

3

Sombras Platônicas

Nombreux sont les porteurs de thyrses, et rares, les Bacchantes.

Platão

As palavras acima estão no *Fédon* e eram empregadas na iniciação dos mistérios de Elêusis. No conflito insolúvel, o exílio é a forma de condenação para banir o enigmático, o inexplicável, inclusive assinalado na própria cena teatral para onde apontava o estrangeiro em oposição ao lado em que ficava a Ágora. Talvez tenha sido justamente esta a forma encontrada por Platão para resolver o que em *Leis* denomina *teatrocracia*¹. A mesma pena aplicada a Sócrates, Platão aplica ao teatro. Mas, ao reclamar a morte e não o exílio, Sócrates parece ter escolhido, com plena consciência e sem ter experimentado ainda o desconhecido, o horror instintivo da natureza. Ele caminha para morte com a mesma tranquilidade, diz Platão, com a qual deixava o *Symposium*, nas primeiras horas da aurora para começar um novo dia, deixando atrás de si seus companheiros dormindo no chão ou sobre os bancos e sonhando com o verdadeiro servidor de Eros. Ao escolher a morte, Sócrates assume o papel do herói trágico sem manter os pressupostos da tragédia. Ao contrário, aceita seu destino por sua visão ‘otimista’ da finitude. Na verdade, Sócrates não escolhe porque sempre considerou a si mesmo um exilado na filosofia que o guia:

...et, si je dis ce que je dis, n'en sois pas surpris, mais oblige plutôt la philosophie, mes amours, à cesser de tenir le langage qu'elle tient! Car elle n'arrête pas, cher camarade, de dire ce que maintenant tu m'entends dire, et chez elle je trouve bien moins d'inconstance que chez mon autre bien-aimé... Et pourtant, excellent homme, je préférerais que la lyre fût dépourvue d'accord et dissonante, qu'il en fût ainsi pour un chœur dont je serais le chorège, que la majorité des hommes fût en désaccord avec moi (c) et me contredise, plutôt que de n'être pas, à moi tout seul, consonant avec moi-même et de me contredire. —²

1 PLATÃO. “Les Lois”, III, 701a., in: *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bruges: Librairie Gallimard, 1950, p. 742, vol II.

2 *Idem*, “Górgias”, 482 B-C, in: *Œuvres complètes*, 1950, pp. 424-425, vol. I.

Ao ‘escolher’ a morte, Sócrates inaugura, com este ato, uma nova forma de exposição: estabelece sua própria ‘mimesis’. *Sócrates moribundo* torna-se o novo ideal, então jamais visto, da elite dos jovens gregos. Platão sobretudo, o típico jovem grego, se prostra aos pés dessa imagem com todo o fervor de sua alma exaltada. Queimara seus poemas trágicos para tornar-se discípulo de Sócrates e, acreditando no sonho de seu mestre, encarna a figura do *Sócrates musicante*, passando a competir com a Musa. Não apenas recolhendo os metros das diferentes tribos gregas e citando seus sublimes poetas e suas grandes máximas, bem como os minorando frente à dialética. Dialética que afronta as duas grandes forças imaginárias da Grécia: teatro e sofística; apresentando-as como duas faces de uma mesma moeda: o engano (*apate*).

§4 pp. 10-11 Aus welchem Selbsterlebniss, auf welchen Drang hin musste sich der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken? Und was den Ursprung des tragischen Chors betrifft: gab es in jenen Jahrhunderten, wo der griechische Leib blühte, die griechische Seele von Leben überschäumte, vielleicht endemische Entzückungen? Visionen und Hallucinationen, welche sich ganzen Gemeinden, ganzen Cultversammlungen mittheilten? Wie? wenn die Griechen, gerade im Reichthum ihrer Jugend, den Willen zum Tragischen hatten und Pessimisten waren? wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Plato's zu gebrauchen, der die *grössten* Segnungen über Hellas gebracht hat? Und wenn, andererseits und umgekehrt, die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche, immer optimistischer, oberflächlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisirung der Welt brünstiger, also zugleich » heiterer « und » wissenschaftlicher « wurden? Wie? könnte vielleicht, allen » modernen Ideen « und Vorurtheilen des demokratischen Geschmacks zum Trotz, der Sieg des *Optimismus*, die vorherrschend gewordene *Vernünftigkeit*, der praktische und theoretische *Utilitarismus*, gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist, – ein Symptom der absinkenden Kraft, des nahenden Alters, der physiologischen Ermüdung sein? Und gerade *nicht* – der Pessimismus? War Epikur ein Optimist – gerade als *Leidender*? – Man sieht, es ist ein ganzes Bündel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat, – fügen wir seine schwerste Frage noch hinzu! Was bedeutet, unter der Optik des *Lebens* gesehn, – die Moral?...³

3 L-L pp. 15-16 : A partir de quelle expérience, en se livrant à quelle impulsion le Grec fut-il contraint de se représenter le possédé, l'homme dionysiaque originaire comme un satyre? Et quant à l'origine du chœur tragique, se pourrait-il qu'il y ait eu, dans ces siècles où le corps grec était dans sa fleur et l'âme grecque regorgeait de vie, des extases endémiques, – des visions, des hallucinations qui se communiquaient à des collectivités, à des assemblées religieuses entières? Comment? Et si les Grecs, précisément dans toute la richesse de leur jeunesse, avaient voulu le tragique, s'ils avaient été pessimistes? Et si c'était précisément le délire, pour reprendre un mot de Platon, qui avait dispensé sur l'Hellade *les plus grands* des bienfaits? Et si d'un autre côté, à l'inverse, les Grecs, aux temps précisément de leur dissolution et de leur faiblesse, étaient devenus de plus en plus optimistes, superficiels, théâtraux, de plus en plus éperdus de logique et de logicisation du monde, et par conséquent de plus en plus « sereins », « scientifiques »? Eh quoi ! En dépit de toutes les « idées modernes » et de tous les préjugés du goût démocratique, ne se pourrait-il pas que la victoire de l'optimisme, la prédominance de la *rationalité*, l'*utilitarisme* théorique et pratique (avec la démocratie, qui lui est contemporaine), soient un symptôme de force déclinante, de proche vieillesse, d'épuisement physiologique? Et *non pas*, précisément – le pessimisme? Épicure était-il optimiste... d'être *malade* justement? – On le voit, c'est de tout un faisceau de lourdes questions que ce livre est chargé. Ajoutons-y encore sa question la plus lourde! Que signifie, vue dans l'optique de la vie, – la morale?...

O ponto de partida deste capítulo está no difícil questionamento que Nietzsche apresenta no parágrafo do *Ensaio de Autocrítica* transcrito acima. De um lado o ‘pessimismo’ trágico, onde o ‘homem primitivo’ e o ‘entusiasta dionisiaco’ confundem-se à imagem do sátiro, concernindo com a origem do coro trágico formado por endêmico encantamento no florescer dos corpos e da alma grega pela exuberância da vida. Seria possível que uma coletividade inteira fosse tomada por tais ‘alucinações’? Este instante de demência (*mania*) foi a maior das graças sobre a Hélade. Nesta definição, Nietzsche usa o argumento de Platão no *Fedro* (244 a), que todavia usa como argumento um verso de Stésichorus (243a):

SOCR.: « Or voici ce qu’il lui faut dire: Non! Ce langage n’est pas vrai, d’après lequel, alors que l’amant existe, on doit plutôt céder aux vœux de celui qui n’aime pas, pour cette raison justement que le premier est en proie à un délire, tandis que l’autre a sa tête à lui. Si en effet c’est sans exception que le délire est un mal, on aurait raison de parler ainsi; mais c’est un fait que, des biens qui nous échoient, les plus grands sont ceux qui nous viennent par le moyen d’un délire, dont assurément nous sommes dotés par un don divin.⁴

No entender de Sócrates o delírio é ou não um mal? Segundo o diálogo em questão, na Antigüidade, relativa a Sócrates, não se tomava a *mania* por uma coisa vil, muito menos por desonra, porque o *manikê* (delirante) agia sob efeito de uma obrigação divina, tanto que os ‘modernos’, contemporâneos de Sócrates, acrescentaram um ‘t’ a esta arte, chamando-a *mantikê* (o divinatório). De acordo com o socratismo, ao menos em primeiro momento, se empregada com bom senso, possibilita prever o futuro por meio dos pássaros e de outros signos; sua reflexão via *oîsis* deve desdobrar-se em sagacidade, informação, *nous* e história. Esta arte é denominada *oîo-no-istikê*, *oîônistikê*⁵, a arte dos pássaros. Mas há também o delírio da maldição, considerado doença, e um terceiro tipo de possessão: o delírio que vem das Musas, a inspiração; aqui, vale a citação direta:

SOCR.: « Au contraire, celui qui, sans le délire des Muses, sera parvenu aux portes de Poésie, avec la conviction que, décidément, une connaissance technique doit suffire à faire de lui un poète, celui-là est, personnellement, un poète imparfait, comme aussi, devant celles des hommes inspiré par un délire, s’efface la poésie de ceux qui ont toute leur tête.⁶

4 PLATÃO, *Œuvres complètes*, Vol. II, p. 31.

5 De *oîonos*, pássaro que anuncia o futuro; donde, por extensão ‘presságio’. É esta a adivinhação do *augure*, para se servir do termo latino, que não é uma visão direta do futuro, mas uma visão por meio de sinais.

6 PLATÃO, “*Fédro*”, 245a, in: *Œuvres complètes*, Vol. II, p. 33.

No momento, é importante reter a informação clássica: a poesia não é arte (*technè*) para o socratismo, mas uma forma de inspiração, de ‘demência’, de delírio. Segundo Nietzsche, qualquer um que leia os diálogos de Platão sente este ar de ingenuidade transmitido pela segurança divina da doutrina socrática da vida. O fundamental é reconhecer que o prodigioso motor do socratismo lógico se volta contra Sócrates, sendo necessário observar através de Sócrates. O que significa esta proposição de Nietzsche? Encontramos a resposta em *Aurora*: « *la contradiction est le moteur du monde, toutes choses se contredisent elles-mêmes* » – : *car nous sommes, jusqu’en logique des pessimistes*⁷. Na lógica pessimista as coisas se contradizem? Apenas no pessimismo moderno que recusa a existência. O lado avesso desta lógica é o otimismo científico, onde é necessário ultrapassar as contradições. Vê-se claramente que este lado avesso supõe a mesma lógica, apenas encontrando nela um sentido negativo que deve ser ultrapassado. Haveria um modo de evitar este dualismo lógico, em seus dois lados? Sim, será a resposta, se conseguir provar a tese da *metafísica estética* nietzschiana.

Nietzsche sublinha a disparidade entre socratismo estético e socratismo lógico, dizendo que o próprio Sócrates pressentia a diferença que demonstram a seriedade e a dignidade com as quais fez valer para todos, até diante de seus juízes, sua vocação divina e contradiz seu combate ao ‘instinto’. De outro lado, inversamente, segundo Nietzsche, ao mesmo tempo ocorre a dissolução e o enfraquecimento desta civilização pela lógica e o logicismo do mundo se tornando otimista, superficial e teatral (*schauspielerischer*) – obviamente em uma ‘compreensão realista/naturalista’ do termo –, quando o grego torna-se sereno e cientificista ao passar a enxergar a vida sob a ordem moral. A decadência viria portanto do “otimismo teatral cientificista” e não de um pessimismo experimental trágico. Nesta posição antípoda, contudo, a acusação não estaria propriamente nos gregos antigos, mas na moral que conduziu a leitura socrática e a análise histórica das fontes gregas. Necessário então será inverter a visada e olhar a moral sob o ponto de vista da vida, para, se for possível, conseguir se desfazer de toda e qualquer moral. Nessas tortuosas sendas, transitará este capítulo, por muitos desvios e trilhas, observando e analisando:

1. Como o ‘Sócrates musicante’ opera a criação de sua própria ‘mímesis’?
2. De que forma se dá a transposição platônica do herói trágico para o filósofo, a ‘personagem modelo’?

