de toda formulação por conceitos, devido justamente à sua natureza e precisão (comparado a elas, mesmo o conceito mais firme tem algo de frouxo, múltiplo, equívoco –). (BM, V, §188; p.88)

Se não é o primeiro a conceber relação entre natureza e cultura, Nietzsche o é em colocar o instinto como traço que as vincula, contrapondo-se à cisão que inscreve de um lado

a razão e a consciência e do outro a selvageria e a inconsciência, cisão esta operada cuidadosa e conceitualmente no decorrer da história ocidental. Esta última idéia só vingou apagando-se da divindade e da natureza seu caráter terrível e brutal. Pôde-se, então, julgar o homem e a cultura a partir da razão. Logo, a revisão da idéia de cultura implica em reencontrar a natureza cruel do divino, aquela pertencente a Dionísio e aos deuses homéricos, “nos quais o *animal* no homem se sentia divinizado” (GM, II, §23; p.82).

Ao falar de natureza, Nietzsche tem em mente, não a natureza empobrecida do moderno homem teórico, mas a *phýsis* enquanto *arkhé* de que falam os *physiologoi*, os físicos gregos, em nítido contraste com os físicos modernos. Em oposição à interpretação destes últimos (com suas “leis da natureza”, interpretação mecanicista no fundo democrática, pois pressupõe igualdade perante a lei), Nietzsche vê na mesma natureza “a imposição titanicamente impiedosa e inexorável de reivindicações de poder” (BM, I, §22; p.28). A existência, necessariamente diferenciada, é direcionamento de força – *vontade de potência* –, enquanto a própria natureza é incomensurável poder de geração e destruição, indiferença primordial que abriga a pluralidade de existências (§9). Impossível não reconhecer, mesmo em suas observações tardias, o *apeiron* de Anaximandro, o jogo do menino tempo de Heráclito e todo o pensamento dos filósofos gregos da idade trágica, conforme Nietzsche os entendeu na juventude: o mundo é

um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando [...] esse meu mundo *dionisiaco* do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu “para além de bem e mal” (KSA, XI, 38[12]; VP, §1067; *Os pensadores*, p.405).

Tal é a imagem da natureza: a unidade privada de qualquer estrutura prévia, em que a ordem surge como organização de forças em seu interior e todo arranjo é sempre precário; unidade múltipla cujo nome divino é Dionísio.

A concepção de uma natureza regida por leis imutáveis encontra seu paralelo na idéia de natural como inato. Já há muito tempo, desde os debates sofisticados, costuma-se opor ao natural o convencional, ao instintivo o adquirido por aprendizado. Apesar das variações, sofridas ao longo da história, tal perspectiva mantém-se nos dias de hoje. Ainda que o Romantismo contraponha-lhe uma visão segundo a qual arte, cultura e natureza são pensadas a partir da idéia de organismo, da vida orgânica, o fato é que ele não elaborou uma física consistente como a de Newton.

Soa estranho ao atual homem esclarecido qualquer tipo de referência à íntima relação entre cultura e natureza. Acostumou-se a pensar, não sem motivo e razão, que a cultura tem seu fundamento na criatividade de seu povo, esmerada em seu percurso, incluindo as influências de outros a que tenha acatado pela força ou por engenho, em resumo, que não existe outro berço da cultura além do espírito de um povo. Todavia, no homem não esclarecido, em especial o homem do interior – da roça e das pequenas cidades –, reside e resiste ainda hoje uma outra sensibilidade e visão de mundo, segundo a qual a verdadeira cultura só pode ser natural. Quando esse homem diz, em seu cotidiano e em referência a este, que algo é natural, ele nega seu caráter convencional, no qual se detém o homem teórico. Porém, o sentimento de que a ordem das coisas no interior de uma cultura não é meramente normativa também o sentem os homens mais esclarecidos, mesmo negando em suas teorias: vejam-se as celebrações e expectativas do Ano Novo – de uma vida nova. O que Nietzsche reclama é este sentimento e mesmo esta convicção. Há algo de mais natural ao homem do que andar e falar? – cantar, dançar e pintar? – contemplar, imaginar, lembrar e pensar? Ainda que estas atividades sejam aprendidas, é possível negar-lhes o caráter de naturalidade com que são realizadas? E, por outro lado, o que se toma por instinto animal não seria também uma espécie de aprendizado, apurado na espécie, destinado ao exercício de poder e à sobrevivência?

Lê-se, em “A disputa de Homero”, a impossibilidade de divisar nitidamente qualidades propriamente humanas como dissociadas das chamadas naturais:

O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpeto, feitos e obras. (CP; p. 73)

Inexiste uma oposição entre natureza e cultura, mas elas não são idênticas. Tanto a natureza quanto a cultura são governadas por instintos, impulsos, pulsões – *Triebe*. A cultura, porém, não é algo que ocorre ao homem como o instinto ao animal, mesmo assim, cabe a ela reconduzir o homem à natureza. A cultura enlaça a natureza alheada de si mesma, depois desta ter-se apartado com o surgimento do intelecto. Para dizer uma vez mais, a cultura é “uma *phýsis* nova e aperfeiçoada” (CE II, §10).

O natural não é, necessariamente, algo já dado e de limite intransponível. Ainda que tal possa ser um de seus aspectos, interessa aqui outro, o qual pode ser notado em um dizer de Aristóteles sobre a tragédia: “nascida de um princípio improvisado [...], pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural” (*Poética*, IV, 1449a 9-14; 1973, p. 446). Não convém discutir a relação dessa passagem com a metafísica de Aristóteles, mas apenas tomá-la enquanto convicção de que aquilo que se mostra de forma perfeita e inalterável deve ser encarado como natural. Assim, a tragédia é natural quando é plenamente ela mesma. Qualquer alteração brusca dessa forma significa já uma decadência, uma corrupção.

Ao impor-se como ordem natural, uma forma – tenha ela qual princípio for – traz um senso consigo, que não suscita nem aceita desconfiança. Negando o direito a críticas, ela suprime a reflexão e exige ser afirmada inconscientemente. Isto não quer dizer, porém, que esteja fechada em si e simplesmente rejeite de antemão toda e qualquer potência divergente

das suas, mas que assimila a diferença ou a rejeita segunda sua própria capacidade de apropriação. Quando uma tal ordem torna-se sufocante, deixando de ser princípio de liberdade, como na verdade deve ter sido em seu início e durante seu império, tem-se o sinal crucial do declínio, de que perdera o poder de agregar e de recusar forças destoantes das leis que lhe regem. Assim, ocorre, de tempos em tempos, que espíritos criadores exijam o fim de uma ordem, mas também conservem consigo tudo que ainda podiam dela manter. Uma ordem não pode existir sem princípio regenerador, sem capacidade reprodutiva – se a perde, é porque chegou a um ponto de infertilidade só atribuível a uma senilidade que se prepara para os últimos combates. Destes hão de surgir os futuros princípios vigentes. Conserva-se da antiga ordem o que a tornava forte mediante a imitação. Uma forma toma como modelo os princípios da anteriormente dominante; ela só vem a *ser* mimetizando – deduz-se de uma passagem da *Genealogia da moral*:

de início, o espírito filosófico teve sempre de imitar e mimetizar os tipos *já estabelecidos* do homem contemplativo, o sacerdote, o feiticeiro, o adivinho, o homem religioso, em suma, para de alguma maneira *poder* existir: por um longo tempo o ideal ascético serviu ao filósofo como forma de aparecer, como condição de existência – ele tinha de *representá-lo* para poder ser filósofo, tinha de *crer* nele para poder representá-lo. (III, §10; p.205).

Se tal idéia pode não estar inteiramente desenvolvida na primeira fase do pensamento nietzschiano, já aí a concepção grega de imitação, enquanto princípio formativo, tem um papel de destaque, principalmente nas reflexões sobre a cultura como “segunda natureza”. O primeiro aspecto dessa noção encontra-se no exemplo da marcha do soldado como conquista de um novo andar (EE, II). Depois de saber caminhar, ter de novamente aprender a caminhar, até realizar o movimento com tranquilidade e leveza, ocasião então em que aquele antigo modo aparece como tosco e inferior. Somente quando um processo de formação conduziu a segunda natureza à naturalidade da primeira natureza, pode-se falar de cultura. Assim conquista-se uma língua, uma arte, uma música. A suavidade, graça e beleza dessas são

alcançadas através do correto proceder, mediante o estabelecimento de técnicas e regras, de formas e estilos.

O segundo aspecto da noção de “segunda natureza” está na transformação da brutalidade própria à natureza: “Quase tudo a que chamamos ‘cultura superior’ é baseado na espiritualização e no aprofundamento da crueldade – eis a minha tese; esse ‘animal selvagem’ não foi abatido absolutamente, ele vive e prospera, ele apenas – se divinizou” (BM, VII, §229; p.135). Compete reconhecer tal traço inclusive nos atuais homens socráticos, mas ele aparece de um modo especial na Grécia com a rivalidade, a boa *Éris* de Hesíodo – uma regularização da brutalidade em instituição de formação e de surgimento do gênio. Com ela o grego criou para si modelos exemplares, não como os distantes antepassados míticos que também possuíam, mas sim aqueles artistas e sábios contra quem outros combatiam, desejando usurpar-lhes o título de superior. Mediante tal instituição nasceram os deuses homéricos, as lições de Hesíodo, a filosofia trágica e o teatro de Dionísio – estes trazem a transfiguração da crueldade natural em saber, arte e cultura. É necessário reconhecer a jovialidade grega como uma serenidade que se mantém sobre o dorso de um tigre, tal qual uma canoa no meio do mar revolto, mas de modo a reafirmar – em outra dimensão, é certo – aquele felino selvagem, aquele caos incontido que não cessa de gerar formas e rasgar contenções.

3.2. DIALÉTICA DE ZOÉ

Apolo é quem permite ao vigor caótico da natureza traduzir-se em cultura: modo de vida, expressão artística e pensamento. A cultura é uma espécie de contenção da energia primordial – modelação da potência da natureza. Contenção e não oposição ou negação – tal

como em Sócrates. Mesmo ele, porém, possui o vigor original, o qual habita tudo que é grandioso.

Apolíneo e dionisíaco são potências geradoras que compõe a dinâmica e o vigor da cultura. Em posse de tais “noções”, Nietzsche acredita ser possível compreender os movimentos peculiares à cultura. A própria história, vista de forma simplificada e profunda, pode ser descrita consoante as mudanças na relação entre os dois impulsos. Perceba-se que ela não é o movimento resultante da relação entre eles, por um lado, porque a história não é consequência, mas sim efetividade, por outro, porque tal relação não é atemporal, mas efetiva-se no tempo. O dionisíaco selvagem, pré-apolíneo, manifesta-se sem uma significativa diferenciação; neste sentido, ele é a-histórico, ou pelo menos não constitui a história digna de ser recordada; esta é a história da cultura e ela começa na Grécia.

Em *O nascimento da tragédia*, a cultura e sua história são pensadas a partir da idéia de procriação – efetivada pela relação dialética entre os impulsos originais. Do mesmo modo, quando a tal relação sobrepõem-se a razão e a consciência teóricas, a história é devir da decadência: é “fruto” da impotência do homem teórico. Em geral, pode-se dizer que à história pertencem dois movimentos: o jogo agônico entre os princípios geradores e a geração do niilismo.