7 NIETZSCHE, F. *Aurora*, pp. 968-970, Tome II, Laffont.

3.1.

A forma trágica do conhecimento na *metafísica estética*

§4 pp. 9-10 Gesetzt nämlich, gerade dies wäre wahr – und Perikles (oder Thukydides) giebt es uns in der grossen Leichenrede zu verstehen –: woher müsste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrat, stammen, das *Verlangen nach dem Hässlichen*, der gute strenge Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Räthselhaften, Vernichtenden, Verhängnissvollen auf dem Grunde des Daseins, – woher müsste dann die Tragödie stammen? Vielleicht aus der *Lust*, aus der Kraft, aus überströmender Gesundheit, aus übergrosser Fülle? Und welche Bedeutung hat dann, physiologisch gefragt, jener Wahnsinn, aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn? Wie? Ist Wahnsinn vielleicht nicht nothwendig das Sympton der Entartung, des Niedergangs der überspäten Cultur?⁸ (grifo meu)

Não pretendo fazer aqui uma ampla exposição da Teoria Platônica das Idéias, nem mesmo da metafísica platônica. A Nietzsche, a metafísica platônica interessa de modo transversal, isto é, nos dois níveis onde Platão pode ser empregado em sua *metafísica estética*: a) como porta-voz da poesia; b) como antagonista teórico pela doutrina socrática. Estes dois níveis encontram-se no contexto da linguagem.

Para Platão, a tragédia é composta por “sublime e gloriosa” perfeita irracionalidade. Já ao olhar ciclópico de Sócrates parece ‘causas que permanecem sem efeito ou efeitos sem causa’. É difícil encontrar nos diálogos uma razão consistente para o horror de Sócrates pela tragédia. Não que os argumentos mudem. Como profere o próprio Sócrates em *Górgias* “falo sempre as mesmas coisas e a propósito das mesmas questões⁹”. Tomemos a sério a sentença do ‘misterioso ironista’! A proposta passa a ser então procurar entender de forma um pouco mais precisa a recusa tácita de Sócrates pela tragédia, não pela simples negação do que não é a Verdade, não somente pela rejeição da *mimesis* em oposição à busca da Verdade. Ao suspender a resposta óbvia do sistema racional comumente estabelecido, um grande abismo se abre. Nos pressupostos socráticos, cuja fórmula Útil = Belo = Bem, onde

⁸ *Ensaio de autocritica*, L-L p. 15: Car à supposer que ce fût vrai – et Périclès (ou Thucydide) nous le donne à entendre dans sa grande oraison funèbre – d’où proviendrait alors la demande opposée, et qui lui est chronologiquement antérieure, la *demande de laid*, cette manière franche et rigoureuse qu’a l’ancien Hellène de vouloir le pessimisme, le mythe tragique, l’image de tout ce qu’il y a de terrible, de cruel, d’énigmatique, de destructeur, de fatal au fond de l’existence, – d’où proviendrait alors la tragédie? Peut-être du *plaisir*, de la force, d’une santé débordante, d’une plénitude excessive? Et quelle est alors, physiologiquement parlant, la signification de ce délire d’où est issu l’art tragique aussi bien que l’art comique, le délire dionysiaque? Comment! Se pourrait-il que le délire ne soit pas nécessairement un symptôme de dégénérescence, de déclin, de culture suravancée?

⁹ PLATÃO, “Górgias” 490e, in: *Oeuvres complètes*, vol I, p. 437.

se determina a grade na qual se estabelecem o Uno, a Essência, a Idéia e a suposta equação da Verdade: inteligível x visível, a *mimesis* não teria mesmo lugar. Se for possível falar em um ‘pressuposto mimético’, este seria o múltiplo, a pluralidade; arriscando um termo mais cordato com o objeto desta tese: o ‘perspectivismo’. Caso não seja, como alcançar o feito de demolir o edifício da realidade e de um certo tipo de racionalidade com fundações tão bem estabelecidas somente para tentar propor um outro modo de abordagem? Sócrates fala sempre do mesmo jeito e a respeito das mesmas coisas porque não pode entrar em contradição, sobretudo porque seu pressuposto básico não é demonstrável. O método dialético, calcado na refutação, não admite a perda porque não permite de forma alguma o outro, não abre a possibilidade e busca apenas seu próprio fim. Existiria algum método capaz de contrapor a dialética? Nunca diretamente. Mas, sim, na transversal, será a resposta se esta tese conseguir demonstrar o funcionamento da *metafísica estética*; ainda que até hoje não tenha surtido efeito. Como afirma Luiz Costa Lima a respeito da forma trágica do conhecimento:

Como o trágico não pretende disciplinar conceitualmente as palavras, *peithó* (persuasão) pode manter sua ambigüidade e ela mesma servir para formular o conflito do presente. Mas isso já não seria válido para o filósofo. *A não ser que ele julgue haver um abismo entre a ordem do real e a ordem do humano.* Ora, esta é exatamente a posição de Górgias.¹⁰ (*grifo meu*)

E esta é justamente a posição da *metafísica estética*. Não vou adiantar todo meu raciocínio, mas apenas apontar: Nietzsche opta pelas ‘figuras’ e não pelos conceitos. Para reiterar a posição nietzschiana, remeto à passagem de *Humano, demasiado humano*:

221 *La révolution dans la poésie.* – La sévère contrainte que les auteurs dramatiques français s’imposaient par rapport à l’unité d’action, de lieu et de temps, à la structure du style, du vers et de la phrase, au choix de mots et des pensées, fut une école aussi importante que celle du contrepoint et de la fugue dans le développement de la musique moderne ou que les figures à la Gorgias dans l’éloquence grecque. Se donner ainsi des liens peut paraître absurde; néanmoins, il n’y a pas d’autre moyen, pour sortir du naturalisme, que de commencer par se limiter de la façon plus forte (peut-être la plus arbitraire). On apprend ainsi peu à peu à marcher avec grâce même dans les sentiers étroits qui passent comme des ponts au-dessus d’effrayants précipices, et l’on remporte comme butin la plus extrême souplesse de mouvement: c’est que l’histoire de la musique prouve aux yeux de tout homme vivant actuellement. C’est là que l’on voit comment pas à pas les liens deviennent plus lâches, jusqu’à ce qu’enfin ils puissent paraître être rejetés tout à fait: cette *apparence* est le résultat suprême d’une évolution nécessaire dans l’art.¹¹

10 COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003. (2ª edição atualizada) pp. 277, p. 58.

11 NIETZSCHE, F. *Humain, trop humain*, I, p. 555, Tome I, Laffont.

No desenvolvimento desta tese, ver-se-á que o abismo aberto pela concepção trágica do conhecimento vem desde os pressupostos aristotélicos, ganha sua forma com fundamentos kantianos e atinge seu desvio na morfologia de Goethe: a necessidade de conhecer *versus* a impossibilidade do conhecimento da Verdade. Distancio-me, por minha leitura *sui generis* da *Metafísica* de Aristóteles, apresentada a seguir, da seqüência do pensamento que Luiz Costa Lima desenvolve em *Mimesis e modernidade* com relação a Aristóteles, mas corroboro seu raciocínio quanto à vitória do caminho contraposto por Platão. Se Platão transforma Górgias, no diálogo homônimo, em um completo estúpido, o mesmo não se pode dizer do próprio e de suas alternativas teóricas para a eloquência e para a poesia em geral. Segundo o fragmento 3 a, 84 de *Do não ser ou da natureza*: “é pela palavra que designamos os objetos, mas a palavra não é nem as substâncias, nem os seres”. Indico: não há como não enxergar a paridade com o argumento aristotélico a ser apresentado no terceiro capítulo desta tese. Não que pretenda correr o risco de aproximar Górgias e Aristóteles, ainda que considere extremamente frutífera tal aproximação pelo reafirmado ‘senão da *Metafísica* aristotélica’; mas não cometeria tal suicídio teórico. Pelo menos por enquanto ficarei apenas com o paralelismo entre Górgias e Nietzsche:

344. On voit que la science, elle aussi, repose sur une foi, et qu’il ne saurait exister de science « inconditionnée ». La question de savoir si la *vérité* est nécessaire doit, non seulement avoir reçu d’avance une réponse affirmative, mais l’affirmation doit en être faite de façon à ce que le principe, la foi, la conviction y soient exprimés, que « rien n’est plus nécessaire que la vérité, et, par rapport à elle, tout le reste n’a qu’une valeur de deuxième ordre ». — Cette absolue volonté de vérité: qu’est-elle? Est-ce la volonté de ne pas *se laisser tromper*? Est-ce la volonté de *ne point tromper soi-même*? Car la volonté de vérité pourrait aussi s’interpréter de cette dernière façon: en admettant que la généralisation « je ne veux pas tromper » comprenne aussi le cas particulier « je ne veux pas *me* tromper ». Mais pourquoi ne pas se laisser tromper? — Il faut remarquer que les raisons de la première éventualité se trouvent sur un autre domaine que les raisons de la seconde. On ne veut pas se laisser tromper parce que l’on considère qu’il est nuisible, dangereux, néfaste d’être trompé, — à ce point de vue la science serait le résultat d’une longue ruse, d’une précaution, d’une utilité, à quoi l’on pourrait justement objecter: comment? le fait de ne pas vouloir se laisser nuisibles, dangereuses, néfastes? Que savez-vous de prime abord du caractère de l’existence pour pouvoir décider si le plus grand avantage est du côté de la méfiance absolue ou du côté de la confiance absolue? Mais pour le cas où les deux choses seraient nécessaires, beaucoup de confiance *et* beaucoup de méfiance: d’où la science prendrait-elle alors sa foi absolue, cette conviction qui lui sert de base, que la vérité est plus importante que toute autre chose, et aussi plus importante que toute autre conviction? Cette conviction, précisément, n’aurait pas pu se former, si la vérité *et* la non-vérité affirmaient toutes deux, en même temps, leur utilité, cette utilité qui est un fait.¹²

12 NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*, Livre Cinquième, pp. 206-208, Tome II, Laffont.

A utilidade do ‘duplo’ ou do múltiplo é um fato! Sigamos com o raciocínio de uma concepção trágica do conhecimento, permissiva de uma concepção do conhecimento humano pela Arte. Estética efetiva, isomorfa ao conhecimento científico, em oposição a uma concepção otimista e cientificista do saber, na qual a arte não encontra lugar e urge o exílio e uma condição alóctone. As obras de Górgias podem distribuir-se em três grandes grupos: o primeiro compreende os textos de tom essencialmente filosófico, como é o caso de *Sobre o não-ser ou sobre a natureza*, *O elogio de Helena* e *A defesa de Palamedes*; os textos do segundo grupo testemunham sobretudo a preocupação pela eloquência e dele constam: *A oração fúnebre*, *O discurso olímpico*, *O elogio dos elisinos* e *O elogio de Aquiles*; o terceiro grupo de escritos está relacionado com a técnica retórica e compreende *A arte oratória* e *O onomástico*.

No Tratado do Não-Ser, encontra-se a autodestruição da ontologia organizada em três principais teses: nada existe; mesmo se o ser existisse, então seria incognoscível; se fosse cognoscível, então este conhecimento do ser seria incomunicável a outrem. Para Górgias, as coisas não são mais do que não são. Ainda que o ser existisse, não poderia ser nem gerado, nem não gerado. Mas, mesmo se um tal ser existisse, as coisas seriam incognoscíveis, pelo menos para nós. As coisas que vemos e ouvimos existem porque são representadas. Ora, pode-se representar o que não existe, todavia, a representação do ser não nos proporciona o ser e seu conhecimento é impossível, ainda que tomemos conhecimento pela percepção e o comuniquemos pela linguagem. A questão está no fato de a linguagem não transmitir a experiência pela qual o real nos é dado. Este é incomunicável, porque as coisas não são discursos. Das ruínas da ontologia, Górgias deduziu um pensamento não ontológico ou antimetafísico – obviamente com relação ao sentido clássico –, onde reabilita as aparências e afirma a identidade entre real e manifestação. Se a aparência é modificável, o ser também o será. Isto nada tem de escandaloso já que a realidade é contraditória e o princípio de identidade origina apenas uma ontologia que se contradiz a si própria. De fato, Górgias tinha uma concepção trágica da realidade, um sentimento profundo de que a linguagem não evoca senão a aparência, mas que esta aparência é legítima, do que é exemplo *O elogio de Helena*. Para Górgias, o real está dilacerado pelas contradições, o mundo humano exige uma tomada de posição e este mundo humano está por fazer. Será através da poesia, nomeadamente da arte, que esta tomada de posição deve ser efetuada. Só esta criaria a coerência mental a que Górgias chama justiça e sabedoria.

A arte do sofista – isto é, do homem sábio –, segundo Górgias, é uma ‘ilusão justificada’. O discurso sofístico, ainda que expresso em prosa, faz parte da poesia e a ilusão justificada será tanto mais justificada quanto mais partilhada for pelos ouvintes. A ilusão justificada é, principalmente, fruto da linguagem poética, que age no ouvinte de modo a sugestioná-lo. O problema central dos poderes da linguagem vai desembocar no estudo da receptividade da alma para a musicalidade das palavras. A este estudo os antigos chamaram *psicagogia*¹³, arte de levar a alma, pela persuasão, até onde se quiser levar. Para Górgias, a alma é essencialmente passiva, completamente entregue ao que recebe de fora. A primeira forma dessa passividade é a percepção sensível, que é vista como o transporte para a alma de uma impressão ou de uma imagem das coisas experimentadas. A segunda forma de passividade da alma é sua abertura à linguagem. Contudo, para que a alma seja sempre receptiva à linguagem, por vezes será necessário recorrer à persuasão. O discurso isolado nada pode sem o esforço da persuasão, que age não só sobre os sentidos mas também sobre a alma. Persuadir consiste em criar uma recepção psíquica dos ouvintes aos argumentos, dando-lhes peso. Segundo Górgias, a natureza profunda desta persuasão é poética, é palavra ritmada. Atento a isto, inventou figuras de estilo que marcam o ritmo. O próprio vocabulário usado para significar a ação da palavra persuasiva remete-nos às práticas da magia. A persuasão do discurso age por feitiço. O sofista de Górgias é um feiticeiro, pois o discurso de Górgias age como magia, uma vez que este se serve nela da linguagem. Górgias foi aluno de Empédocles de Agrigento, que se considerava um verdadeiro mago: Górgias procura “livrar-se das encantações de seu mestre”¹⁴.

Segundo Antonio Capizzi¹⁵, *sophíesthai* é derivado de “praticar uma técnica qualquer” e o *sophistés* era um homem que praticava e ensinava uma *sophia*, uma habilidade prática, não importando qual. Na tradição clássica da sofística, demarcam-se duas fases: a primeira com Protágoras e Zenon, onde o principal ponto é a técnica refutatória; a segunda com Górgias e Trosimaco, na qual a comoção é a base. Na *Retórica* (1404 a 26), Aristóteles fala de um modo de dizer do “tipo poético”, um discurso metrificado próprio a Górgias, que se mantém no metro do *peân* (*paean* - hino de louvor). As figuras são divididas sistematicamente:

13 Na Grécia Antiga, originalmente cerimônia religiosa ou mágica que tinha por fim invocar as almas dos mortos, chamando três vezes por seu nome.

14 “Satyrus”, Diógenes Laertes (8, 59), in: RODHE, E. Psyché. *Le culte de l'ame chez les grecs et leur croyance a l'immortalité*. Paris : Payot, 1928, p. 405.

15 CAPIZZI, Antonio. *I sofisti ad Atene. L'uscita retórica dal dilemma tragico*. Bari: Levante Editori, 1990.

1. A improvisação de Górgias sobre qualquer argumento proposto pela figura retórica é chamada *topoi*;
2. A obtenção da evidência: *eikós*;
3. A disposição da palavra: *táxis*;
4. A escolha do momento oportuno tinha por denominação *kairós*.

Mas *kairós* é mais que uma figura de linguagem. O pensamento de que o tempo não é um meio homogêneo e indiferente, mas que apresenta ocasiões favoráveis para a ação que vem a propósito, é um sentimento que já estava presente no helenismo antes de Górgias. Contudo, é ele o primeiro a teorizar sobre o *kairós*. Górgias concebia um tempo essencialmente descontínuo feito de a-propósitos e de contratempos, que não se deixam *perspectivar*. O domínio do *kairós* é justamente o que permite ‘driblar’ o tempo. A realidade é contraditória e a poesia da ilusão poupa o homem ao sofrimento, privilegiando um dos contrários por uma tomada de posição unilateral. A escolha por um dos contrários não é arbitrária e gratuita, exige sabedoria e sentido de justiça. Górgias foi o primeiro pensador de uma temporalidade prática. Mas *kairós* não significa apenas o momento favorável na vida prática e a arte de colhê-lo, ele decide da natureza do tempo e concebe-o, excluindo assim a valorização da duração, do longo prazo, da eternidade, conceitos combatidos por Górgias. A coerência das concepções de Górgias não permite pensar que este estivesse simplesmente entregue às diversões retóricas sem outra consequência que a de demonstrar o seu talento oratório, como faz parecer Platão no diálogo homônimo. Pergunto se *kairós* não seria propriamente o protótipo do ‘perspectivismo’ crítico nietzschiano?

Ceci est le véritable phénoménalisme, le véritable perspectivisme tel que moi je l'entends: la nature de la *conscience animale* veut que le monde dont nous pouvons avoir conscience ne soit qu'un monde de surface et de signes, un monde généralisé et vulgarisé, – que tout ce qui *devient* conscient devient par là plat, mince, relativement bête, *devient* généralisation, signe, marque du troupeau, que, dès que l'on prend conscience, il se produit une grande corruption foncière, une falsification, un aplatissement, une vulgarisation. En fin de compte, l'accroissement de la conscience est un danger et celui qui vit parmi les Européens les plus conscients sait même que c'est là une maladie. On devine que ce n'est pas l'opposition entre le sujet et l'objet qui me préoccupe ici; je laisse cette distinction aux théoriciens de la connaissance qui sont restés accrochés dans les filets de la grammaire (la métaphysique du peuple). C'est moins encore l'opposition entre la « chose en soi » et l'apparence: car nous sommes loin de « connaître » assez pour pouvoir établir cette *distinction*. A vrai dire nous ne possédons absolument pas d'organe pour la *connaissance*, pour la « vérité»: nous « savons » (ou plutôt nous croyons savoir, nous nous figurons) justement autant qu'il est *utile* que nous sachions dans l'intérêt du troupeau humain, de l'espèce: et même ce

qui est appelé ici « utilité » n'est, en fin de compte, qu'une croyance, un jouet de l'imagination et peut-être cette bêtise très néfaste qui un jour nous fera périr.¹⁶

Desta concepção trágica do conhecimento para o *mood* de uma concepção dialética fica fácil perceber porque para Sócrates a tragédia nunca diz a verdade, sendo endereçada “aos homens de pouco espírito” e não aos filósofos. A tragédia proporciona a visão de uma outra forma de realidade. Sócrates a classifica entre as artes complacentes que representam o agradável e não o útil, proibindo a seus discípulos que dela tomem parte, porque realmente não concebe qualquer possibilidade ‘outra’ que não seja a sua Verdade, a moral do conhecimento. A única forma de poesia por Sócrates admitida é a fábula de Esopo: “cujo objetivo era dizer a verdade por uma imagem”. Mas ainda não fica claro porque a luta da doutrina socrática contra a força da natureza monstruosa da tragédia faz Sócrates ditar as novas regras da poesia.

§13 pp.84-85 Einen Schlüssel zu dem Wesen des Sokrates bietet uns jene wunderbare Erscheinung, die als » Dämonion des Sokrates « bezeichnet wird. In besonderen Lagen, in denen sein ungeheurer Verstand in's Schwanken gerieth, gewann er einen festen Anhalt durch eine in solchen Momenten sich äussernde göttliche Stimme. Diese Stimme *mahnt*, wenn sie kommt, immer a.b. Die instinctive Weisheit zeigt sich bei dieser gänzlich abnormen Natur nur, um dem bewussten Erkennen hier und da *hindernd* entgegenzutreten. Während doch bei allen productiven Menschen der Instinct gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein kritisch und abmahndend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer – eine wahre Monstrosität per defectum! Und zwar nehmen wir hier einen monströsen defectus jeder mystischen Anlage wahr, so dass Sokrates als der specifische *Nicht-Mystiker* zu bezeichnen wäre, in dem die logische Natur durch eine Superfötation eben so excessiv entwickelt ist wie im Mystiker jene instinctive Weisheit. Andererseits aber war es jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe völlig versagt, sich gegen sich selbst zu kehren; in diesem fessellosen Dahinströmen zeigt er eine Naturgewalt, wie wir sie nur bei den allergrössten instinctiven Kräften zu unsrer schaudervollen Überraschung antreffen. Wer nur einen Hauch von jeder göttlichen Naivetät und Sicherheit der sokratischen Lebensrichtung aus den platonischen Schriften gespürt hat, der fühlt auch, wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam *hinter* Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch Sokrates wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muss. Dass er aber selbst von diesem Verhältniss eine Ahnung hatte, das drückt sich in dem würdevollen Ernste aus, mit dem er seine göttliche Berufung überall und noch vor seinen Richtern geltend machte. Ihn darin zu widerlegen war im Grunde eben so unmöglich als seinen die Instincte auflösenden Einfluss gut zu heissen. Bei diesem unlösbaren Conflict war, als er einmal vor das Forum des griechischen Staates gezogen war, nur eine einzige Form der Verurtheilung geboten, die Verbannung; als etwas durchaus Räthselhaftes, Unrubricirbares, Unaufklärbares hätte man ihn über die Grenze weisen dürfen, ohne dass irgend eine Nachwelt im Recht gewesen wäre, die Athener einer schmähhlichen That zu zeihen. Dass aber der Tod und nicht nur die Verbannung über ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit völliger Klarheit und ohne den natürlichen Schauer vor dem Tode, durchgesetzt zu haben: er ging in den Tod, mit jener Ruhe, mit der er nach Plato's Schilderung als der letzte der

16 NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*, 354, p. 220, Tome II, Laffont.

Zecher im frühen Tagesgrauen das Symposion verlässt, um einen neuen Tag zu beginnen; indess hinter ihm, auf den Bänken und auf der Erde, die verschlafenen Tischgenossen zurückbleiben, um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu träumen. *Der sterbende Sokrates* wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor allen hat sich der typische hellenische Jüngling, Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen.¹⁷

3.2.