No princípio do Ocidente, a Grécia traça um destino decadente. E é ela também a guardiã da possibilidade de elevação. Há, em Nietzsche, uma espécie de “dialética” entre decadência e excelência, entre niilismo e afirmação da vida, em que a transvaloração é apresentada como alternativa de futuro. Tal dialética está patente de modo especial em *O nascimento da tragédia*. Já neste livro, mesmo que suas fórmulas e expressões indiquem o contrário, Nietzsche trocará o pensamento por oposições – sedimentado na lógica e na gramática – por um pensar por contrastes. Se a linguagem pode iludir quanto à existência de pólos opostos, a arte exhibe seu engano: o pintor sabe que o preto não é o contrário do branco,

mas o que o realça e lhe confere visibilidade; o músico sabe que as notas não se opõem, mas se compõem, estabelecendo padrões rítmicos, melódicos e harmônicos. A arte mostra à filosofia seus limites e a instrui sobre outras formas de pensar. O teatro trágico, em especial, ensina à filosofia a harmonia entre homem e natureza. Nele, os impulsos originários alcançaram um grau elevado de harmonia, mostrando um ideal de formação e um modo de ser da cultura, perdidos desde o advento do homem teórico.

Sócrates contra Dionísio não significa que o socrático seja o verdadeiro contrário do dionisíaco. Se ele opõe-se ao dionisíaco, este é capaz de transmutá-lo. Na filosofia nietzschiana, a contradição não é a mesma concebida pela lógica, incluindo a lógica dialética hegeliana. Essa “dialética” entre trágico e socrático – e entre apolíneo e dionisíaco – estaria, antes, próxima à dialética de Kierkegaard e de Merleau-Ponty, cuja *síntese* é pensada como harmonização, na qual a diferença e seu movimento não desaparecem. Mesmo Sócrates pode *harmonizar-se* com o trágico. “Síntese”, todavia, não é o melhor termo para descrever a composição de um movimento que não procede por antíteses lógicas, mas por contraste. Harmonia não é síntese! Ela não dissolve a diferença em uma unidade idêntica a si; pelo contrário, na relação entre diferentes há procriação. A própria unidade primordial é pura contradição. A contradição pertence à natureza do deus da metamorfose.

O termo “dialética” assume muitas conotações, dentre as quais as mais determinantes relacionam-se ou ao modo correto de pensar em vista da verdade ou a uma teleologia da verdade em seu manifestar-se, ou a ambos. Mas, se a dialética nasce com Anaximandro e Heráclito, então se deve reclamar o termo: a dialética nietzschiana é reflexo do conflito entre *hýbris* e *métron* subjacente ao teatro trágico grego, entre *apeiron* e *péros* intrínseco à natureza – ela expressa a mais secreta relação entre natureza e cultura.

Se há uma tal harmonia fraterna entre o dionisíaco e o apolíneo, como entender o domínio de Dionísio? Na tragédia, diz Nietzsche, “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas

Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio” (NT, §21; p.130). É preciso ver o apolíneo como um aspecto da máscara de Dionísio, através do qual este aparece como existência individual, como Édipo, Prometeu, como o herói sofredor. É a ele que se dirige o lamento do coro das oceânidas: “As vagas do mar rugem, chocando umas contra as outras; o abismo geme; o negro Hades responde-lhe das profundezas da terra com um bramido, e as fontes dos rios sagrados choram a sua dolorosa angústia” (Ésquilo, 1990, p.120). Para Nietzsche, trata-se do sofrimento da individuação que remete ao mito órfico de Zagreu (NT, §10; KSA, VII, 3[82], 7[55], 7[61], 7[123]). Na versão mais conhecida do mito, graças às *Bacantes* de Eurípides e às *Metamorfoses* de Ovídio, Dionísio é filho de Sêmele, em outras, porém, sua mãe é Perséfone, mas entre os cretenses também pode ser chamada de Deméter – trata-se em todo caso da grande deusa Reia. Lê-se o mito na compilação dos *Discursos Sagrados (Rapsódias)* de Orfeu do período helenístico recente:

Zeus violou a sua mãe Reia-Deméter e gerou Perséfone; violou Perséfone sob a forma de uma cobra e deu vida a Dionísio. Entregou o poder sobre o mundo ao menino Dionísio, sentou-o no seu trono e deixou-o à guarda do Coribantes. Mas Hera enviou os Titãs que seduziram o menino com brinquedos e, enquanto ele olhava para um espelho, foi retirado do trono pelos Titãs, despedaçado, cozido, assado e comido. Depois disto, Zeus fulminou os Titãs com o seu raio, e da fuligem que se levantou surgiram os homens, rebeldes contra os deuses, mas participantes do divino. Dos restos que foram salvos e reunidos, renasceu de novo Dionísio. (O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin, 1922, 60-235 *apud* BURKERT, 1993, p.566; ver GRIMAL, 2000, p.468; BRANDÃO, 1995, p.114-118; COLLI, 1998; KERÉNYI, 2002, p.97-102, 228-234; especificamente sobre Zagreu, ver KERÉNYI, p. 71-78).

Esta versão tardia carece de dois complementos: ela não menciona nem Zagreu nem Apolo. O Dionísio que aí aparece é Zagreu, consoante o mais remoto testemunho (séc. III a.C.) que expressa diretamente a identificação entre os dois: “Zagreu é o Dionísio dos poetas; parece, de fato, que Zeus uniu-se a Perséfone, do que nasceu o Dionísio ctônico” (Calímaco, frag. 43; COLLI, p.217). Há uma série de fragmentos ainda mais antigos que remetem a tal identificação: Ésquilo declara Zagreu como filho subterrâneo de Plutão ou mesmo como o próprio Hades, Plutão (Nauck, TGF, frags. 5, 288), tal qual Heráclito (frag. 15), conforme já

notara Nietzsche nos fragmentos póstumos sobre Zagreu; Eurípides, nos versos subsistentes de *Os cretenses*, relaciona “Zagreu noctívago” com “Zeus do monte Ida” e fala dos “trovões de Zagreu noctívago” (COLLI, p.139; KERÉNYI, p.76); em *Alcméon*, poema épico provavelmente do século sexto, tem-se a mais arcaica menção da literatura grega a Zagreu: “Dama Terra e Zagreu, que és supremo entre todos os deuses!” (frag. 3). Ao citar a sentença, Kerényi observa a posição de Zagreu como “o mais excelso de todos os deuses”: “provavelmente o supremo deus do céu (contraparte da Mãe Terra), o Pai Zeus; ou o outro, o Zeus do mundo inferior” (p.74, p.75). Para Nietzsche, é recorrendo a este Dionísio mais antigo – que se faz presente nos mistérios de Elêusis e nos cultos órficos – que se pode querer compreender o nascimento e o caráter do teatro, a concepção de mundo da filosofia pré-socrática e a própria cultura grega da idade trágica, entre os séculos sexto e quinto. É necessário compreender “**Διόνυσος ὀμῆστος** und **ἀγρίωνιος** = **Zagreus**” – “*Diónysos ōmēstēs* e *agriónios* = *Zagreus*”: “Dionísio omófago e cruel (selvagem) = Zagreu” – este Dionísio selvagem, de origem oriental, a quem Temístocles oferece em holocausto três garotos persas antes da batalha de Salamina (KSA, VII, 7[61]), deus que é ao mesmo tempo **μειλιχίος** – *meilikhios* – “calmante”, “apaziguador”, “doce” como o mel (ISIDRO PEREIRA, 1990, p.360). Assim aparece o deus nas *Bacantes* de Eurípides: cruel e doce.

No mito órfico, Apolo tem um papel de destaque no cuidado com Zagreu: ao lado dos Curetes, tenta protegê-lo da ciumenta esposa de Zeus e, depois do deus-menino ser dilacerado, reúne suas partes dispersas, enterrando-as junto à trípole de Delfos. Este papel é ainda maior segundo o *Comentário ao “Fédon” de Platão* (67c) de Olimpíodoro: “Porque Dionísio, quando viu sua imagem refletida no espelho, pôs-se a persegui-la, e como consequência fez-se em mil pedaços. Porém Apolo o recompõe e lhe devolve a vida, por ser um deus purificador e verdadeiro salvador de Dionísio; por isso é proclamado ‘Dionisódoto’” (COLLI, 1998, p.257; KERÉNYI, 2002, p.184). Apolo *Dionysodótēs* – que aparece nos

mistérios de Flia, na Ática (Pausânias, 1,31,4) – tem sido interpretado ambigualmente ou como “dador de Dionísio” (KERÉNYI) ou como se fosse “dado por Dionísio” (BURKERT, 1993, p.434). Importa reconhecer a estreita relação entre os dois deuses, apresentada pela primeira vez por Friedrich Creuzer, mas cuja interpretação decisiva é dada por Nietzsche.

O decisivo é a imagem de Dionísio vislumbrada por Nietzsche. Dionísio, senhor da vida e da morte, o deus de *zoé* – conforme diz seu nome, *Zagreús*:

Em grego, um caçador que captura animais vivos chama-se “*zagreús*”. Eruditos gregos da antiguidade tardia interpretaram o nome como “grande caçador”, por analogia com *zátheos*, “totalmente divino”. Mas a palavra *zágre*, que significa “fojo para a captura de animais vivos”, prova que o nome contém a raiz de *zoé* e *zôon*, “vida” e “vivente”. Uma tradução exata de “*Zagreús*” seria “captor de animais de caça”. (KERÉNYI, 2002, p.72-73)

Os antigos experimentaram *zoé* através da máscara e da imolação do bode: “A máscara é uma manifestação do deus; o bode, típico animal de sacrifício no culto dionisíaco, é seu substituto” (p.71). Os cultos dionisíacos dramatizam a história do duplo nascimento do deus... e Nietzsche fala ainda de um terceiro, talvez se apoiando em Eufóron (frag.16), para quem o primeiro é o nascimento prematuro do ventre de Sêmele, o segundo da coxa de Zeus e o último da reunião, por Réia, de seus membros dispersos (COLLI, 1998, p.221, p.418). O motivo de Nietzsche, ao eleger tal versão, só pode ser de coerência com a história grega e a metafísica trágica, cuja estrutura seriam a mesma: Dionísio selvagem; Dionísio artístico; Dionísio da tragédia. Neste sentido, leia-se uma anotação sua: “Zagreu como individuação. Deméter alegre-se novamente na esperança de um novo nascimento de Dionísio. Esta alegria – como anunciadora do nascimento do gênio – é a jovialidade grega” (KSA, VII, 7[55]). Referente ao despedaçamento de Zagreu, Nietzsche oferece uma interpretação interessante: “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas os homens. Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NT, §10). Eis a dialética entre Dionísio e Apolo – um contraste no próprio deus bifronte: alegria homérica e padecimento trágico, dito

de outro modo, vida indestrutível e existência perecível. A distinção apresentada por Kerényi, entre *bíos* e *zoé*, esclarece a forma como Nietzsche toma a vida infinita enquanto unidade primordial aquém de toda existência finita. Na história metafísica de Nietzsche, Zagreu, o deus da vida infinita, aparece como *bíos* e *thánatos*, existência e morte.

Nessa existência de deus despedaçado, Dionísio, deus da máscara, aparece aos gregos como deus bifronte: de um lado, deus do delírio, do outro, o libertador (DETIENNE, 1988, p.48). Ele é o deus ambíguo por excelência:

O longínquo e o próximo, o além e o aqui: com sua presença Dionísio transfigura este mundo, em vez de arrancar as pessoas dele.

O grego e o bárbaro: o estrangeiro lídio, vindo da Ásia, é nativo de Tebas.