Apolo, o deus sofista por excelência

Para Nietzsche, Platão não permanece no cinismo ingênuo de seu mestre. Uma pura necessidade estética o obriga a criar uma forma de arte aparentada a que ele rejeita. O principal argumento platônico contra a arte antiga — que foi imitação de um simulacro e por consequência é inferior ao mundo empírico — será aplicado justamente à nova obra de arte: assim vemos Platão esforçar-se para trespassar a realidade por pressentir a Idéia sobre a qual se funda essa pseudo-realidade. Aqui,

17 L-L pp. 85-86: L'une des clefs de l'âme de Socrate nous est fournie par cet étrange phénomène que l'on désigne comme le « démon de Socrate ». Dans certaines circonstances où sa raison prodigieuse vacillait, Socrate, en effet, retrouvait un appui ferme grâce à la voix divine qui lui parlait alors. Cette voix, quand elle survient, *dissuade* toujours. La sagesse instinctive, chez cette nature tout à fait anormale, ne se manifeste que pour s'opposer de temps à autre, en *l'empêchant*, à la connaissance consciente. Alors que chez tous les hommes productifs l'instinct est une force affirmative et créatrice, et la conscience prend une allure critique et dissuasive, l'instinct, chez Socrate, se fait critique, et la conscience créatrice — une véritable monstruosité *per defectum* ! A dire vrai, ce que nous constatons ici, c'est un monstrueux *defectus* de sens mystique, à tel point qu'on pourrait caractériser Socrate comme le *non-mystique* par excellence, celui chez qui, par superfétation, la nature logique se développe de manière aussi excessive que chez le mystique la sagesse instinctive. Mais d'autre part, il était absolument refusé à cette pulsion logique qui se manifeste ainsi en Socrate de se retourner contre soi. Dans ce déferlement débridé se fait jour une énergie naturelle qu'on ne rencontre guère, pour notre surprise horrifiée, que dans les forces instinctives les plus puissantes. Qui a perçu, dans les écrits de Platon, ne fût-ce qu'un souffle de cette naïveté divine et de cette sûreté dans la conduite socratique de la vie, sentira aussi que le prodigieux moteur du socratisme logique tourne en quelque sorte derrière Socrate et qu'il faut regarder à travers Socrates comme à travers une ombre. Que lui-même, du reste, ait eu le pressentiment de ce rapport, cela se marque dans le sérieux et la dignité avec lesquels il fit valoir partout, et jusque devant ses juges, sa vocation divine. Le contredire sur ce point était au fond tout aussi impossible que d'approuver son influence dissolvante sur les instincts. Dans ce conflit insoluble, dès lors qu'on l'avait cité à comparaître devant le forum de l'État grec, il n'y avait qu'une forme de condamnation possible, le bannissement. On aurait pu l'expulser hors des frontières comme quelque chose de tout à fait énigmatique, d'inclassable, d'inexplicable, sans que nulle postérité fût en droit de convaincre les Athéniens d'une quelconque infamie. Mais on réclama la mort et non le bannissement, et il semble bien que ce soit Socrate lui-même qui l'ait obtenue, en toute lucidité, et sans connaître ce frisson naturel qui s'empare de tout être à l'approche de la mort. Il entra dans la mort avec le calme qui fut le sien lorsque, selon Platon, dernier de tous les buveurs, il quitta le banquet dans la première lueur de l'aube pour commencer une journée nouvelle, laissant derrière lui ses compagnons endormis par terre ou sur des bancs et rêvant de Socrate, le véritable serviteur d'Eros. *Socrate* mourant devint l'idéal nouveau, encore jamais vu, de l'élite de jeunes Grecs. Platon surtout, le type même du jeune Grec, se prosterna au pied de cette image avec toute la ferveur de son âme exaltée.

encontra-se o argumento pelo qual Nietzsche procura ‘salvar’ Platão na *metafísica estética*: a condenação da *mimesis* é realizada por via mimética. Se a tragédia absorveu todas as formas artísticas anteriores, o mesmo pode ser dito, em um sentido excêntrico, do diálogo platônico. Paralelamente à tragédia, o diálogo platônico faz uma mistura de todos os estilos e gêneros: a instabilidade entre a narração, o lirismo e o drama; entre a prosa e a poesia; e viola, além disso, a regra antiga e rigorosa da forma da linguagem. Os escritores cínicos ainda o ultrapassam pela incoerência do estilo, por sua sucessão desordenada das formas prosaicas e métricas, criando a imagem do “Sócrates furioso” que representavam na vida. O diálogo platônico serviu de refúgio para toda a poesia antiga depois do naufrágio do navio, a morte da tragédia: encerrados em um espaço estreito, submissos ao seu piloto, Sócrates, os despojos vagam através de um mundo novo que jamais se cansará do espetáculo deste cortejo. Mas “o naufrágio não afeta a *mimesis* redentora”¹⁸; na verdade a estabelece de modo perene. Por este novo objeto, o ‘diálogo’, Platão teria fornecido à posteridade o paradigma da nova obra de arte, o *romance* — uma fábula de Esopo infinitamente aperfeiçoada, segundo Nietzsche — na qual a poesia estará subordinada à filosofia dialética, da mesma forma que mais tarde e ao longo dos séculos a filosofia se sujeitará à teologia: isto é, como uma escrava. Não há proeminência de uma crítica contra o romance moderno, nem mesmo quanto à prosa, apenas uma apresentação, de acordo com a *metafísica estética*, da hierarquia das artes a partir do sublime gênero trágico capaz de *transvaluação*. Após seu naufrágio, em toda poesia posterior vigora a Idéia, mantendo o próprio impulso artístico na condição ancila: tal foi a condição a qual Platão teria reduzido a poesia grega sob a influência demoníaca¹⁹ (criadora) de Sócrates.

§10 pp. 65-66 Dass hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische »Idealität« jener berühmten Figuren. Es hat ich weiss nicht wer behauptet, dass alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, dass die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen *konnten*. In der That scheinen sie so empfunden zu haben: wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Werthabschätzung der »Idee« im Gegensatze zum »Idol«, zum Abbild tief im hellenischen Wesen begründet liegt. Um uns aber der Terminologie Plato's zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Viellheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt. So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem

18 A frase é utilizada por Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade* com relação à permanência da idéia de cópia, ou imitação, mesmo diante das obras literárias modernas, p. 27.

19 De *daimon*, de demiurgo.

irrenden strebenden leidenden Individuum: und dass er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit *erscheint*, ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnissartige Erscheinung deutet. In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische *Leiden*, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, dass wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten. Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen entstanden²⁰

A partir de todas as máscaras, uma divindade se introduz em favor do emprego da típica “Idealidade” daquelas célebres figuras:

- a) o que seria esta ‘típica idealidade’?
- b) por que Nietzsche jogaria com o fato do esquecimento a respeito do autor da sentença sobre o ‘indivíduo’ e que significa o grego não suportar indivíduos na cena trágica?

Retomo àquela primeira passagem citada neste capítulo: é a partir das ‘experiências’ órfica e pitagórica, sob o impulso místico das várias seitas de mistério, que se configura a imagem da *mania* sagrada, que nem mesmo Sócrates poderá questionar, a não ser propondo um outro caminho: o do otimismo cientificista sob a influência de uma visão moral da vida. Após ter experimentado o ‘ato luminoso’ da tragédia, a natureza helênica cria e se encontra na oposição platônica entre ‘Idéia’ e ‘Ídolo’, diferença valorativa arraigada na alma helênica; criação considerada por Nietzsche como um divórcio da *transvaluação* alcançada pela tragédia. Todavia, considerada igualmente como nova forma da obra de arte. É então que Nietzsche dá

20 L-L. pp. 69-70 : Qu’une divinité se cache derrière tous ces masques, c’est là d’ailleurs la raison essentielle de cette « idéalité » typique qui a si souvent surpris dans ces figures. Je ne sais plus qui a dit que tous l’individus, comme tels, sont comiques et par là réfractaires au tragique : d’où s’ensuivrait que les Grecs ne pouvaient de toute façon pas tolérer des individus sur la scène tragique. Et de fait, tel semble bien avoir été leur sentiment – de même qu’en général, la distinction platonicienne entre l’« idée » et l’« idole », avec la différence de valeur qu’elle implique, est profondément enracinée dans l’âme hellénique. Du reste, tant qu’à utiliser la terminologie platonicienne, on pourrait, sur ces figures, tenir à peu près ce langage: Dionysos, le seul être qui soit véritablement réel, apparaît dans une pluralité de figures, sous le masque d’un héros qui lutte et qui s’empêtre pour ainsi dire dans les restes de la volonté et ses paroles, le dieu n’est pas sans ressembler à un individu apparaisse avec cette précision et cette clarté épiques, c’est le fait de l’Apollon interprète des rêves, lequel, par le biais de cette apparition analogique, révèle au chœur le sens de son état dionysiaque. Mais en vérité ce héros est le Dionysos souffrant des Mystères, le dieu qui sur lui-même fait l’épreuve des souffrances de l’individuation, et dont d’admirables mythes racontent qu’enfant, il fut déchiqueté par les Titans et qu’on le vénère, ainsi mutilé et dispersé, sous le nom de Zagreus. Ce qui signifie que le démembrement, la passion dionysiaque proprement dite, équivaut à une métamorphose en air, eau, terre et feu, et que nous devons par conséquent considérer l’état d’individuation comme la source et la cause originelle de toute souffrance, comme quelque chose de condamnable en soi. C’est du sourire de Dionysos que sont nés les dieux de l’Olympe, mais de ses larmes que sont faits les hommes.

o pulo do gato! Como? Realizando uma *translatio*²¹ para o pensamento platônico, formador da Hélade. Segundo a terminologia de Platão, diz Nietzsche, a *Gestalten* da cena helênica seria expressa do seguinte modo em linguagem platônica: uma verdade real, Dioniso (*wahrhaft reale*), aparece em uma pluralidade de aspectos (*Gestalten*) na máscara de um herói combatente, implicado de todo modo na rede das vontades individuais. Assim, presente, o deus fala e age análogo ao delirante infeliz *Individuum*. Esta seria a realização de Apolo, cuja nitidez e precisão épica são demonstradas pelo coro em estado dionisiaco.

Ora, as figuras de Apolo e Dioniso teriam sido criadas por Nietzsche para deslocar seu pensamento sobre a tragédia em termos platônicos? Quem dera fosse tão fácil! Em nota a esta passagem, Nietzsche apresenta algumas pistas para seu melhor entendimento ao se perguntar como uma manifestação pode ser a uma só vez o reflexo de *duas* idéias e por que a partir de então esta manifestação torna-se uma coisa intermediária entre uma realidade empírica e uma idealidade? E acrescenta que a situação se complica ainda mais pelo fato de o apolíneo ser justamente a *Idéia* própria *da manifestação*. Mas são tantas as teorias inclusas nesta pequena passagem e apresentadas de forma inusitadamente ‘desviada’ que será necessário decompô-la, talvez de modo inverso, como sempre me parece operar o pensamento de Nietzsche na redação do ‘livro impossível’! « En revanche [aux Romains] les Grecs ont un idéalisme beaucoup plus élevé, auquel Platon en particulier conduit. Τὸ καλόν (le beau) comme mesure de la vie n’a plus jamais été atteint »²².

21 Termo que tomo emprestado de Ernest Robert Curtius. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC: Edusp, 1996.

22 NIETZSCHE, F. *Introduction aux études de philologie classique*, été 1871. Paris : Encre Marine : 1994, p. 99.

3.2.1.

A típica idealidade

Os pares com os quais estamos lidando seriam:

1. ‘Idealidade’/‘Realidade Empírica’;
2. ‘Idéia’/ ‘Ídolo’;
3. Apolo/ Dioniso;
4. Dialética/ Tragédia.

O problema está em não se poder lidar com tais pares nas condições tradicionais do pensamento platônico a rigor conhecido, nem mesmo pensar que os pares se correspondem entre si. Isto seria manter o raciocínio dual estabelecido em cima das contradições e não pensar que há um outro caminho, ainda que pouco trilhado. O racionalismo dual do realismo extremo, ou dualismo ideal, constitui de um lado: Idealidade, Idéia, Apolo e Dialética x Realidade Empírica, Ídolo, Dioniso, Tragédia. Esta é a leitura da qual geralmente parte o entendimento de *Die Geburt der Tragödie* – mesmo para contradizê-la por simples enfrentamento em sentido contrário, sugerindo uma inversão do platonismo, como fez Lacoue-Labarthe – a qual esta tese tenta, senão demolir – tarefa por demais ambiciosa –, ao menos propor outra possibilidade com a apresentação e o desenvolvimento da *metafísica estética*.