O furioso, o louco, o *mainómenos* é, também, *sophós*, *sophistés*, *sóphron*.

O deus novo (*néos*, 219, 272), vindo para fundar um culto até então desconhecido, representa contudo “as tradições ancestrais, antigas como o tempo (201), o costume enraizado no fundo das idades e que sempre nasceu da própria natureza” (895 e ss).

O selvagem e o civilizado. [...]

Assim como o vinho, Dionísio é duplo: terrível ao extremo, infinitamente doce. Sua presença, intrusão estupefaciente do Outro no mundo humano, pode assumir duas formas, manifestar-se segundo duas vias: ou a união bem-aventurada com ele, em plena natureza, em que todo constrangimento foi ultrapassado, a evasão fora dos limites do cotidiano e de si próprio. É essa experiência que o *párodos* celebra: pureza, santidade, alegria, suave felicidade. Ou então a queda no caos, a confusão de uma loucura sanguinária, assassina, onde se confundem o mesmo e o outro, tomando por um animal selvagem aquilo que se tem de mais próximo, de mais caro, seu próprio filho... (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.349-350)

Neste trecho, Vernant interpreta as *Bacantes* de Eurípides (os números entre parênteses remetem aos versos da tragédia). Apesar de não compactuar com a distinção nietzschiana entre apolíneo e dionisíaco, nem com a idéia de uma conversão tardia de Eurípides ao deus do êxtase, ele conquista – por via distinta é certo, e com uma precisão contrastante com *O nascimento da tragédia* – uma visão similar à dialética trágica de Nietzsche. Tal pode ser sintetizada por dois versos das *Bacantes* (1, 61) indicados por Vernant (p.343), o de abertura e um de encerramento do “prólogo”; neles Dionísio diz: *Eis-me aqui...*

percuti bacas, para que a cidade de Cadmos veja. O ímpeto dionisíaco em fazer-se visível gera a irmandade entre Apolo e Dionísio na tragédia: Dionísio quer ser reconhecido como deus – deus sábio que é. Penteu será despedaçado por sua própria mãe, pois não compreende a sabedoria do deus nem respeita sua natureza divina.

A tragédia é o triunfo de Dionísio – não sobre Apolo, mas com ele. É parusia do deus do êxtase em forma artística. Em resposta a Dionísio, o grego agarrou-se a Apolo e conquistou a beleza, mas esta conquista e este apego mostram-se, em sua profundidade, como exigências de Dionísio, deus dançarino e da máscara – assim já compreendera Matilde von Meysenburg: o “*dionisíaco* (a essência do mundo *per si*) cuja língua nativa é a música, gera a obra de arte da tragédia a partir da beleza do espírito apolíneo.” (*Correspondências com Wagner*, p. 140). A Dionísio, os homens devem sua reunião com a totalidade.

A música dionisíaca, a arte simbólica por excelência, impõe um sentido rumo ao inesgotável. O simbólico transcende o limite de sentido que o signo costuma apontar e, por isso, conduz a uma plenitude e a um sentimento desta plenitude, coisa que nenhum mero signo pode promover. Em geral, Nietzsche utiliza o termo “*Symbol*” (e derivados) referindo-se ao dionisíaco, contrapondo-o a “*Gleichniss*” (e derivados), associando-o, por sua vez, ao apolíneo. Esta distinção lembra a feita por Schelling entre *símbolo* e *alegoria*; o primeiro termo expressa a identidade do particular com o universal, o segundo apenas indica o universal através do particular. Em Nietzsche, a arte apolínea é análogo simbólico, expressão “similiforme” (em alemão *Gleichniss* é sinônimo de *Allegorie*), enquanto a música dionisíaca promove a reunião com o universal. No emprego da palavra “*Symbol*” encontra-se o mesmo afã romântico de unidade, tal qual o anseio de totalidade de ser que habita o homem cindido, descrito por Platão em *O banquete* (discurso de Aristófanes): os homens de antes possuíam dois sexos, dois pares de pernas e braços e uma cabeça com dois rostos opostos um ao outro e eram infinitamente mais poderosos do que os homens atuais, metade apenas daquela

protoforma humana. O “mito” platônico expressa o sentido forte que a palavra “*sýmbolon*” tinha para o povo grego: o de reunião – “símbolo designava um objeto dividido em dois pedaços, que, uma vez reunidos, provavam certa relação entre seus portadores, *verbi gratia*, os deveres de hospitalidade outrora exercidos por um, em relação ao outro” (SOUSA, 1995, p.59; ver SERRA, 2002).

Compreenda-se o privilégio da música em relação às outras expressões artísticas. As pinturas abstratas de Kandinsky podem até lembrar um estado musical, mas não tem como provocá-lo, nem também nada se imagina escutar ao mirar-se *O friso Beethoven* de Klimt. Por outro lado, ao som da nona sinfonia de Beethoven, os ouvintes são obrigados individualmente a um “discurso imagístico” (NT, §6, §1). Se a música provoca a produção de imagens, a imagem, ao contrário, não suscita o som (*Musik und Wort*; KSA, VII, 12[1]; ver LEBRUN, 1985, p.42). Enquanto a tragédia era regida pelo espírito da música, ela exigia o olhar “e ao mesmo tempo ir além do olhar”. A parte mais dramática da tragédia, o evento repleto de horror no qual o herói precipitava-se em desgraça, não era visível ao público – nem Édipo vaza os olhos, nem Agamenon é assassinado no palco, nem tampouco nele Penteu é destroçado. Tais eventos só podiam ser audíveis. E ouvi-los, ouviam os gregos, mas desejavam “ao mesmo tempo ir muito além do ouvir” – aspiravam o infinito (NT, §24).

O nascimento da tragédia celebra o deus Dionísio-Zagreu e seu movimento de separação e parturição em que, como impulso dionisíaco e apolíneo, gera a arte e a cultura em geral. Através de Apolo, o dionisíaco oriental verte-se em cultura. O Ocidente é engendrado pelo espírito da música, que solicita imagens e conceitos afins consigo; mas, como se sabe, seu nascimento deve-se a outro impulso: são outros os parteiros – Sócrates e o apóstolo Paulo.

3.3. PRIMAZIA ESTÉTICA

Os leitores de Nietzsche conhecem a história de que aqui me ocupo em descrever e interpretar – e não custa lembrá-la para dela se ter uma visão de conjunto. Frente ao antigo titanismo e pessimismo, os gregos salvaram-se graças a Apolo, matador da serpente Píton, fundador da *pólis*, promotor da medida e protetor da ordem. A arte e o Estado dóricos surgem como expressão de recusa ao dionisíaco, mas por pouco tempo, pois o povo grego assiste prorromper de seu interior uma música e uma poesia que não podem ser simplesmente atribuídas à influência de Homero. O grego escuta nas canções de Arquíloco não suas queixas e sofrimentos, porém, a dor primordial do mundo; ele escuta a música dionisíaca – repleta de imagens apolíneas. Os gregos entoam os ditirambos em suas orgias – que não são as orgias bárbaras –, a eles Dionísio manifesta-se preferencialmente através da arte. Apolo desarmara Dionísio, oferecendo-lhe, como substituta da brutalidade, a ilusão. Do encontro dos deuses nasce a tragédia, esta arte, mescla de todas as outras, na qual se irmanam Dionísio e Apolo em seu poder criador. Tal movimento é a geração da cultura. Mais um instante, porém, e do vigor juvenil inicia-se o declínio. Com a exigência de clareza, Eurípides, Sócrates, os homens teóricos assassinaram a mais bela flor que no mundo surgiu. A decadência da tragédia, o declínio da Grécia, o ocaso do Ocidente têm início com o impulso socrático do conhecimento; Sócrates, com sua brônzea força, sua estonteante lucidez, a inabalável crença na razão mesmo à beira da morte, merece ser a insígnia do homem teórico de todos os tempos. Mas duvida por instantes: preso e prestes a beber veneno, ele canta a Apolo. Para Nietzsche, ao contrário do *Sócrates moribundo*, o *Sócrates musicante* deverá ser o novo signo da ciência; desta ciência que reinicia com Kant e Schopenhauer. Nietzsche pretende ser continuador de tal sabedoria trágica expressa em conceitos e preparar o caminho para a música dionisíaca do teatro wagneriano. Cabe-lhe cantar esses novos tempos. A jovialidade grega, o teatro trágico, a

sabedoria dionisíaca, a civilização apolínea, a música... ah! todo o esplendor grego está prestes a se efetivar na Alemanha! A potência da origem anuncia seu retorno. É preciso preparar-se: – *Coroai-vos de heras e agarrai vossos tirsos, pois o deus estará de novo entre nós!*

Que entusiasmo! Este livro deveria se chamar *A tragédia e a alegria grega* ou simplesmente *Jovialidade grega* (*Die tragödie und die griechische Heiterkeit* – KSA, VII, 5 [120]; *Die griechische Heiterkeit* – 6 [17], 6[18], 7[109]). Tais opções surgem antes do título da primeira edição (*O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*), e revelam mais o conteúdo e o caráter do livro do que *Helenismo e pessimismo* (*Griechenthum und Pessimismus*), o qual passa a figurar como subtítulo da obra na terceira edição. Ao contrário de “*Heiterkeit*”, Nietzsche raramente fala diretamente de “*Pessimismus*” em *O nascimento da tragédia* – e quando fala, o faz em distintas acepções: no sentido prático que conduz ao genocídio (§15); referente à concepção de corrupção humana do clero cristão (§19); e vinculado ao sacrilégio original de caráter titânico (§9), que é no fundo a sabedoria exposta na tragédia (§10). É sobre esta acepção de pessimismo como sabedoria trágica que Nietzsche trata na “Tentativa de autocrítica”: “a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência” (§4; p. 17).

O nascimento da tragédia é a saga do povo grego – quer vista sob a ótica do pessimismo, da construção de um mundo de beleza, alegria e serenidade erigido sobre a antiga concepção de mundo titânico, até a completa negação deste pelo otimismo dialético; quer sobre a perspectiva da metamorfose da jovialidade grega, de trágica a teórica; ou ainda, como a história de Dionísio entre os gregos. *O nascimento da tragédia* conta uma história, uma história dramática. Narrar o nascimento e as transformações do teatro é descrever a formação da cultura, pois nesta arte singular reuniram-se as forças condutoras da cultura;

contribuindo, assim, com o presente de um povo que se julga herdeiro da Grécia. Chama-se a atenção para o próprio “ritmo” dessa narrativa: em *O nascimento da tragédia* não se encontra só uma história, mas uma narrativa cuja estrutura pode inclusive recordar as tragédias esquilianas. Depois de ter uma visão de conjunto dela, é necessário descrever os princípios tanto de seu estilo quanto de seu conteúdo. A comparação da história com o teatro não é banal. A arte em geral e o teatro especificamente são o princípio de sua reflexão; começo ao qual Nietzsche sempre retorna. Uma passagem da segunda das *Considerações intempestivas* torna mais claro este vínculo entre teatro e história, quanto ao sentido da narrativa:

Se o valor de um drama consistisse apenas no seu pensamento principal e final, o drama seria o caminho mais longo, mais indireto e mais penoso para chegar ao fim; da mesma forma, espero que a história não limite a sua significação às idéias gerais que seriam seu fruto e sua flor. O seu valor está em variar com espírito um tema conhecido e talvez já gasto, uma melodia banal, e elevá-la à posição de símbolo compreensivo, e em fazer presentir no tema inicial um mundo de meditação, de força e de beleza. (CE II, §6)

Neste excerto, está clara a polêmica com a historiografia oitocentista, especialmente com seu caráter iluminista. A história, produzida pelo Iluminismo, faz deste o “cume e alvo do processo universal”, tal como na *teodicéia* de Hegel, cujo deus único faz-se história a fim de realizar-se enquanto *espírito absoluto*. Esta é uma ficção cristã. Uma má ficção, na medida em que a história não obedece a nenhuma lógica, seja de destinação ou mecânica, mas é efetivação de perspectivas, de visões de mundo. O regresso de Nietzsche à origem do Ocidente mostra não haver nada original fora do devir. A cultura deve ser encarada de modo histórico, a compreensão da cultura é igualmente histórica, bem como a história participa de uma visão de mundo. Na medida em que o homem moderno sente-se herdeiro de todo passado, ele não é mais descendente de passado algum. A memória não faz sentido se não se é herdeiro daquilo que se rememora. O preconceito de ser epigonal mitiga o espírito de fazer futuro. Ao lado do estudo da Antigüidade grega, o homem moderno investiga várias outras antigüidades. Logo, “o arcaico mundo grego de grandeza, naturalidade e humanidade” deixa

de ser modelo de cultura e o Ocidente despede-se de suas raízes, quando deveria justamente tê-las como arquétipo (CE II, §8; ver NT, §20).