Pourquoi nous ne sommes pas des idéalistes. – Autrefois les philosophes craignaient les sens: avons-nous peut-être trop désappris cette crainte? Nous sommes aujourd’hui tous des sensualistes, nous autres hommes d’aujourd’hui et hommes de l’avenir en philosophie, *non* selon la théorie, mais en pratique, pratiquement... Ceux-là, au contraire, croyaient être attirés par les sens, hors de *leur* monde, le froid royaume des « idées », dans *une île dangereuse et plus méridionale*, où ils craignaient de voir leurs vertus de philosophes fondre comme la neige au soleil. C’était alors presque une condition à être philosophe que d’avoir de la cire dans les oreilles; un véritable philosophe n’entendait plus la vie, – c’est une vieille superstition de philosophe que de croire que toute musique est musique de sirène. – Or, nous serions tentés aujourd’hui de juger dans un sens opposé (ce qui pourrait être en soi tout aussi faux): de croire que les *idées* sont d’une seduction plus dangereuse que les sens, avec leur aspect froid e anémique, et pas même malgré cet aspect, – les idées vécurent toujours du « sang » des philosophes, elles rongèrent toujours les sens des philosophes et même, si l’on veut nous croire, leur « cœur ». Ces philosophes anciens étaient sans cœur: c’était toujours une sorte de vampirisme que de philosopher.²³ (grifo meu)

A metafísica seria esta “ilha perigosa e mais meridional”? Seria um “país desconhecido” para um outro filósofo, como ver-se-á mais a frente? Nietzsche não acredita nem no idealismo nem no sensualismo puros. Em resumo, diz Nietzsche,

todo idealismo filosófico foi até o presente uma doença, quando não foi, como no caso de Platão, a precaução de uma saúde mais rica e perigosa, a crença nos sentidos *preponderantes*, a sabedoria de um discípulo de Sócrates – aqui está o ‘ver através de Sócrates’. A sanha idealista de Platão é justificada por sua crença na preponderância dos sentidos. Esclarecendo: se acreditássemos na força dos sentidos, precisaríamos de todo modo criar uma malha protetora; Platão, guiado por Sócrates, criou uma ‘malha ideal’. Talvez nós modernos tenhamos necessidade do idealismo de Platão porque somos incapazes de acreditar na força dos sentidos? Talvez a sentença de Gerard Lebrun não esteja de todo correta: “Nós todos nascemos platônicos”²⁴? A consciência puramente reflexionante é um sonho impossível, sempre nos esforçamos em medir uma coisa visível por sua perfeição inteligível, a aparência pelo conteúdo que se perfila nela. Existe aqui mais do que um lance de espírito: o homem precisa forjar de si mesmo a “imagem-originária”. Sua vocação para finalidade indefinida o destina a isso: de propensão, a finalidade tornou-se obsessão! Esta obsessão do idealismo precisa incessantemente lutar contra tudo o que vem da percepção sensível. As teorias idealistas encontram-se mais seguramente em homens resolutamente práticos, pois estes têm necessidade da iluminação dessas teorias para sua reputação. Eles conquistam o instinto sem provar do menor sentimento de hipocrisia. Já as naturezas contemplativas colocam-se em guarda contra toda espécie de improvisação e crêem na reputação da exaltação, satisfazendo-se unicamente com duras teorias realistas: conquistam-nas com a mesma necessidade instintiva e igualmente sem a perda de sua integridade²⁵. A partir da ‘Idealidade’, Nietzsche entende que todos os idealistas imaginam que as causas as quais eles servem são melhores por essência que todas as outras causas do mundo e não podem sequer pensar que a esta essência é imprescindível o mesmo prurido fétido necessário a todas as outras empresas humanas²⁶. O idealista é incorrigível: lance-o fora de seu céu e ele encontrará um modo de fazer do inferno um ideal; dê a ele uma decepção e verá que ele não deixa por menos no ardor de abraçar sua decepção e em pouco tempo estará abraçando a esperança. Na medida em que seu pecado pertence aos grandes pecados incuráveis da natureza humana, pode provocar destinos trágicos e tornar-se posteriormente ele

23 NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*, Livre cinquième, 372, p. 243, Tome II, Laffont.

24 LEBRUN, G. 474-475.

25 NIETZSCHE, F. *Aurore*, 328, p. 1134, Tome II, Laffont.

26 NIETZSCHE, F. *Humain, trop humain*, I, 490, p. 658, Tome I, Laffont.

mesmo tema de tragédias: no que toca ao que tem de incurável, inevitável, inelutável do destino e do caráter humano²⁷.

Dito isto, é fato que o verdadeiro par com o qual lidamos aqui não é a equação clássica da Verdade: inteligível x visível, mas, sim, uma variante desta equação, que pode ser expressa pela fórmula: inteligível + sensível = Arte; possibilidade de conhecimento da própria Arte e do mundo em seus termos, onde a Verdade será alóctone; à verdade o exílio do conhecimento em geral e não específico. Da aproximação de Nietzsche com Górgias, poder-se-ia dizer: ao contrário de Platão, Górgias está próximo de constituir uma poética, mas dela se extravia por não distinguir a experiência da arte da experiência cognoscitiva em geral. Com isso, legitimava a retórica e suprimia a possibilidade de uma poética como referente a um campo específico. O objetivo de Nietzsche não é legitimar a retórica, muito pelo contrário, a retórica teria tomado seu lugar no idealismo fraco ou no puro sensualismo modernos. A aproximação se dá pela forma trágica do conhecimento, pela abertura para o “outro”, não apenas para criar uma poética de um campo específico, mas sobretudo possibilitar uma forma de conhecimento comunicável paralela à científica, que teria levado a modernidade ao outro lado do abismo. Para demonstrar a equação e sua diferença da típica Idealidade, será preciso verificar a desconfiança na oposição originária entre inteligível e sensível. Neste intuito, lanço mão da própria *Metafísica* de Aristóteles e de sua crítica a Platão.

Segundo Aristóteles, Platão não fez uso senão de duas causas apenas: a causa da essência e aquela da matéria (causa formal e causa material). De um lado, as Idéias são para o resto das coisas as causas de sua essência, como a unidade é a causa para as Idéias mesmas. De um outro lado, Platão determinou qual é a matéria substancial que dá às Idéias o seu nome nas coisas sensíveis, como as idéias a recebem da unidade; e esta matéria é a dualidade, composta ela mesma do Grande e do Pequeno. Enfim, Platão concorda que estes dois elementos sejam um e outro as causas do bem e do mal²⁸. A crítica mais grave que Aristóteles levanta contra a Teoria das Idéias no capítulo VII do Livro A está em Platão ter acreditado que as Idéias podem servir para explicar as coisas sensíveis, seja no que as coisas têm de eterno, seja no que as coisas têm de passageiro e de perecível. Segundo Aristóteles, as Idéias:

27 *Idem, ibidem*, 23, p 713.

28 ARISTÓTELES, *La métaphysique*. Traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire revue et annotée par Paul Mathias. Paris : Pocket, 1992. Collection Agora, 107. Livre A, Cap. VI, pp. 61-66.

1. não podem jamais ser para as coisas nem causas de um movimento, nem causas de uma mudança qualquer;
2. não podem servir nem à compreensão e ao saber das coisas, pois que não estão na substância e que, por serem a substância das coisas, elas deveriam estar nas coisas mesmas;
3. não podem fazer existir as coisas, pois não estão nos seres nos quais participam.
4. não podem dar nascimento a outras coisas de maneira nenhuma onde entendemos ordinariamente esta relação.

Desse modo, dizer que as Idéias são modelos (παράδειγμα) dos seres e que participam em todo o resto das coisas “são palavras perfeitamente vazias e simples metáforas, boas para a poesia”, nos mostra Aristóteles. No *Fédon*, Platão pretende que as Idéias sejam a causa da existência e da produção das coisas; mas porquanto as Idéias mesmas tenham bela existência, os seres que nelas participam não se produzem sem a ação de uma causa que possa as colocar em movimento. Uma objeção geral contra a Teoria das Idéias está em pensar que o objetivo da filosofia seja procurar a causa de tudo o que pode ser observado. As Idéias deixam igualmente de lado o princípio que é a base de todo o conhecimento aristotélico, o princípio pelo qual se ativa a inteligência e a natureza inteira, colocado por Aristóteles, a título de causa, entre os princípios admitidos. Segundo Aristóteles, as matemáticas tornaram-se naqueles dias toda a filosofia porque é necessário as cultivar para poder compreender o resto das coisas. Pode-se achar, além disso, que a substância pretendida que se dá às coisas como sua matéria é ainda mais matemática que real, e que ela pode ser, como o Grande e o Pequeno, διαφοράν (um atributo e uma diferença) da substância e da matéria, não sendo matéria ela mesma. Igualmente, aos olhos dos naturalistas, a substância das coisas é o Raro e o Denso, vistos como as primeiras diferenças do ὑποκείμενον (sujeito), enquanto que de fato o Raro e o Denso não são senão relações de mais ou menos, segundo Aristóteles²⁹. Assim, Platão faz das Idéias e dos Seres matemáticos duas substâncias, a realidade e os intermediários, não encontrando lugar para o terceiro nível: a substância dos corpos sensíveis. Afirma Aristóteles com referência à Teoria das Idéias:

Pour éclaircir toutes ces questions, il nous faut examiner ce qu'il y a d'exact ou d'erroné dans ces systèmes, quelles sont les vraies substances, *s'il y a ou s'il n'y a pas de substances en dehors des substances sensibles*; et alors, nous nous demanderons ce qu'elles sont. Puis en supposant qu'il existe quelque substance séparée, pourquoi et comment elle l'est. Enfin, nous rechercherons *s'il n'y a aucune substance possible en dehors des*

29 ARISTÓTELES, *La métaphysique*. Livre A, Chap VII, pp. 66-83.

*substances que nos sens nous révèlent. Mais auparavant, il nous faut esquisser ce qu'est que la substance.*³⁰

O problema da substância aristotélica será esclarecido no capítulo seguinte. No momento, a importância da passagem citada é outra. Para Aristóteles, em Platão não pode existir sujeito: se existem Idéias, o sujeito desde logo deixa de ser uma substância; pois se Idéias são necessariamente as substâncias, não são jamais o atributo de um sujeito, pois que então ele não existiria senão por simples participação. E 'participação', segundo Aristóteles, é outra palavra vazia devida apenas ao poético. Para entrar definitivamente no âmbito da linguagem:

Il est donc évident que, quand il s'agit de primitifs et de choses <par> soi, l'essence de la chose et la chose elle-même sont absolument une seule et unique notion. Les objections sophistiquées qu'on peut élever contre cette thèse, se réfuteraient de la même manière qu'on démontre que Socrate et l'essence de Socrate sont tout à fait des choses identiques; car il n'y a ici aucune différence à mettre entre les interrogations que peuvent poser des Sophistes, et les solutions qu'on peut opposer victorieusement à de vaines objections.³¹

Qualquer objeção socrática seria um sofisma, é o argumento de Aristóteles para dar um tiro de misericórdia na Teoria das Idéias. Aliás, para falar com propriedade, o argumento de Nietzsche sobre a potência poética de Platão também não é original, vem do próprio Aristóteles:

Les espèces. Critique des appellations. Quant à l'art qui imite par le langage seul, prose ou vers, vers différents mélangés ou vers tous du même genre, il est resté sans dénomination (ἁνώνυμος) jusqu'à ce jour. En effet nous n'avons pas de terme commun (ὀνομάσαι κοινὸν) qui s'appliquerait à la fois aux mimes de Sophron et de Xénarque et aux dialogues socratiques.³²

Em nota, ficamos sabendo que os mimos citados são em prosa, segundo Diógenes Laércio [III, 37]. Aristóteles situa os diálogos de Platão entre a poesia e a prosa, ou ainda junto às *mimethais* feitas em trímetros, como as elegias e outros versos do gênero. Em geral, se dava a qualquer um que se servia do metro o nome de poeta, mas o argumento aristotélico é importante, sobretudo para a parte final deste capítulo.