Ao alcançar a consciência histórica, o homem moderno pensa despedir-se da história. Crê, enfim, que o reino de seu deus está prestes a instaurar-se na terra – que ao final de um percurso dramático, Palas Atena porá fim à discórdia e a tudo harmonizará. Palas só possui para o moderno a feição da divindade que dissipa as contendas com seu *voto de Minerva* (feição consagrado pela *Oréstia* de Ésquilo), de tal modo que a deusa da sabedoria, agora desarmada, é a representante da paz universal e não mais a deusa armada, protetora da cidade. Caso se imagine, e convêm fazê-lo, que feitos de guerra significam assassinato e pilhagem, então a consciência moderna cai em contradição frente à sua admiração pela justiça platônica e por Sócrates, que era justamente reconhecido por suas façanhas em guerras. Deste tipo de contradição dificilmente a razão moderna dá conta, pois é acima de tudo redutora quando pretende alcançar determinados sentidos históricos dos acontecimentos.

A história depende da objetividade, mas o que esta possui de positivo não se deve à exigência de neutralidade, através da qual um certo estilo de escrita e uma visão de mundo tornam-se canônicos. A história de *O nascimento da tragédia* procede não propriamente por objetividade crítica, mas por uma objetividade guiada pela *faculdade estética*; inclusive seu estilo deve reproduzir este princípio: “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte, portanto, tornada pura criação artística, ela pode porventura conservar e até despertar instintos” (CE II, §7). Com tal objetividade, Nietzsche afirma o aspecto ativo da ciência e assume o caráter de artifício e engenho do homem, presente em suas mais gratas ocupações. É impossível conceber uma neutralidade ou uma objetividade segundo a qual um sujeito cindido do mundo contemple-o à distância. A objetividade é estética, equivale à do artista que no estado estético da criação deixa-se conduzir pelo objeto mirado. Este visível o envolve, ao mesmo tempo em que se deixa revestir pela inventividade própria do artista, cujo

espírito está prenhe de originalidade e força. Nesse tipo de objetividade, artista e objeto não estão apartados.

Tal qual um autor dramático, a quem cabe conferir um plano à fábula, relacionando os pormenores da trama e impondo-lhes uma unidade, o historiador ou o filólogo ou qualquer um que se ocupe em contar uma história deve compor “um quadro artisticamente verdadeiro”. É o sentido artístico que introduz o plano. Plano e unidade não existem previamente nos “fatos”, mas pertencem ao ato de narrar, de determinar-lhes uma ordem seqüencial (CE II, §6).

Perante imagens significativas, a memória não se contenta com fragmentos, pois exige de maneira especial a narração, ela reclama *sentido*. Mesmo a pintura, a qual se costumava atribuir mais diretamente a idéia de uma imitação representacionista das coisas, supõe em muitos casos uma espécie de narração – isto quando não é meramente emblemática tal como o retrato. Os vasos gregos, por exemplo, possuíam três formas de narrativa (FULLERTON, 2002, p.113-124): *monocênica* (em que uma imagem sintetiza um evento, seu desfecho, clímax etc.), *sinótica* (literalmente, “visões combinadas”: diferentes estágios de um evento são combinados em uma mesma imagem, sugerindo uma seqüência e, portanto, passagem do tempo) e *cíclica* (vários episódios são representados separadamente, mas vinculados tematicamente aparecem como uma “série”). Quer seja nos vasos gregos ou em pinturas cristãs, tais como *A transfiguração* de Rafael (1517/20) e *O cavaleiro, a morte e o demônio* de Dürer (1513), uma história é sugerida e um sentido a acompanha, quando não mais de um. A dificuldade em entender a arte grega, em oposição às pinturas de Rafael e Dürer, deve-se a que toda imagem e toda narrativa tomam por pressuposto uma certa competência relacionada à capacidade de reconhecimento, neste caso, da mitologia e mítica cristãs em detrimento dos mitos gregos. Solicita-se conhecimento do contemplador para que reconheça o que lhe é exposto. O artista devolve ao espectador uma espécie de familiaridade com as coisas. Ainda que a princípio não compreenda certas partes, certos aspectos de algo, quando uma imagem

completa surge ao contemplador, todo conjunto de sensações e inquietações anteriores é esquecido. Bem como contemplação e compreensão exigem-se mutuamente, há uma relação constitutiva entre memória e imaginação.

Não existe imaginação artística sem o exercício da técnica. Não existe fantasia sem o envolvimento efetivo com aquilo que lhe dá motivo. O engenho do gênio não surge senão como resposta às dificuldades impostas pela criação, através do manuseio e da elaboração de técnicas. Logo, retornar à Grécia através da imaginação não significa tão-só inventar uma Grécia, mas recriá-la; restituir-lhe a vida a partir das ruínas de sua história; devolver o frescor que uma vez se fez presente naquele povo – conforme a atualidade exige a presença daquela antigüidade.

O historiador que acreditava descrever fatos respeitava um estilo, segundo o qual podia julgar-se objetivo: fórmulas secas, tom prosaico, zelo com os detalhes, indiferença quanto ao valor do que é tratado, pompa e jargões científicos etc. O que determina tal estilo? Antes de tudo, a diluição do potencial transformador do passado – não só porque o toma como objeto acabado, mas também por afirmar certos aspectos de sua atualidade, sem todavia refletir sobre eles, ainda mais porque a idéia de neutralidade surge como corolário da idéia de justiça; esta pressupõe uma espécie de “ponto” neutro a partir do qual se poderia julgar tudo o mais. Fundamentando-se nesta idéia de justiça, a pretensão de verdade da “ciência pura” é, no fundo, moralista. Se a objetividade é um estado de espírito – e não um estilo exclusivista – próprio à recepção do objeto, então a exigência que se deve imputar ao historiador é a mesma com a qual o pintor se envolve: “sua completa imersão nas coisas” (CE II, §6).

Insiste-se no caráter narrativo de *O nascimento da tragédia* porque é levando a sério tal caráter que melhor se entende o estilo e o conteúdo do livro. Nietzsche dramatiza a história que se passou entre os gregos e, relacionando-a àquela que se passa em seu tempo, procura devolver à sua época a alegria grega – de uma vida inconsciente e segura de si. Trata-se de

uma história da arte e da cultura cuja força sensível contrasta com a força da palavra e da consciência.

Não cabe nessa história, vista a partir de impulsos mítico-naturais, falar das guerras médicas, de Pisístrato e Sólon, dos precursores da tragédia, de Téspis e Frínicos. Também não pode constar nessa narrativa aquela outra exposta em *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Há de se esquecer uma série de traços, pois toda história, como se sabe, deve respeitar um fio condutor – e tudo aquilo que dele destoe não merece menção. O caráter científico e seu estilo de aspecto hipotético e argumentativo não são apropriados a devolver a vida de uma cultura ou de um espírito, pois são por princípio dissectores.

Entendendo-se a objetividade e o estilo de *O nascimento da tragédia* é preciso ainda compreender o conteúdo que nela se expressa. A primazia da estética não se refere apenas a um método de conhecimento e exposição das idéias, pois remete à forma de ser do homem – e da natureza mesma. Um parágrafo de *A gaia ciência*, intitulado “Nossa derradeira gratidão para com a arte”, traz de modo condensado uma série de idéias defendidas por Nietzsche em sua primeira obra:

Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto do não-verdadeiro, a percepção da inverdade e mendacidade geral que agora nos é dada pela ciência – da ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e sensível –, seria intolerável para nós. *A retidão* teria por consequência a náusea e o suicídio. Mas agora a nossa retidão tem uma força contrária, que nos ajuda a evitar consequências tais: a arte, como a *boa vontade de aparência*. Não proibimos sempre que os nossos olhos arredondem, terminem o poema, por assim dizer: e então, não é mais a eterna imperfeição, que carregamos pelo rio do vir-a-ser – então cremos carregar uma *deusa* e ficamos orgulhosos e infantis com tal serviço. Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmo um tal fenômeno. [...] – necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós. Seria para nós um *retocesso* cair totalmente na moral, justamente com a nossa suscetível retidão, e, por causas das severas exigências que aí fazemos a nós mesmos, tornarmo-nos virtuosos monstros e espantalhos. Devemos também *poder* ficar *acima* da moral: e não só ficar em pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela! (GC, II, §107; p.132-133)

No cerne deste trecho está assinalada a capacidade criadora de sentido, tanto da arte, quanto da ciência, na medida em que esta possui em si um caráter artístico. Este já está presente na própria percepção: ela é criativa e criadora, modeladora e projetante – ela dá acabamento, enforma, inventa para realizar uma completude. Até aquilo que é tomado por mais distinto e sagrado deve-se a tal atividade. Seja qual for a gênese do sentido e o caráter de seus mecanismos de proliferação, em seu âmago está a índole artística. É na existência que são forjadas verdades – elas não passam de ficções: “As verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (VM, §1; *Os pensadores*, p.56). Não é a verdade, mas a mentira que ata sempre o homem à vida – ela o protege de uma tal desilusão degradante da alegria; nela o homem encontra suas motivações para fazer *algo* de sua existência. Em Nietzsche, a mentira passa a ser o caráter mais geral da vida – de *ser* (e não *do ser*).

A razão galgada na pretensão de verdade – esta entendida quer como “*alétheia*” quer como “*certitudo*” – é apenas uma restrição do caráter inventivo da vida. Da mesma sorte, a identificação socrática entre razão, virtude e felicidade não passa de uma redução – moralista. Tanto a razão perde o privilégio de orientar a existência como a moral deixa de ser a “atividade” distintiva do homem. Não é ela, porém, mas a arte a atividade propriamente metafísica do homem. Cabe a esta conferir distinção e propósito à existência, torná-la digna e querida, conduzi-la à via da cultura. A existência não possui nem em si nem para além de si um sentido; ele é criado pela arte, em quaisquer de suas formas – sensíveis, artesanais, poéticas, religiosas, científicas etc. Pois é isto uma atividade metafísica: descobrir, criar sentido; o que significa, dentre outras coisas, dispor seres, erigir princípios e viger valores em uma certa ordem. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche não se cansa de repetir que “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (§5; p.47) e

que “é a arte [...] a atividade propriamente *metafísica* do homem” (“Tentativa de autocrítica”, §5; p. 18).