Toda a definição precedente faz ver com clareza aonde chegam os filósofos que tomando as Idéias pelas substâncias as vêem separadas das coisas; ao mesmo tempo devem portanto sustentar que o εἶδος (a espécie) vem do gênero e das diferenças. Para eles também, todos os elementos dos quais o homem se compõe

30 ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Livre Z, Chap. II, p. 232.

31 *Idem, Ibidem*, Livre Z, Chap. VII, p. 245.

32 *Idem. La Poétique*, 1447b, p. 30.

teriam de ser Idéias; mas é bem impossível ser a uma só vez a Idéia de tal ser e a substância de tal outro ser. Todas essas dificuldades são representadas, para eles, pelas coisas sensíveis. Mas se é impossível que isso seja assim, é claro que não há, para as coisas que nossos sentidos percebem, uma Idéia, da maneira que supõem tais filósofos³³. Certamente, não se pode definir uma Idéia. A Idéia pretende-se esta coisa individual que é separada. Para ela também é necessário que a noção dada se componha de palavras. Ora, essas palavras não são obra daquilo que faz a definição, pois então seriam ininteligíveis. As palavras recebidas são termos comuns a todos os seres que elas designam e necessariamente se aplicam a outros seres além deste ser em questão³⁴. Aristóteles tira as conseqüências da Teoria das Idéias e mostra que elas são incoerentes com seu princípio teórico: participação; que seria apenas um princípio retórico. Chega então a uma idéia que não pode mais ser o atributo senão de um único ser. Mas esta não é a teoria dos platônicos. É todo o contrário, pois não há Idéia que não se comunique: o erro platônico vem daquilo para o qual não há definição possível quando se trata das coisas eternas, sobretudo daquelas que são únicas em seu gênero. Nisso, segundo Aristóteles, Platão se engana de duas maneiras:

1. De início, acrescentando à definição da coisa os epítetos que podem ser omitidos sem que a coisa deixe de ser o que ela é. Pois, a partir desta teoria, não haveria então mais coisa, se a coisa deixasse de existir. Ora, é uma concepção absurda crer que não possa mais haver a coisa, pois que a palavra coisa exprime uma substância.
2. Em segundo lugar, engana-se ainda tomando os atributos de uma coisa que podem se aplicar também a uma outra coisa; pois, se houvesse então uma outra coisa, que tivesse os mesmos atributos, seria evidentemente a mesma coisa. A definição será então comum a vários seres a uma só vez.

A imaginação deliberativa (humana) procede por silogismo, de modo que emprega uma única unidade e pode assim “formar uma única imagem a partir de várias”. A imaginação sensitiva (animal), ao contrário, depende das conexões casualmente determinadas. Com relação aos filósofos que o precederam, Aristóteles quer alterar duas teses: não aceita que a sensação seja uma alteração física sem outra qualificação; nem que o pensar seja um tipo de sensação. Uma conseqüência grave, expressamente denunciada em *Met. Γ 5*, é que pode haver verdades opostas sobre o mesmo objeto – o que equivale a dizer, diante da teoria clássica da verdade: ou bem não há verdade, ou ainda que ela exista, é inapreensível. Mas esta não é aquela

33 ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Livre Z, Cap. XIV, pp. 273-274

34 *Idem, Ibidem*, Livre Z, Cap. XV, pp. 274- 277.

afirmação de Górgias sobre o Ser? No mínimo, a eterna leitura ontológica de Aristóteles deveria ser repensada para se tornar menos eterna.

3.2.2.

A impossibilidade do indivíduo na forma trágica do conhecimento

No *Fédon* (96 b 4-9), Sócrates relata a Cebes seu interesse quando jovem pelo estudo da natureza.

Sache, dit-il, que lorsque j'étais jeune, c'était merveille, Cébès, le zèle que j'avais pour ce savoir auquel on donne le nom de *Connaissance de la Nature*! Je trouvais en effet splendide ce savoir des causes de chaque chose, de la raison qui fait que chaque chose commence d'exister, de la raison pour laquelle elle cesse d'exister, de la raison enfin pour laquelle elle existe!... Est-ce, quand le chaud et le froid reçoivent une sorte de putréfaction, que, comme le soutenaient certains, est-ce alors que les vivants se sont constitués? Est-ce le sang qui est le principe de notre pensée? ou bien l'air? ou bien le feu? Ou bien n'est-ce aucune de ces choses, mais le cerveau, lui à qui nous devons nos sensations auditives, visuelles, olfactives, desquelles proviendraient mémoire et jugement, tandis que de la mémoire et du jugement, une fois stabilisés, se formerait, grâce à cette stabilisation, un savoir? Inversement, c'étaient aussi les corruptions de ces choses que j'envisageais, et puis les phénomènes du ciel aussi bien que de la terre.³⁵

Para Sócrates, tanto o instinto produtivo quanto à consciência criativa são vistos de modo crítico. No socratismo, a produção deve ser sempre crítica, o que significa ter em foco que não é possível produzir senão aparências. Essas palavras induzem ao sentimento que a tarefa criadora de Sócrates foi em suma fazer reviver as primeiras palavras do livro de Anaxágoras: “No princípio, tudo era misturado; então vem a razão que cria a ordem”. E se é verdade que Anaxágoras com seu *Nous* parece, entre os filósofos, ter sido o primeiro que permaneceu objetivo entre os ‘embriagados’, há muito tempo o *Nous*, único ordenador e mestre do Todo, foi excluído da criação artística, permanecendo esta amalgamada no magma caótico que é aquele das origens. Platão fala a maior parte do tempo com ironia do poder criador poético: desde que este poder não é de fato consciente, permanece um dom divino ou uma interpretação de sonhos. Ser incapaz de compor antes de ser conduzido à inconsciência é abdicar em si de toda a razão, cujo princípio fundamental é “tudo, para ser Bom, deve ser consciente”, o mesmo se dá para o Belo, e já se tem em conta que este não é o estatuto da poesia no platonismo.

§12 pp. 81-82 Ihm muss im Hinblick auf sein kritisch-productives Schaffen oft zu Muthe gewesen sein als sollte er den Anfang der Schrift des Anaxagoras für das

35 PLATÃO, *Œuvres complètes*, p. 823, vol. 1.

Drama lebendig machen, deren erste Worte lauten: » im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung «. Und wenn Anaxagoras mit seinem »Nous« unter den Philosophen wie der erste Nüchterne unter lauter Trunkenen erschien, so mag auch Euripides sein Verhältniss zu den anderen Dichtern der Tragödie unter einem ähnlichen Bilde begriffen haben. So lange der einzige Ordner und Walter des Alls, der Nous, noch vom künstlerischen Schaffen ausgeschlossen war, war noch alles in einem chaotischen Urbrei beisammen; so musste Euripides urtheilen... Auch der göttliche Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, insofern dies nicht die bewusste Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten als bis er bewusstlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Euripides unternahm es, wie es auch Plato unternommen hat, das Gegenstück des » unverständnis « Dichters der Welt zu zeigen; sein aesthetischer Grundsatz » alles muss bewusst sein, um schön zu sein «, ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen » alles muss bewusst sein, um gut zu sein«. Demgemäss darf uns Euripides als der Dichter des aesthetischen Sokratismus gelten.³⁶

Deixarei ainda em suspenso a relação de Eurípides com o socratismo, pois será tratada no último capítulo. Imagino explicada a crítica da ‘típica idealidade’, caso esteja enganada, espero que o desenvolvimento a explique. Retomo à passagem complicada de *Die Geburt der Tragödie*, passando para seu segundo ponto: o ‘esquecimento’ de Nietzsche quanto à sentença sobre a impossibilidade do indivíduo na cena trágica aponta para questão relevante. Tenho certeza de que a sentença é de Diderot em passagem sobre a *Poética*, mas infelizmente não consegui localizar a sentença e Nietzsche não dá nenhuma indicação. A passagem da *Poética* de Aristóteles a qual se refere minha desconfiança:

Δήλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεῖσων ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς
 διαφοράς, καὶ ἔσται ἑτέρα τῶν ἑτέρα μιμείσθαι τοῦτο τὸν τρόπον.³⁷

36 L-L p. 82. Eu égard à sa façon critique de produire, il dut lui venir plus d'une fois le sentiment que sa tâche était en somme de faire revivre, pour le drame, les premiers mots de l'écrit d'Anaxagore : « Au commencement, tout était pêle-mêle; alors vint la raison qui créa l'ordre ». Et s'il est vrai qu'Anaxagore, avec son « *Nous* », parut, d'entre les philosophes, le premier qui fût resté sobre dans le tapage de l'ivresse générale, Euripide a bien pu concevoir de manière analogue son rapport aux autres poètes de la tragédie. Aussi longtemps que le « *Nous* », unique ordonnateur et maître du Tout, était encore exclu de la création artistique, tout demeurait pêle-mêle, dans ce magma chaotique qui est celui des origines... Le divin Platon lui-même ne parle la plupart du temps qu'avec ironie du pouvoir créateur du poète, dès que ce pouvoir n'est pas le fait de la conscience, et il le place sur le même pied que le don du devin ou de l'interprète des songes, car être incapable de composer avant d'être parvenu à l'inconscience, c'est avoir abdiqué en soi toute raison. Comme Platon, Euripide entreprit de montrer au monde ce qu'était le contraire d'un poète « déraisonnable ». Son principe esthétique fondamental : « tout, pour être beau, doit être rationnel », doit se comprendre, je l'ai dit, en parallèle au principe socratique selon lequel « tout, pour être bon, doit être consciente ». Conformément à quoi, nous sommes donc autorisés à considérer Euripide comme le poète du socratisme esthétique.

37 ARISTÓTELES, *Poética*, 1448^a, Il est évident que chacune des imitations dont j'ai parlé présentera également ces différences et sera autre parce qu'elle imite des objets autres de la façon que je viens de dire. (Les Belles Lettres, p. 31)

Não farei aqui um grande exercício de tradução com relação à passagem, mas, grosso modo, acredito que deva ser traduzida de forma um pouco diferente da tradução francesa: “Evidente porque ao pronunciar cada particular mimetizado leva esse para a diversidade e imobiliza um dos dois ou um ou outro mimetizado nessa ‘figura’”. De um lado, minha tradução livre corrobora a referência de Nietzsche com relação ao indivíduo no que diz respeito ao caráter particular. De outra parte, confirma a forma múltipla da *mimesis*. Em terceiro grau, apresenta as figuras de Górgias: a evidência, a disposição e a escolha. Correta ou não, a tradução torna-se extremamente útil para o desenvolvimento da difícil afirmação de Nietzsche, tanto para a “Idealidade”, como para o ‘indivíduo’.

Cela dépend du point de vue philosophique: l'idéaliste métaphysique qui considère l'individu seulement comme un phénomène et ne voit dans le chaînon isolé que la race dans sa survivance doit estimer cette motivation morale et dramatique. La haute antiquité grecque avait, non pas conceptuellement, mais instinctivement, la même croyance en l'idée qui viendra plus tard au concept chez Platon. L'individu était peu développé, mais la lignée, la race, l'Etat étaient l'universel, l'étant véritable.³⁸

Não se está aqui lidando com o conceito moderno de indivíduo, mas com o antigo. Não se está falando de um sujeito psicologicamente orientado. Em qualquer de seus entendimentos antigos, o indivíduo não tinha lugar nem na arte, nem na cena, nem na poesia. É pelo desenvolvimento do conceito de ‘produção’ que se começa a pensar a questão do indivíduo. Contudo, na cena, ele não será admitido, no platonismo deve ser ‘personagem modelo’ e a ligação de Aristóteles com os pré-socráticos, apresentada no próximo capítulo, impede igualmente uma noção particular para a poesia, em consequência, para a tragédia. A preeminência do universal sobre o singular, sobre o individual, constitui um traço fundamental decisivo da concepção do mundo da filosofia antiga, conciliável com certas convicções do período cristão, parcialmente análoga ao ideal formal platônico da arte grega. É a Teoria platônica das Idéias que fornece o princípio fundamental de uma concepção ontológica desta preeminência, a ser desenvolvida posteriormente com os chamados ‘pais da Igreja’.