Tais observações recordam o ensaio *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Tem-se aí um estranho projeto kantiano. Nietzsche não intenta propriamente delimitar as fronteiras da razão e do conhecimento, mas denunciá-las – não a partir da própria razão, mas em sua relação com a linguagem e, de modo geral, com o impulso fundamental do homem para a metáfora, para a interpretação antropomórfica. As palavras são metáforas, enquanto as verdades e os conceitos forjados a partir delas são seu enrijecimento. A constituição de palavras e conceitos remete ao processo de estabelecimento da civilização. Para existir socialmente, o homem necessita de uma “legislação da linguagem”, ela fornece uma designação comum para coisas e ações e, com isso, também a primeira oposição entre verdade e mentira. Não existe outra instituição comunitária mais impositiva e imponente do que a língua.

Tudo depende da forma como algo é percebido e de como a memória retém uma distinção de formas. Há algo de artístico na produção e no reconhecimento de imagens – é preciso discernir umas de outras e fornecer-lhes um acabamento. O pensar nada mais é senão um discernir: ele separa e relaciona imagens, dando-lhes uma espécie de coerência, consistência, profundidade, relevo, segundo um plano nem sempre nítido. Mas quando o pensar consciente reveste-se de uma roupagem teórica de caráter civilizador-moralista, com sua necessidade de precisão, de definição e conceituação das palavras, estas perdem aquela regeneração outrora realizada pela poesia e pela música, pois é certo que o tempo corrói o poder simbólico das palavras, roubando-lhes seu frescor: o uso desgasta o sentido forte e artístico próprios de sua origem. O desprezo pelo impulso do qual brotam as metáforas e a “fossilização” destas banalizam sua mocidade simbólica e a jovialidade do povo a qual pertencem. O cotidiano e as necessidades da civilização, alçados à seriedade teórica,

encobrem o caráter artístico do qual advêm os conceitos, isto é, o traço distintivo do homem: sua potência de inventividade, sua tendência natural à mentira, em suma, o aspecto singular em que se manifesta a interpretação e o perspectivismo humanos.

Sim, a aparência está vinculada à mentira, à imaginação e à arte, mas não há uma essência significativa para além dela. A oposição entre aparência e essência, ao menos como foi pensada tradicionalmente, não pode dar conta da relação entre o apolíneo e o dionisiaco, pois tal contraste não é propriamente uma contraposição. Posta de lado tal oposição, também aquilo a que ela sempre serviu – a moralidade – perde a primazia. A vida não aceita estreitar-se a um conjunto de preceitos determinados pela racionalidade dialética. Enquanto criação, ela encontra seu lugar na arte; onde é conjugada, realizada e a partir da qual é pensada de modo mais apropriado – tal é a consequência da valorização da índole estética em todos os atos e naturalidades humanas. A arte expressa o poder transfigurador da natureza, que brota de seu âmago e atravessa a cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retorno à natureza, saúde, alegria, juventude, virtude!

FRIEDRICH NIETZSCHE. *O caso Wagner*.

Qual sentido da idéia de “origem do Ocidente” transparece nas considerações sobre a cultura grega em *O nascimento da tragédia*? Tal questão orientou esta dissertação. Uma *arkhé histórica*, uma *origem eventual* tornada necessária por sua pujança e poder de criação: isto é a Grécia para o Ocidente. Entende-se “origem” nos três aspectos conservados em seu correspondente grego, “*arkhé*”, a saber: *início cronológico* – na Grécia nasce o Ocidente; *princípio metafísico* – a Grécia funda o Ocidente e continua sendo doadora de seu porvir; e a idéia de *predomínio* – a Grécia destaca-se das outras origens do Ocidente, assumindo o privilégio de tradição decisiva. Tradição é *destinação*. Na palavra “destino” está contida a idéia de meta, de sentido, de trilha e de determinação. Determinação, por sua vez, quer dizer tanto poder de efetividade quanto firmeza de querer. Em tal imbricação está o sentido de tradição: retomada do passado em um movimento de porvir.

Para Nietzsche, o nascimento e a morte do teatro trágico correspondem ao esplendor e à decadência da Grécia. Na tragédia, a natureza foi elevada, pelo simbolismo da música, à segunda natureza, mas logo depois a Grécia declina. Declínio tal que orienta o Ocidente ao longo de seus rumos, pois o niilismo é-lhe *endêmico*. Se sua história, porém, equivale à precipitação de uma altura, se é herdeiro da desventura de uma elevação que torna a Grécia modelo mítico de civilização e cultura, o Ocidente deve conter também em seu âmago a possibilidade de grandeza. Assim, Nietzsche vislumbra uma reconquista da mais antiga jovialidade helênica. Conforme o sentido de origem, o passado grego perpassa o presente como realização de uma das possibilidades por ele fornecida e como alternativa de uma outra presença, superior àquela vigente. A Grécia é, para Nietzsche, modelo, norte. Antes de ser fonte de estudo, ela é *fonte* de cultura.

A cultura enraíza-se em uma tradição, mas não se confunde com ela. Cultura é cultivo, processo de formação. Tradição é retomada, adesão exigida por um grupo a todos que a ele pertençam desde sempre ou dele queiram fazer parte ou sejam forçados a tal. Não há nem

comunidade nem cultura sem tradição, assim como não existe *ánthrōpos* sem cultura. Conforme Kitto (1990, p.18), em sua famosa máxima, Aristóteles não diz apenas que *o homem é um animal político*, mas também que *o homem é uma forma de existência caracterizada por participar da pólis*. Os outros, os bárbaros, não eram “homens” nesse sentido. Nem por isso pode-se dizer que haja entre cultura e civilização uma harmonia sem conflitos. Em geral, Nietzsche as considerou como contrastantes; todavia, na juventude, acreditou ver uma tal harmonia na Grécia, a partir da transformação das antigas disputas sanguinárias em uma instituição: a boa *Éris* de Hesíodo. Ele afirma, em “A disputa de Homero”, que a Grécia inicia-se propriamente com a transfiguração da brutalidade natural em uma instituição geradora do gênio.

Os gregos formam-se tanto pelos poemas de Homero, quanto pela crítica a eles. Não é só Platão. Dois, três séculos antes de Platão, os grandes gênios rivalizaram com Homero (Vidal-Naquet encontra tal rivalidade já no Homero da *Odisséia*, em relação ao Homero da *Iliada*: a *Odisséia* seria uma imitação irônica da *Iliada* – 2002, p.117). Que instituição esta, a da rivalidade! Com ela, as festas gregas desenvolveram espetáculos que exibiam sua cultura: o corpo, a arte e os mitos. Por ela os gregos estabeleceram a lógica – a lei do diálogo e depois das sentenças – através da qual surgiu a idéia de *isonomia*. Na assembleia, tal como já aparece no início da *Iliada*, os nobres guerreiros podiam dialogar como iguais: Atena diz a Aquiles que ele pode ultrajar Agamenon com insultos, mas que contenha sua fúria e embainhe a espada. Desta nasceu a *ágora*. Como disse Kitto, os gregos não se congregaram em *um* Estado, pois o sistema em que preferiram viver foi o da *pólis* (1990, p.112).

Uma *pólis* frente à outra. Um gênio diante de outro. Ambos querendo afirmar-se como melhor. Os gregos criaram um ideal distinto daquele representado pela idéia de tradição. A tradição oferece um ideal a ser imitado; a cultura, um ideal a ser perseguido. Na imitação, a cultura encontra o princípio de formação e elevação; nela, reflete-se o ideal de cultivo de si,

expresso na máxima de Píndaro: *Torna-te aquilo que és*. Aí tem início o Ocidente. Uma comunidade de povos a qual não resta outra opção senão “tornar-se o que é”; por isso, cultiva regressos, renascimentos e projeções. O Iluminismo é um de seus casos, uma de suas feições, mas é *uma* tal feição, que imagina a cultura como crítica da tradição e não como cultivo, apropriação e elevação pela tradição. Os gregos conheceram um “iluminismo”; Sócrates não foi seu mentor, mas acabou convertendo-se em seu símbolo. Não se deve esquecer, porém, conforme cantou Ésquilo na *Oréstia*, que a modernidade grega convidou a antigüidade a participar da nova ordem; nem tampouco que Platão oferece no fim de *A república* o “mito de Er”, aludindo aos “Contos de Alcínoo” (Cantos IX a XII da *Odisséia*) e recordando a segunda *Ode Olímpica* de Píndaro. A maioria dos regressos à Grécia vê-se obrigada a responder à questão fundamental sobre quais são as características decisivas da Antigüidade arcaica, pois somente através destas pode-se querer bem compreender a época clássica.

Pela disputa, os gregos conquistaram sua jovialidade; ela nunca foi um bem estar não ameaçado: “no fundo, não há verdadeira alegria [*Heiterkeit*] senão lá onde há vitória” (CE III, §2). A força dessa jovialidade a sofreram os persas, que não podiam acreditar em seu numeroso exército sendo abatido por tão poucos homens; mas estes eram “homens” – homens livres – e só aceitavam submeter-se à força da lei. Não é, todavia, esta a força que Nietzsche destaca nos gregos, mas sim as forças sensíveis e formativas, presentes na arte e expressas no mito. A associação entre arte e mito é-lhe fornecida pela cultura grega. Seus deuses não se tornaram “material” para o pensamento racional, ao contrário, inspiraram e exigiram a criação artística: esculturas, canções e dramatizações. Nisto encontra-se não só a influência de Wagner, mas do Romantismo como um todo.

O Romantismo valoriza a imaginação, o símbolo, a natureza, o mito e o folclore – na arte grega, ele reconhece precisamente estes elementos. Contra a idéia de uma universalidade estática cujo exemplo encontra-se no clássico, isto é, contra o Classicismo, ele afirma a idéia

de um organismo dinâmico. Em outro sentido a Antigüidade deve ser modelo: importa-lhe reencontrar a vida dos clássicos e não seus cânones. Em sua ânsia de totalidade, os românticos vêem na arte a identidade entre subjetivo e objetivo, inconsciente e consciente, real e ideal. Pensando a partir dessa idéia de unidade, Nietzsche toma a arte como principal meio civilizador: o *exemplo* só pode ser a Grécia, cujo povo fora educado pelas canções de Homero, Hesíodo e Ésquilo. Nietzsche reencontra tal consideração sobre a arte, em especial, a música, em seu próprio povo. Não se trata, portanto, de buscar na Grécia uma força alheia que pudesse fazer frente ao seu tempo; mas sim de recordar determinadas características encobertas pelo cultivo de outras adversas e, mais ainda, de evocar os impulsos configuradores da Grécia, contrastantes por sua natureza com o ser moderno e aos quais cabe promover um *rejuvenescimento* do homem, das artes, do mito e da ciência. Para Nietzsche, essas características e esses impulsos não são estranhos ao espírito alemão, ainda que assim possa parecer, pois este verdadeiro espírito vincula-se ao grego. Não é tal vínculo uma invenção? E a cultura grega não seria uma ficção alemã?

Friedrich Schlegel já escrevera no *Athenäum*: “Cada qual ainda encontrou nos antigos aquilo que precisava ou desejava; sobretudo a si mesmo” (frag. 151; 1997, p.71). E Jacob Burckhardt já notara:

Desde Winckelmann, Lessing e o *Homero* de Voss, foi-se formando a opinião de que entre o espírito helênico e o alemão existe um $\eta\epsilon\rho\sigma$ $\gamma\alpha\mu\omicron\varsigma$ (sagrado vínculo nupcial), ou seja, que os alemães estão dotados de uma simpática compreensão do grego, como nenhum outro povo do Ocidente europeu. Goethe e Schiller teriam um espírito clássico. (1947, p.18)

Tal *hieròs gámos* já surge em Frederico, o Grande: nas *Considérations* de 1738, por exemplo, ele estabelece uma analogia dos franceses com os macedônios e dos alemães com os gregos: “Já se encontram nas mãos de Felipe as Termópilas da Alemanha” (*apud* SPENGLER, 1973, p.24). Apesar de tal idéia ser anterior a Winckelmann, é ele quem forja a

imagem de serenidade grega (*griechische Heiterkeit*), que será perseguida pelos alemães e continuada por Lessing e os clássicos de Weimar, Goethe e Schiller, dentre outros.

Nietzsche pretende continuar a então arrefecida aspiração pela qual lutaram esses homens a favor da cultura – pela via dos gregos; não apenas desvendar, mas cingir os fios desatados entre o antigo e o moderno, e do Ocidente consigo mesmo, com seu caráter e destino; afinal, se a luta daqueles clássicos alemães não se perpetuou é porque, “em algum ponto capital”, eles não “conseguiram penetrar no âmago do ser helênico nem estabelecer uma duradoura união amorosa entre a cultura alemão e a helênica” (NT, 20; p.120). Em resumo, faltou-lhes recepcionar adequadamente a tradição antiga e fazer dela tradição moderna. Nietzsche pretende fazê-lo revendo o próprio conceito de *Heiterkeit* atribuído à arte e ao povo gregos. Para tanto, o grego deve ser entendido de modo grego. Mas saltar pura e simplesmente para a Antigüidade grega, sem nenhum auxílio, só pode ser um salto no vazio. Neste sentido, apenas uma atualidade retorna à Antigüidade, imbuída de seus valores, para contemplá-la conforme seus próprios preconceitos, desejos e propósitos.

Cada povo e cada época lançam um olhar próprio à Grécia. Existe a Grécia heróica, guerreira; a Grécia política onde nasce a democracia; a Grécia dos pensadores, do ideal de justiça e da razão; a Grécia das grandes esculturas e dos templos; a Grécia, berço da cultura; a Grécia dos deuses nomeados por Homero e Hesíodo; a Grécia de um povo festivo, fascinado pela música e pelas formas etc. Modernamente, Winckelmann defendeu o caráter apolíneo de civilidade; Nietzsche, ao contrário, ressalta a dinâmica da cultura dionisíaco-apolínea.

Winckelmann montara, no século dezoito, uma imagem da Grécia mediante a qual a jovialidade grega aparece como serenidade apolínea. Para ele, *O Apolo de Belvedere* representava o elevadíssimo ideal da arte antiga (atualmente a escultura é considerada como uma obra romana – séc. II d.C. – talvez de fonte helenística). Mesmo que muitos de seus pontos de vista tenham sido revistos, ainda hoje se recorre a ele. A perspectiva de

Winckelmann repousa sobre o vínculo entre as grandes realizações da Grécia clássica e as circunstâncias democráticas de sua criação, ou seja, na relação entre o desenvolvimento estilístico e a história política, relação através da qual ele fixou a imagem da Grécia *clássica* entre os séculos quarto e quinto antes desta era, convertendo-a em ideal iluminista de cultura e civilização (FULLERTON, 2002, p.28-31). Através dessa imagem, contudo, não é possível divisar as profundas transformações ocorridas com o povo grego nem compreender o próprio espírito grego e seu caráter apolíneo.

Segundo Nietzsche, a Grécia, à qual se costumava retornar, era a que o cristianismo encontrara, aquela movida por uma jovialidade senil que não aspirava mais nada de grandioso – retornava-se “como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu nascimento da tragédia, com os seus Mistérios, com o seu Pitágoras e com Heráclito” (NT, §11; p.75). Os gregos celebraram os deuses olímpicos, ergueram-lhes templos, cantaram seus feitos e esculpiram suas formas, tanto quanto festejaram em honra a Dionísio e representaram, em seu teatro, os mitos homéricos em consonância com o saber trágico. Desde seu princípio, a Grécia recepcionou o dionisismo asiático. As transformações sofridas por tal movimento religioso determinaram a formação do povo grego. Precisa-se, portanto, atentar para os cultos associados a Orfeu e a Museu: “os gregos, enquanto não tivermos uma resposta para a pergunta: ‘O que é o dionisíaco?’, continuam como antes inteiramente desconhecidos e inimagináveis...” (NT, “Tentativa de autocrítica”, §3; p. 16). Os heróis de Sófocles, a máscara apolínea que os reveste, só podem ser compreendidos a partir de um triunfo sobre o terrível aspecto da existência, enquanto, por outro lado, sem o apolinismo da máscara não aparece o dionisismo grego.

Investigar a relação mantida por tais impulsos significa, para Nietzsche: adentrar o que há de mais íntimo no povo grego; interpretar seus mitos como uma memória do antigo horror encoberto pelo véu de beleza apolínea; reconhecer um fundo alógico sobre o qual repousa a

helenidade apolínea; encontrar uma Grécia que não podia ser reconhecida pelo Iluminismo, pois remete à fragilidade e risco da existência humana, ultrapassando os limites de racionalidade e justiça adotadas pela Modernidade; e, principalmente, compreender o “ato elevadíssimo do helenismo: a domesticação da música dionisíaco-oriental e preparação da mesma para a expressão visual” (KSA, VII, 5[94]).

Ao estabelecer a diferença entre dionisíaco e apolíneo, no início de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche caracteriza o dionisíaco a partir de suas festas orgiásticas (§1), para em seguida demarcar a distância entre estas e as festas em que “a natureza alcança o júbilo artístico” (§2; p.34). O dionisíaco celebrado nos cultos bárbaros é distinto do dionisíaco promotor das festas gregas.

Nas celebrações arcaicas, o tempo ordinário é abolido; seus integrantes participam de um tempo festivo, no qual a ocupação não visa nada além dela mesma e preenche-os de uma incomensurável alegria. Um contentamento invade-lhes a alma e eles se sentem novamente joviais, despreocupados e irresponsáveis, como se conduzidos por um afluente que os leva ao âmago da própria vida: “A festa inclui: orgulho, insolência, diversão; tolice; o escárnio de todo tipo de seriedade e honestidade burguesa, um divino dizer sim a si mesmo a partir de uma plenitude e perfeição animal” (KSA, XII, 10[165]; VP, 916). Comemora-se uma grata recordação – em uma temporalidade que afasta de si passado e futuro, restando tão-só o presente, um presente extraordinário. A festa é um fim em si mesma e isto significa que ela não possui finalidade outra além de ser realizada; realizando-se, então, a própria comunidade.

Modernamente a festa aparece como um modo de descarregar-se a tensão diária da vida ordinária, ela é, pois, uma serva da sobrevivência; entre os povos antigos, ao contrário, vivia-se a vida ordinária para poder-se festejar, celebrar os deuses e heróis, as nobres ocupações e os momentos decisivos. Esta inversão advém de duas experiências distintas, ao mesmo tempo em que as realiza: a de uma vida integrada em uma comunidade e a de uma

existência individual entregue às transformações da sociedade. As festas gregas interpõem-se entre um tipo e outro. As Dionisiacas Urbanas guardam antigos rituais e recordam os arcaicos mitos, ao mesmo tempo em que anunciam uma festa cosmopolita como ocasião de encontros políticos e de divertimento.

A desconfiança para com a tragédia nasce com ela própria. Suspeitando da ambição tirânica de Pisístrato, o velho legislador Sólon abandona uma das primeiras representações teatrais em Atenas. Ao escutar Téspis afirmar que era apenas uma peça, ele retruca dizendo que não tardaria em ver seus efeitos na vida moral dos gregos (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.4). Referindo-se a esta anedota contada por Plutarco, Nietzsche diz que aí se mostrou a índole inartística dos atenienses (KSA, VII, 6[29]).

A filosofia e a história afirmam-se negando o mito e a arte. Seus motivos não coincidem a não ser pelo fato de revestirem-se de uma razão que busca o verdadeiro e encara, ao mesmo tempo, a arte e o mito como ficções. Tome-se dois exemplos: Platão e Tucídides. Para a filosofia platônica, o mito homérico é uma ficção que atribui ao divino as injustiças de origem terrena, humana, temporal – de uma vida corruptível imprópria ao eterno. Para o historiador Tucídides, Homero adorna e exagera os acontecimentos, convertendo-os em fábulas. A historiografia e a filosofia acabam por *envolver*, a título de “superação”, uma das forças motrizes da cultura, o mito; convertendo o mito em fábula ou alegoria, considera-o como próprio de um tempo e de uma comunidade em que o *lógos* ou a razão não havia ainda descoberto o mundo.

Na segunda das *Considerações intempestivas*, Nietzsche contrapõe à historiografia moderna o mito e a arte, defendendo a necessidade destas potências sobre-históricas para a constituição de uma cultura sadia e, portanto, como constitutivas do horizonte ao qual pertence a história e de onde ela brota. É necessário uma historiografia que não se origine em determinadas superstições da época moderna nem proceda segundo os moldes de um

cientificismo que mitiga o poder transfigurador do passado. Ou seja, Nietzsche reclama a alegre inconsciência para os produtos da consciência, pois “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo e que acaba por destruí-lo, quer se trate de um homem, de uma nação ou de uma cultura” (CE II, §1).

O mito e a arte são sobre-históricos não porque estejam fora do tempo, e sim por possuírem um modo próprio em que o tempo relaciona-se com sua tradição. O tempo da arte e do mito é a *comemoração*, ou ao menos era, como observa Nietzsche: “Que importa toda arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior das festas? Antigamente as obras de arte eram expostas na grande avenida de festas da humanidade, para lembrança e comemoração de momentos felizes e elevados” (GC, II, §89; p.117). Veja-se o exemplo da tragédia ática: os concursos dramáticos que integravam compositores, atores e espectadores, e no qual se faziam presentes os mitos gregos, ocorriam em um período festivo; tinham seu *tempo* nas celebrações do deus Dionísio. No teatro, presenciava-se os feitos eternos dos deuses e heróis de tempos imorredouros. A arte e o mito evidenciam o poder formativo da memória. Sem esse poder de fixar formas e ser capaz de organizá-las em movimentos segundo uma temporalidade própria e significativa, quer dizer, em especial, o poder de forjar uma aventura, um *drama*, não haveria a narrativa histórica. A história depende do caráter modulador das potências sobre-históricas.

Para Nietzsche, a cultura começa com o mito e com a arte e sem estes ela deixa de ser cultura. Um ideal de formação não se inicia por via racional, mesmo que assim já se possa ter imaginado. Ao contrário, ele tem início no mito, na arte e nas festas, no papel civilizador que lhes compete. As crenças mais íntimas e o caráter mais próprio dos povos arcaicos são expressos naquilo pelo que eles conservam maior respeito e em que depositam toda sua dignidade, isto é, nas formas de sagração da vida – no rito, no culto, no mito e na arte. As transformações mais radicais ocorridas em um povo (em suas convicções e em seus traços

característicos) estão indelevelmente marcadas na arte e no mito. Considerando tais idéias, divisa-se a seriedade com que Nietzsche narra a aventura grega de Dionísio ao lado de Apolo.