As Idéias são princípios universais presos ao real, como os gêneros e as espécies. A realidade propriamente substancial dos indivíduos existentes no mundo fenomenal do espaço e do tempo não é senão sempre um universo ideal que é cada vez unidade para uma multiplicidade de indivíduos da realidade. A unidade universal

38 NIETZSCHE, F. *Introduction aux leçons sur l'Edipe-Roi de Sophocle*, été 1870, trois heures par semaine. Traduit par Françoise Dastur et Michel Haar. France : Encre Marine, 1994, p. 30.

parmenidiana, destruidora de todo ser singular, transforma-se em Platão em figuras e em estruturas típicas, que não saberiam se apresentar como indivíduos existentes senão de maneira fraca, misturada ao não-ser da matéria. O conhecimento platônico, tal como aristotélico, busca o universal, a fim de capturá-lo conceitualmente. Sobre o universal repousa a verdade e o ser verdadeiro. Deste ponto de vista, o singular aparece em relevo: a alma, enquanto vivente individual – ao menos, parece – é imortal. Existe então também, nesta medida, uma coisa individual para além da matéria e do espaço. Ora, Platão não acentua a individualidade da alma; esta não pode, enquanto puramente imortal, estar ao lado das Idéias eternas verdadeiramente existentes e menos ainda ultrapassá-las! O conceito de alma, herdado da tradição religiosa, se reencontra na Teoria platônica das Idéias como um elemento estrangeiro e dificilmente integrável em um conjunto sistemático. As provas da imortalidade não indicam mais o caminho da sobrevivência individual; a doutrina de o *Banquete* visa nitidamente o supra-individual genérico tanto para o animal como para o homem e a relação, de importância sistemática particular, entre a alma – que está então ligada ao temporal – e a visão das Idéias. Isso não prova de forma alguma a sobrevivência de uma realidade individual ou mesmo sua possibilidade.

Un modèle. – ...C'est ainsi que cette civilisation de la plus libre connaissance du monde trouve en lui [Thucydide], le penseur-homme, une dernière et somptueuse floraison, cette civilisation qui a son poète en Sophocle, son homme d'État en Périclès, son médecin en Hippocrate, son savant naturaliste en Démocrite: cette civilisation qui mérite d'être baptisée du nom de ses maîtres, les *sophistes*, et qui malheureusement, dès le moment de son baptême, commence à devenir soudain pâle et insaisissable pour nous, – car dès lors nous soupçonnons que cette civilisation devait être bien immorale pour avoir été combattue par Platon et par toutes les écoles socratiques! La vérité est si compliquée et si enchevêtrée que l'on répugne à la démêler: que la vieille erreur (*error veritate simplicior*) suive donc son vieux chemin!³⁹

São então duas questões principais complementares na doutrina socrática: a impossibilidade do individual e a forma não produtora da arte. Em Aristóteles, o modo de ver a produção transforma-se totalmente, inclusive com relação ao conhecimento:

A grande novidade de Aristóteles consiste justamente em ter introduzido uma tese da *produção* para interpretar a tese da *separação* dos inteligíveis pela razão, dando a *primazia ao ato de pensar sobre o objeto do pensamento*. O mundo é sempre a instância última de salvaguarda da verdade; é porque o mundo é assim que a proposição que o descreve desse modo é verdadeira e não o contrário.⁴⁰

39 NIETZSCHE, F. *Aurora*, 168, Livre II, pp. 1070-1071, Tome I, Laffont.

40 ZINGANO, Marco. *Raço e sensação em Aristóteles: um ensaio sobre "De Anima III, 4-5"*. Porto Alegre: L&PM, 1998, 218 pp, p. 22.

Com efeito, para poder fazer passar de potência a ato as formas inteligíveis que estão em potência presentes nas imagens reproduzidas pela imaginação, é preciso fazer intervir um intelecto agente, de natureza distinta do intelecto passivo, que inscreve os inteligíveis por ele iluminados no intelecto passivo. Apesar das dificuldades em precisar qual é a natureza deste intelecto agente, parece mesmo assim preferível apelar à ação para explicar a gênese do conceito, como em Platão, que garante a inteligibilidade mediante o postulado da existência separada das Idéias, as quais o intelecto humano meramente devia contemplar (mais precisamente, rememorar) para dispor dos inteligíveis. Ao usar o vocabulário da produção, Aristóteles é obrigado a tomar posição frente ao fato que se pode compreender o ato da produção (das artes produtivas em geral) como um ato genuíno de *criação*; ora, um ato genuíno de criação implicaria o enfraquecimento e mesmo a evanescência da base realista sobre a qual repousa toda a reflexão aristotélica da verdade. Este problema, aliás, era bem conhecido na escola platônica, no interior da qual havia disputas para saber se existem ou não idéias de artefatos. Aristóteles mostra que o argumento das ciências demonstra também que há idéias de artefatos, “o que os platônicos não querem admitir”. O problema é mencionado na *Metafísica* em relação ao platonismo em A 1 991^a 6-7, assim como em M 5 1080 a 4-6 e em Λ 3 1078 a 13-20. É bem conhecido que Platão ilustra sua Teoria das Idéias com exemplos de artefatos; no entanto, parece haver uma importante discussão interna para saber se Idéias de artefatos respondem aos mesmos critérios que as Idéias de objetos naturais, além de poderem servir de ilustrações de algumas características que toda Idéia tem. O ponto parece ser que a Idéia de artefato existe propriamente na mente do artista, enquanto a Idéia de um objeto natural existe na própria natureza, independentemente da mente que a concebe ou não.

Aristóteles consegue subtrair o conhecimento conceitual de uma relação causal com seu objeto. Com efeito, o órgão sensitivo, no ato de sensação, é tornado idêntico ao objeto sensível, e isto é uma relação de causalidade determinada pela coisa em ato que provoca tal efeito na faculdade perceptiva através da ação de um intermediário. Se a razão, por sua vez, também estivesse causalmente determinada por seu objeto (o inteligível), então Aristóteles teria de admitir algum tipo de existência (em ato) para aquilo que torna a razão tal qual no ato de intelecto. Ora, assumir esta tese equivale claramente a esposar o cerne do dualismo platônico, mesmo que haja modificações consideráveis quanto aos detalhes da doutrina.

Recusar que o pensamento tem gênese é rejeitar que ele seja causalmente determinado. Aristóteles não pode abrir mão disso sob pena de recair em alguma forma de dualismo. A noética aristotélica não pode de modo algum ser interpretada como um resquício de platonismo, pois então ela perde tudo o que tem de inovador e filosoficamente penetrante. Vista, porém, como a antevisão de um problema cuja solução demandará os esforços de toda a modernidade, a noética aristotélica revela não só a argúcia filosófica, como também uma arte invejável de argumentação. Fundamentalmente, é preciso reconhecer que não é algo que Aristóteles herda de Platão, mas algo que ele lega à posteridade.⁴¹

3.3.

Platão: o porta-voz da poesia

190. – Platon a tout fait pour interpréter à sa façon l'enseignement de son maître et y introduire de la délicatesse, de la distinction, et surtout s'y introduire lui-même, lui, le plus audacieux de tous les interprètes, pour qui tout Socrate n'est qu'un thème populaire, un refrain qu'il a ramassé dans la rue, pour en tirer d'infinies et d'impossibles variations. Il a prêté à Socrate tous ses masques et sa propre versatilité. Pour parodier Homère, qu'est donc le Socrate platonicien, sinon :

πρόσθε Πλάτων, ὅπιθεν τε Πλάτων, μέσση τε χίμαιρα
(Platon par-devant, Platon par-derrrière et Chimère au milieu).⁴²

Nietzsche parodia a descrição da Quimera, monstro fabuloso da *Iliada*, Canto VI, v. 181: “Leão na frente, serpente atrás e cabra no meio”. Lembrando do *mantikê* admitido por Platão, invoco a *mania*, buscando presságios e augúrios através da arte de previsão via *oîsis*. O ‘bestiário’ de Nietzsche permite que trace neste ponto uma pequena batalha poética entre a águia e o cisne. A mitologia da águia é bem ampla, tanto nas tradições orientais quanto nas ameríndias. Para os gregos, é símbolo do império de Zeus, animal que devorava o fígado de Prometeu e também símbolo da força e do orgulho. Zeus, mestre do mundo, desconhece os limites de seu reino, deseja mensurar a extensão terrestre e determinar seu ponto central, *meson*. Ele lança dois pássaros aos confins da terra, um a oeste, outro a leste. As versões dividem-se quanto ao tipo de pássaro: águias, símbolo dos poderes de Zeus; cisnes, pássaros do canto; corvos, expressão da palavra oracular. Os mensageiros do deus deslocam-se

41 ZINGANO, Marco. *Ração e sensação em Aristóteles: um ensaio sobre “De Anima III, 4-5”*. Porto Alegre: L&PM, 1998, pp. 51-52.

com igual velocidade, devem percorrer a superfície da terra e se reencontrar em pleno céu. A verticalidade de seu ponto central, o umbigo do mundo, é o santuário délfico de Apolo no centro da Grécia. A geografia encontra seu mito fundador: o disco da terra se organiza desde então em torno de um centro e aos confins da superfície circular desenvolvem-se os extremos: Leste, Sul, Oeste e Norte. O *oekoumène* é assim representado. Olhar aéreo portado pelos pássaros de Zeus, no curso de seu voo retilíneo, permissivo do detalhamento de mares e continentes, regiões e cidades: controle do senhor do Olimpo sobre seu reino pela vigília da águia e visão aberta a um discurso poético.

Pela imagem simbólica, a águia foi utilizada pelos impérios romano e napoleônico, e pelo próprio Reich. Mas não é esta a simbologia imediata que interessa em nossa batalha e sim a anterior, a prometeica – apesar de Nietzsche estar equivocado mencionando um *Geiern* (abutre, condor) e não uma *Adler*, quando se refere ao mito de Prometeu, a águia é um animal de seu bestiário e figura bastante no Zaratustra. A águia tem tal como o órgão que ela bica o poder de regeneração. Quando envelhece, passa por um processo ímpar: não sofre a ‘muda’ como outros pássaros. Chega a viver 70 anos, mas, para chegar a essa idade, precisa passar por um doloroso processo por volta dos 40 anos, quando já está com as unhas compridas e flexíveis, não consegue mais caçar, o bico alongado e pontiagudo já está curvo, suas asas estão apontando contra o peito, envelhecidas e pesadas em função da grossura das penas e voar já se torna tarefa difícil. Então, a águia só tem duas alternativas: morrer ou enfrentar seu processo de renovação que irá durar 150 dias. Esse processo consiste em voar para o alto de uma montanha e recolher-se em um ninho próximo a um paredão, onde ela não necessite voar. Após encontrar esse lugar, a águia começa a bater com o bico contra a rocha até conseguir arrancá-lo. Após arrancá-lo, espera nascer um novo bico, com o qual vai depois arrancar suas unhas. Quando as novas unhas começam a nascer, ela passa a arrancar as velhas penas, entrando em um estado de semi-hibernação. Somente depois meses sai para seu famoso voo de renovação.