O próprio princípio da música testemunha o caráter civilizador da arte e do mito: como impulso à integração, ela dissolve a individualidade e é uma forma privilegiada de proporcionar a comunhão dos membros de uma mesma comunidade; ainda mais quando se trata de cantar os feitos dos heróis em um evento festivo. No mês de Elafebolião, os gregos reuniam-se no teatro para celebrar o que lhes era mais grato; assim lembravam – tornavam presente e presenciavam – as histórias afirmadoras de uma só vida. Bem distintas destas, eram as reuniões na ágora; nela, reunia-se para deliberar, para decidir mediante discussão. Se houve, é verdade, partilha na discussão, não menos verdadeiro é que esta não se podia igualar à partilha da festa, do mito e da arte. Os poetas eram políticos, mas sua política era exercida de modo distinto da dos filósofos; e esta pode ser ainda diferenciada da política do orador.

A formação grega começa pela *música*, a arte das musas, quer dizer, a poesia cantada – a música grega é por excelência canto. As canções destinadas à educação recordavam as histórias tradicionais hieráticas, daí competir-lhes a educação religiosa e moral. Elas possuíam uma importância somente comparável à Bíblia na cultura da Alemanha luterana. Na ausência de uma lei escrita ou de um argumento elaborado, os oradores áticos recorriam às leis orais, ou seja, à palavra dos poetas: “à falta de fundamentação racional, um verso de Homero é sempre o melhor argumento de autoridade” (JAEGER, 1994, p.772). Sólon, um dos sete sábios, legislou através de poemas, que desenvolviam a idéia de justiça apresentada por Hesíodo. Esses dois exemplos são suficientes para vislumbrar a importância da poesia entre os gregos.

Ao negar a música e os antigos mitos, Sócrates nega a atividade comunitária por excelência. Dos banquetes, onde todos convivas embriagavam-se e adormeciam, Sócrates saía com a mesma feição de como se tivesse acordado, mas acordado ele permaneceu durante toda

a noite, e pela manhã abandona os que estão entregues às trevas do sono. Nas festas, Sócrates permanecia sóbrio. Que outro homem simboliza melhor o ímpeto de esclarecimento e lucidez senão ele? Não foi Sócrates o único responsável pelas mudanças que a Grécia sofreu a partir do século quinto, mas foi ele quem conferiu a um certo movimento o seu caráter, destacou suas características e o dignificou. Com ele configurou-se uma nova jovialidade, a serenidade alexandrina. Esta é “o oposto da esplêndida ‘ingenuidade’ dos helenos antigos” e diz agora à vida: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida” (NT, §17; p.107-108). Sócrates, que “nada sabia”, comparava-se à sua mãe; considerando-se como parteiro, auxiliava os outros prenes de idéias. Nestes partos, porém, ele formatava as idéias, através da exigência do universal.

Com o impulso socrático tem início uma ciência que despreza o corpo e rivaliza com o instinto e com a arte. Ele é uma espécie de modulação inartística do apolíneo: “Em Sócrates materializa-se *um* dos aspectos do helênico, aquela *claridade* apolínea, sem mescla de nada estranho: ele aparece qual um raio de luz, puro, transparente, como precursor e arauto da ciência” – diz Nietzsche em *Sócrates e a tragédia*. Em *O nascimento da tragédia* não cabe mais realçar tal aspecto, porque este livro conta a saga do dionisismo grego, cujo fim encontra-se na consolidação da ciência socrática. Sócrates representa uma calcificação do elemento falsificador apolíneo, pois rechaça o sensível e a sensualidade da arte; afastando-os de si tanto quanto possível, nega sua origem apolínea no que lhe é mais própria: a beleza corpórea, sensível, colorida, ao mesmo tempo leve e inebriante, e, juntamente com tal beleza, a alegria dela advinda, que repousa na segurança instintiva de pertencer a um mundo ordenado. Tudo que merece ponderação carece da certeza imediata, instintiva. O que deve se justificar é já despossuído da força de evidência. O socratismo é um apolinismo enfraquecido, no qual permanece o elemento civilizador, mediante intensificação de sua pulsão lógica e moralizante. Recorrendo à razão, busca-se uma ética do indivíduo. Algo de radical ocorrera na Grécia no transcurso de sua história:

Ah, a história grega passa tão rápido! Nunca mais se viveu tão prodigamente, tão imoderadamente. Não me convenço de que a história dos gregos tenha tido o curso *natural* que nela é decantado. Eles tinham talentos muito grandes e muito diversos para serem *graduais*, à maneira da tartaruga que anda passo a passo na competição com Aquiles: o que é chamado de desenvolvimento natural. Com os gregos, tudo avança rapidamente, mas também tudo declina rapidamente; o movimento da máquina é tão intensificado, que uma única pedra jogada nas engrenagens da máquina a faz explodir. Uma tal pedra foi Sócrates, por exemplo; numa só noite a evolução da ciência filosófica, até então maravilhosamente regular, mas sem dúvida acelerada demais, foi destruída. Não é uma questão ociosa imaginar se Platão, permanecendo livre do encantamento socrático, não teria encontrado um tipo ainda superior de homem filosófico, para nós perdido para sempre. Contemplar os tempos anteriores a ele é como examinar a oficina onde se esculpem tais tipos. No entanto, os séculos VI e V parecem prometer alguma coisa mais, maior e superior ao que foi produzido; mas ficaram na promessa e no anúncio. (HHI, V, §261; p.179)

Este parágrafo de *Humano, demasiado humano* resume a posição nietzschiana diante da história grega, incluindo a de *O nascimento da tragédia*. A substituição do antigo mito trágico pelo mito do *Sócrates moribundo*, efetivada por Platão, representa um desvio no curso da cultura, em que o *lógos* – o discurso, a dialética – subordina a cultura à ordem cívica, e a ciência afirma-se como meio privilegiado de saber, inclusive para orientar a existência. No mesmo mito, Nietzsche encontra o *Sócrates musicante*, um Sócrates que reconhece limites para a ciência, e inclina-se perante o poder da música: uma ciência trágica que contracena com a arte trágica, tal qual a descrita em *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Neste livro, o sentido da existência aparece em conformidade com a uma consideração estética do mundo – esta, mais antiga e mais profunda do que a perspectiva moral. Quando indagado por que a vida era valiosa para si, Anaxágoras respondera: “para contemplar o céu e a ordem inteira do cosmo” (FT, §19). Os antigos gregos haviam apontado uma forma mais nobre de vida contemplativa, a própria do homem estético. A tragédia, por sua vez, era a promessa de uma cultura mais elevada em que a ilusão garantia um olhar para o abismo da existência, transfigurando em arte o saber terrível da finitude.

Nem Sócrates, e muito menos Platão, podem ser responsabilizados diretamente pelo caso da tragédia grega; eles consolidam um movimento de racionalização, que abrange a

exigência de justiça e de saber universal. Tal movimento é o responsável pela derrocada da visão dionisíaca do mundo. Ele está ligado à evasão deste mundo em detrimento de um outro mundo, eterno, concebido segundo as leis da razão. Retornar à formação da tragédia – buscar compreender seu sentido e divisar possibilidades não efetivadas – é uma das facetas do que se pode chamar um projeto de inversão do platonismo, conforme Nietzsche anota entre 1870 e 1871: “Minha filosofia, platonismo às avessas: quanto mais distante do verdadeiramente existente tanto mais pura, bela e boa é. A vida na aparência como meta” (KSA, VII, 7[156]).

Lembra-se do imperativo platônico: “devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas aqueles” (*A república*, III, 400a; p.130). Repousa aí uma das principais divergências entre Platão e Nietzsche, porque para este a linguagem e o conceito devem acompanhar a música: “o diálogo é a imagem e o reflexo dos helenos, cuja natureza se revela na dança” (NT, §9; p.63). Na tragédia, o diálogo declara a índole apolínea dos gregos, tudo “parece simples, transparente, belo”, mas no lirismo do coro, o *lógos* conformava-se à música e não o contrário. Nietzsche não apenas prefere a música dionisíaca à apolínea, mas considera a música como essencialmente dionisíaca. Não há, é certo, uma música puramente dionisíaca: o impulso dionisíaco-musical requer o impulso apolíneo-formativo para tornar-se expressão artística, em outras palavras, o dionisíaco inestético precisa ser contido para expressar-se como arte e cultura. Porém, se antes Apolo oferecia a medida a Dionísio, agora Sócrates impunha-lhe a razão, afastando-o da civilização em nome da ordem.

A tragédia ática, na medida em que é uma reunião das artes e destas com o mito, exige uma unidade de modo de ser integral da cultura. Sua exemplaridade é diferente da racional ética individual, cuja unidade é garantida pelo juízo. A arte trágica, pelo poder simbólico inerente a ela, possui a capacidade de tornar presente a unidade originária sem a mediação dos conceitos. Ao prescindir da consciência para encontrar o mundo e as coisas, o teatro contém uma compreensão de mundo e de ser, que é constituída por um saber que o conhecimento

científico não pode alcançar e o filosófico só o pode abrindo mão do próprio ideal de consciência. O teatro é capaz de realizar o que não pode a razão: conferir coesão ao estilo de um povo, à sua cultura. Ele sintetiza e eleva o feito grego de ter transformado o dionisiaco bárbaro em artístico, tornando-se ideal de formação. Justamente no teatro, o contrário da pureza na arte, pois é mescla de todas as outras artes, e na Grécia também amálgama de manifestações artísticas, reunidas na festa sagrada de cunho popular recém admitida pela *pólis*; justamente nele pulsa a cultura como elo entre sua tradição mais antiga e o Estado. Nietzsche vê nesse movimento forças “eternas” atuando. É a natureza tornando-se cultura: a essência da *phýsis* expressando-se em modo e ideal de ser de um povo, modelo futuro de uma congregação de povos cujo nome, “Ocidente”, mostra sua pertença comum.

REFERÊNCIAS

1. OBRAS DE NIETZSCHE

A filosofia na idade trágica dos gregos. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 79, 1995. 109p.(Biblioteca de filosofia, 1).

A gaia ciência. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 117p.(Obras de Nietzsche).

Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 270p.(Obras de Nietzsche).

Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Tradução e notas explicativas da simbólica nietzscheana de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Logos, 1954. 374p.

Cinco prefácios: para livros não escritos. Tradução e prefácio: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 93p.

Considerações intempestivas I e II. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença; São Paulo: Martins Fontes, [1976]. 210p.(Síntese, 23).

Correspondência com Wagner. Tradução de Maria José de la Fuente. Lisboa: Guimarães, 1990. 334p.

Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988, 126p.(Textos filosóficos, 3).

Da retórica. Tradução de Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1995. 104p.(Passagens, 21).

Ecce homo: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. 153p.(Obras de Nietzsche).

El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 278p. (El libro de bolsillo)

Epistolario. Traducción de Luiz López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. 244p.(Biblioteca Nietzsche, 1).

Fragmentos finais. Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília, UnB; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002. 237p.

Genealogia da moral: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. 179p.(Obras de Nietzsche).

Homero e a filologia clássica. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar>>. Acesso em: 05 abr. 2004.

Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. 349p.(Obras de Nietzsche).

La naissance de la tragédie; texte, fragments et variantes établis por Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977. 374p.(Folio essais, 32).

O anticristo: ensaio de uma crítica do cristianismo. Versão corrigida, anotada e prefaciada por Pedro Delfim Pinto dos Santos. 10. ed. Lisboa: Guimarães, 2000. 134p.(Filosofia & Ensaio)

O caso Wagner: um problema para músicos; *Nietzsche contra Wagner*: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 117p.(Obras de Nietzsche).

O livro do filósofo. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1987. 110p.

O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 177p.(Obras de Nietzsche).

Obras incompletas. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. 424p. (Os pensadores).

Richard Wagner en Bayreuth. Traducción de Pablo Simón. In: **Obras Completas** Buenos Aires: Ediciones Prestigio, 1970. v.1. p.779-844. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar>>. Acesso em: 05 abr. 2004.

Schopenhauer como educador. Traducción de Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 1999. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar>>. Acesso em: 05 abr. 2004.

Sobre el porvir de nuestras instituciones educativas. Traducción: Carlos Manzan. Barcelona: Tusquets, 2000. 179p. (Fábula, 147).

Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida. Traducción: Dionisio Garzón. Madrid: EDAF, 2000. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar>>. Acesso em: 05 abr. 2004.

Werke – Kristische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/Munchen: Walter de Gruyter/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.

2. OUTROS:

ARISTÓFANES. **As vespas; As aves; As rãs.** Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 294p. (Comédia grega).

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: _____. **Tópicos; Dos argumentos sofisticos; Metafísica (livro I e II); Ética a Nicômaco; Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.443-533. (Os pensadores).

BEARD, Mery; HENDERSON, John. **Antiguidade clássica:** uma brevíssima introdução. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 165p.

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio:** arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002. 172p. (Selo Universidade. Filosofia, 214).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERVEILLER, Michel. **A tradição religiosa na tragédia grega**: Eschylo – Sophocles: curso de conferencias realizado em 1934. Tradução de Violeta de Alcantara Carreira. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1935. 191p.

BORNHEIM, Gerd. *A Poética* de Aristóteles: um delineamento de sua influência histórica. In: _____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. p.28-43.

_____. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adalto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.89-93.

_____. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.75-111. (Stylos, 3).

_____. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo: USP, n. 14, p.11-24, 2002. ISSN 1413-7755.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. v.3. 407p.

_____. **Mitologia Grega**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. v.2. 335p.

BURCKHARDT, Jacob. Introducción. In: _____. **Historia de la cultura griega**. Traducción Eugenio Imaz. Barcelona: Iberia, 1947. tomo 1. p.7-21. (Obras maestras).

BURKERT, Walter. *Religião na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Sim Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. 638p.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997. 472p.(Repertórios).

COLLI, Giorgio. **Introducción a Nietzsche**. Traducción de Romeo Medina. Valencia: Pre-textos, 2000. 228p.(Ensayo, 451).

_____. **La sabiduría griega**: Díónisos - Apolo - Eleusis - Orfeo - Museo - Hiperbórios – Enigma. Traducción Dionisio Mínguez. 2. ed. Madrid: Trotta, 1998. 477p.

_____. **O nascimento da filosofia**. Tradução de Federico Carotte. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1992. 98p.(Repertórios).

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução: Fernando de Aguiar. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 479p.(Ensino superior).

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés, [1976]. 293p.

DETIENNE, Marcel. **Dionísio a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 152p.(Erudição & Prazer).

ÉSQUILO. **Teatro completo**. Tradução de Virgílio Martinho e Introdução de Jorge Silva Melo. Lisboa: Estampa, 1990. 244p.(Clássicos de bolso, 41, 42, 43).

EURÍPIDES. **Bacas**: o mito de Dioniso. Estudo e tradução Jaa Torrano. ed. bilíngüe. São Paulo: Hucitec, 1995. 132p.(Grécia Roma, 4).

FAURE, Élie. Introdução à arte grega; As fontes da arte grega; Fídias. In: _____. **A arte antiga**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.127-189.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Lauda Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998. 79p.(Leituras filosóficas, 1).

_____. **Nietzsche, a genealogia e a história.** In: _____. *Microfísica do poder.* Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p.15-37. (Biblioteca e filosofia das ciências, 7).

FREY, Herbet. La interpretación nietzscheana de la antigüedad griega como contramito a la modernidad. In: _____. **Nietzsche, Eros y Occidente:** La crítica nietzscheana a la tradición occidental. Traducción de Edda Webels. México: Instituto de Investigaciones Sociales Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. pp.105-132. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar>>. Acesso em: 05 abr. 2004.

FULLERTON, Mark D. **Arte grega.** Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Odysseus, 2002. 200p.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo:** arte como jogo, símbolo e festa. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 83p.(Diagrama, 14).

_____. Elogio da teoria. In: _____. **Elogio da teoria.** Tradução de João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2001. p.23-40.

_____. **Verdade e Método:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. 731p. (Pensamento humano).

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 616p.

HEGEL, Georg Wilhelm-Friedrich. **Filosofia da história.** Tradução de: Maria Rodrigues; Hans Harden. 2. ed. Brasília: UNB, 1999. 373p.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes, 2001. 269p. (Pensamento humano).

_____. Vontade de poder como arte. In: _____. **Nietzsche.** Traducción de Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 2000. tomo 1. cap.1, p.19-207. (Áncora e Delfin, 887).

HERÁCLITO. **Fragments:** origem do pensamento. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. 139p.(Diagrama, 1).

HERÓDOTOS. **História.** Tradução e introdução de Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: UnB, 1988. 613p.(Biblioteca clássica UnB, 8).

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias.** Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 101p.(Biblioteca Pólen).

_____. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. 4. ed. ed. bilíngüe. São Paulo: Iluminuras, 2001. 166p.(Biblioteca Pólen).

HOMERO. **Íliada (em versos).** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 572p.

_____. **Odisséia (em versos).** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. 317p. (Clássicos de bolso).

ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário grego-português e português-grego.** 7. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. 1054p.

ITAPARICA, André Luís Mota. **Nietzsche:** estilo e moral. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: UNIJUÍ, 2002. 123p.

- JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 1413p.
- KERÉNYI, Carl. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002. 482p.
- KITTO, H. D. F., **Os gregos**. Tradução e prefácio de José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1990. 425p. (Studium, 78).
- KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Tradução Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000. 304p. (Philos).
- KOFMAN, Sarah. O/Os “conceitos” de cultura nas *Extemporâneas* ou a dupla dissimulação. Tradução de Milton Nascimento. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche Hoje?**: Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.77-109.
- LEBRUN, Gérard. Que era Dioniso?. Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros. **Kriterion**. Revista de Filosofia. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte: UFMG. v. 26, n. 74-75, p.39-66, jan.-dez. 1985.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza, Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996. 306p.(Debates, 32).
- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. Tradução de Maria Lúcia Machado. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.57-70.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Confluência, 1956. 2379p. 2v.
- MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega**: o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 111p.
- MARTON, Scarlett. Introdução. In: _____. **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. 2. ed. Belo Horizonte: UFRG, 2000. (Humanistas). p.21-39.
- _____. Por que sou um extemporâneo. In: _____. **Extravagâncias**: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. 2. ed. São Paulo: Discurso Editorial; UNIJUÍ, 2001. (Sendas e veredas). p.19-49.
- MENDES, Cleise Furtado. A catarse no drama. In: _____. **Drama e desejo**. Salvador, 1983. 180f. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. cap.1, f.64-119.
- MIRANDA, José A. Bragança de. Nietzsche e a modernidade: considerações em torno da II Intempestiva. In: MARQUES, António (Org.). **Friedrich Nietzsche**: cem anos após o projecto “vontade de poder – transmutação de todos os valores”. Lisboa: Vega, 1989. (Vega Universidade, 41). p.181-232.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972. 504p. (Os pensadores).
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves et al. São Paulo: Edições Loyola, 2000-2001. 3132p. 4 tomos.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Tradução de Constança Ritter. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.). **Filosofia & literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.20-35. (Filosofia política, série 3, n.1).

MURICY, Katia. Nietzsche, crítico da cultura. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. n. 143, p.55-71, out./dez. 2000.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Stylos, 3). p.51-74.

_____. Filosofia e tragédia: labirintos. In: _____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo. Ática, 1993. p.98-117.

OLIVEIRA FILHO, Jesiel Ferreira de. O regresso das memórias. In: _____. **Leituras pós-coloniais de comemorações lusófonas**. Salvador, 2003. 180f. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. cap.1, f.13-71.

ORTEGA Y GASSET, José. **Tríptico**: Mirabeau ou el político; Kant; Goethe desde dentro. 5. ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina. 1952. 179p.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1999. 284p.(O saber da filosofia, 15).

PINHEIRO, Paulo. Prolegômenos a uma história nietzschiana da arte. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (Org.). **Assim falou Nietzsche II**: memória, tragédia e cultura. Rio de Janeiro: Relume Dumerá, 2000. p.101-115.

PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 513p.

_____. *Carta VII*. Tradução de Alberto Machado Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941. (Obras primas de todos os tempos).

_____. *Diálogos*: O banquete; Fédon; Sofista; Político. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 261 p.(Os pensadores).

PLATÃO. **Defesa de Sócrates**. Tradução de Jaime Bruna; XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates; Apologia de Sócrates**. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. ARISTÓFANES. **As nuvens**. Tradução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 222p. (Os pensadores).

RODRIGUES, Luzia Gontijo. **Nietzsche e os gregos**: arte e mal-estar na cultura. São Paulo: Annablumme, 1998. 122p.(Selo Universidade. Filosofia, 70).

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. 175p.(Debates, 193).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: _____. **Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre as ciências e as artes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução Lourdes Santos Machado. Introduções e notas: Paul Arbousse-Bastide; Lorival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.207-326. (Os pensadores, 24).

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001. 363p.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. 150p. (Biblioteca pólen)

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. 253p.(Biblioteca pólen).

_____. Friedrich. **Conversa sobre a poesia:** e outros fragmentos. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. 118p.(Biblioteca pólen).

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação, parte III. In: _____. **O mundo como vontade e representação**, parte III; **Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena**, capítulos V, VIII, XII, XIV. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p.3-82. (Os pensadores).

SERRA, Ordep. Arqueologia do Símbolo. In: _____. **Veredas:** antropologia infernal. Salvador: Edufba, 2002. p.15-65.

SOAREZ, Rosana. Nota sobre o ser e representação em *O nascimento da tragédia*. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (Org.). **Assim falou Nietzsche II:** memória, tragédia e cultura. Rio de Janeiro: Relume Dumerá, 2000. p.133-142.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 254p.(A tragédia grega, 1).

SOUSA, Eudoro de. **História e mito**. Brasília: UNB, 1981. 195p. (Cadernos da UNB).

_____. **Mitologia I:** mistério e surgimento do mundo. 2. ed. Brasília: UNB, 1995. 131p.

SPENGLER, Oswald. Introdução. In: _____. **A decadência do Ocidente:** esboço de uma morfologia da história universal. Tradução de Hebert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p.23-64.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1990. 145p.(Biblioteca de textos universitários, 111).

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. 104p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999. 376p.(Estudos, 163).

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 139p.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF; ROHDE; WAGNER. La polémica sobre *El nacimiento de la tragedia*: escritos de: Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Richard Wagner. Edición al cuidado de Germán Sucar y Tomás Abraham, com um estúdio preliminar de Germán Sucar. Traducción del alemán Mariana Rojas-Bermúdez, Alfredo Tzveibel y Agustín María Iglesias. Traducción del griego y glosario a cargo de Victoria Juliá In: ABRAHAM, Tomás. **El último ofício de Nietzsche**; WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, ROHDE, WAGNER. **La polémica sobre *El nacimiento de la tragedia***. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996. p.147-355.