Já o cisne, animal fabular por excelência, tem o dom divinatório, canta seu mais belo canto quando percebe que vai morrer. É assim que narra Sócrates no *Fédon* (84 e- 85 b):

42 NIETZSCHE, F. *Par-delà le bien et le mal. Sur l'histoire naturelle de la morale*, pp. 635-636, Tome II, Laffont.

« C'est, à ce qu'il semble, que selon vous je ne vaudrais pas les cygnes pour la divination; les cygnes qui, lorsqu'ils sentent qu'il leur faut mourir, au lieu de chanter comme auparavant, chantent à ce moment davantage et avec plus de force, dans leur joie de s'en aller auprès du Dieu dont justement ils sont les serviteurs. Or les hommes, à cause de la crainte qu'ils ont de la mort, calomnient les cygnes, prétendent qu'ils se lamentent sur leur mort et que leur chant suprême a le chagrin pour cause; sans réfléchir que nul oiseau ne chante quand il a faim ou froid ou qu'une autre souffrance le fait souffrir; pas même le rossignol, ni l'hirondelle, ni la huppe, eux dont le chant, dit-on, est justement une lamentation dont la cause est une douleur. Pour moi cependant, la chose est claire, ce n'est pas la douleur qui fait chanter, ni ces oiseaux, ni les cygnes. Mais ceux-ci, en leur qualité, je pense, d'oiseaux d'Apollon, ont le don de la divination et c'est la prescience des biens qu'ils trouveront chez Hadès qui, ce jour-là, les fait chanter et se réjouir plus qu'ils ne l'ont jamais fait dans le temps qui a précédé. Et moi aussi, je me considère comme partageant la servitude des cygnes et comme consacré au même Dieu; comme ne leur étant pas inférieur non plus pour le don de divination que nous devons à notre Maître; comme n'étant pas enfin plus attristé qu'eux de quitter la vie !

O cisne, animal de Apolo, é personagem principal de muitas fábulas de Esopo.

Os temas populares referidos na citação de Nietzsche figuram nas mesmas fábulas. Um socratismo estrito não admitiria nenhum tipo de fabulação, mas, segundo Platão, Sócrates aprova Esopo pela expressão da moralidade. A contradição entre fábula e moralidade teria sido resolvida por Esopo em detrimento da fábula: a récita alegórica reduzida estritamente ao mínimo, geralmente em forma de presente “atemporal”, é escrita em proveito da moralidade final: e lhe é submissa em sua forma mesma, não sendo verdadeiramente récita, mas simples ‘exemplo’, que seria incompleto sem a ‘moralidade’. A incidência sobre a récita é a mais evidente. Ela se traduz por uma primeira abstração em relação ao modelo da récita: a escolha deliberada pelo aspecto fabuloso em oposição à realidade; personagens alegóricas e nunca verossímeis. A ilusão da realidade não deve operar, sobretudo o mecanismo de identificação do receptor com um personagem qualquer deve de início ser invalidado. A situação deve permanecer alegórica e evitar qualquer concretude. Enfim, a récita não se fecha ou chega a um acabamento satisfatório pela fábula, a récita é sugerida e frustra no momento seguinte. A moralidade se ancora sobre a récita, à qual fornece um bom final. Este ancoramento reduz um pouco sua universalidade, mas a torna mais acessível, menos enigmática e fornece um contexto determinado. A moralidade ‘ganha sentido’ a partir da récita, mas dá igualmente sentido à récita em sua conclusão: convida a reinterpretação, a uma leitura recursiva. O que traduz o termo « exemplaridade ».

O elogio de Sócrates às fábulas de Esopo, já foi visto, vem justamente de sua base: ‘personagem modelo’, a qual a tragédia grega está muito longe de apresentar.

Todo discurso em favor da moralidade ou da exemplaridade vem a reboque da doutrina socrática. O caráter imagético da fábula abdica de seu potencial ficcional pelo “exemplo”. Qual seria então o verdadeiro problema da tragédia para Sócrates, se considerarmos que, ulteriormente, ela torna público o aniquilamento do personagem amoral ou imoral? Isto não deveria, de algum modo, satisfazer o dito moralismo socrático do mesmo modo que a fábula? A acusação parece estar em outro nível filosófico. Retorno aos dois primeiros pontos deste capítulo, investigando o primeiro: por que Sócrates precisa criar ‘sua própria mimesis’? Para explicar o ponto, precisarei fazer um pequeno passeio pela história das religiões e pela história do teatro.

3.3.1.

Origens do teatro e suas fontes religiosas

§10 pp. 66-67 In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit *die Mysterienlehre der Tragödie* zusammen: die Grunderkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. —⁴³

Historicamente, são atestadas quatro formas representacionais na origem do mundo grego:

- a) representações corais públicas;
- b) declamação das epopéias;
- c) culto em honra aos mortos;
- d) danças mascaradas com indumentárias específicas.

Religião e teatro têm ao menos quatro traços comuns:

- a) Os ritos supõem freqüentemente, como as representações teatrais, a *mise en scène* (encenação), um travestimento, papéis específicos e a divisão de tarefas entre os oficiantes e a assistência;
- b) Eles se desenvolvem em um tempo que lhe é próprio, fora do tempo real e podem ser reproduzidos de forma parcialmente idêntica;

43 L-L p. 70: Rassemblées, de telles intuitions nous offrent déjà tous les éléments d’une conception du monde profonde et pessimiste, en même temps qu’elles révèlent la *doctrine ésotérique de la tragédie*, telle qu’elle provient des Mystères, — soit la reconnaissance fondamentale de l’unité de tout ce qui est présent, la conception de l’individuation comme cause originelle du mal et cette idée, enfin, que l’art est cet qui représent l’espoir d’une future destruction des frontières de l’individuation et le pressentiment joyeux de l’unité restaurée...

- c) Existe um *gap* entre o ‘motivo’ representado e a representação;
- d) A qualidade técnica do ritual é um dos aspectos do rito.

Heródoto compara os Mistérios de Elêusis aos que os egípcios celebravam em Saís: “à noite, a representação dos sofrimentos do deus (ele se recusa a dizer Osíris) que eles chamam mistérios; eu sei muito bem do que se trata, mas guardemos de lá um silêncio religioso, assim como em relação às iniciações de Deméter, que os Gregos chamam Tesmofórias” (II, 171). Uma fórmula resumida dos atos sagrados que faziam parte dos Mistérios de Elêusis era: “coisas feitas, coisas vistas, coisas ditas”. Tais rituais são de natureza pré-teatral. Para cantar e dançar, os coreutas entram em um estado de posseção a serviço da divindade, mas é necessário ter adquirido também, ao longo de toda uma educação, uma competência em *mousikê* – a arte que vem das Musas. Esta educação era reservada à elite social do mundo grego. A partir do século VII, há uma ‘popularização’, surgem escolas especializadas, documentadas, como a que Terpandro de Lesbos funda em Esparta em 675. O poeta Arquíloco de Paros, que viveu no início do século VII diz: “Lançar o belo canto do Senhor Dioniso, o ditirambo, eu o sei bem quando tenho o espírito excitado pelo vinho” (Fragm, 96 LB). O verbo traduzido por “lançar” é geralmente empregado nos solos que servem de prelúdio ao coro.

O início do século VI traz as modificações mais decisivas. A cidade comerciante de Corinto, então governada pelo tirano Periandro, teria a seu serviço um poeta originário da ilha de Lesbos, Arion. Segundo Heródoto: “Arion era um citaredo que ultrapassava todos os seus contemporâneos; ele foi o primeiro, que temos conhecimento, a criar, nominar e representar um ditirambo em Corinto” (Heródoto, I, 23). Outras fontes falam do caráter circular dos coros criados por Arion, por exemplo, no famoso dicionário bizantino: “Arion escreveu cantos em dois livros de prelúdios em hexâmetros; diz-se que ele inventou igualmente o gênero trágico; que foi o primeiro a apresentar um coro que cantava o ditirambo e a dar um nome a o que o coro cantava, a colocar cenas de sátiros que falavam em verso” (*Souda*). Arion parece tido um papel capital no desenvolvimento dos cantos chamados ditirâmbicos que comportavam uma alternância de solos, pelo chefe do coro (coribante, ainda não corifeu), e de refrãos, cantados pelo coro em uníssono com acompanhamento musical. A partir de então, os coros interpretam uma composição poética onde não há lugar para improvisação. O ditirambo é objeto de repetição e de uma “encenação dirigida” por Arion, que identifica sua obra dando um

título. A obra pode assim ser repetida. A mesma estrutura lhe foi atribuída com relação aos coros satíricos.

Na §8 de *Die Geburt der Tragödie*, Nietzsche explica o processo de formação do protodrama. A oposição entre verdade própria à natureza (coisa-em-si) e ilusão da civilização como realidade única (conjunto das aparências) tem seu lugar na tragédia, onde a perpétua destruição das aparências mostra a existência eterna da essência da vida. Esta seção parece contradizer a anterior (§7) que estrutura a teoria da tragédia, mas na realidade Nietzsche recua o argumento temporalmente para explicar o coro trágico primitivo, seu surgimento, aprofundando o que expôs no capítulo anterior, ainda dialogando com as análises correntes e justificando seu desacordo. A primeira analogia é entre o coro trágico primitivo e a própria tragédia. Enquanto a tragédia traria um conforto metafísico, o coro trágico exprime simbolicamente a relação primordial da coisa-em-si com a aparência. Na “metamorfose dionisiaca”, o adorador do deus vê-se metamorfoseado em sátiro. A constituição posterior do coro trágico, não primitivo e já clássico, seria a repetição desse fenômeno natural, criando a separação entre os que sofrem a metamorfose (atores) e os que testemunham a metamorfose (público), ambos ainda dionisiacos, pois, neste momento, ainda não há oposição entre coro e público, muito menos a noção de espectador. Aqui, o coro poderia ser considerado como “espectador ideal”, não no sentido schlegeliano, mas por formar um único vidente do mundo da cena, o que o aproxima, não sem ressalvas, da categoria de “um dos atores” e prepara o argumento da “muralla viva”. A estrutura circular do teatro grego facilita a abstração do mundo civilizado que circunda a assistência, dando-se o abandono à embriaguez da contemplação, pronta então para imaginar-se como participante do coro.

A redução sensível deste fenômeno natural está no fenômeno estético primordial, onde o ser verdadeiramente dotado vê flutuar diante de seus olhos a imagem quase material do papel que interpreta. A imperícia da faculdade de imaginação moderna representa o fenômeno estético primordial de forma abstrata. Mas este é um fenômeno simples: o poeta só é poeta porque se vê envolto em figuras que vivem e agem diante dele e pode penetrar nas profundezas de suas almas. No entendimento de Nietzsche, a metáfora não é para o verdadeiro poeta uma figura retórica, mas imagem substitutiva, que realmente plana diante de seus olhos e pode ser comparada à Idéia para o filósofo. A personagem é para o poeta uma pessoa viva — e não alguma coisa composta por traços isolados reagrupados moralmente, caso

da tipificação platônica — que o obseda e impõe-se a ele. Nietzsche pergunta: de onde viria a incrível clareza das descrições homéricas? Da incomparável nitidez de sua visão. Se os modernos falam da poesia de modo abstrato, Nietzsche inclui-se entre esses modernos, é porque são maus poetas. O fenômeno estético parece simples: aquele que possui a faculdade de ver incessantemente falanges aéreas vivendo e agindo em torno é poeta; dramaturgo é aquele que sente um impulso irresistível de metamorfosear a si mesmo, a viver e agir por outros corpos e almas. O processo do coro trágico como fenômeno dramático primordial — ver-se a si mesmo metamorfoseado e agir como se fosse outro — é diferente do processo do rapsodo, que estaria mais próximo do fenômeno plástico, onde não há identificação e as imagens são consideradas externas. O processo dramático é epidêmico, pois na abdicação individual, o auditório sob o encanto do drama sente-se transformado, torna-se servo do deus, é lançado fora de sua época e de sua esfera social, o que faz a diferença do coro dionisíaco para outros coros quaisquer.

Para retomar e desenvolver a fábula socrática do cisne e sua batalha contra a águia: seriam dois os problemas éticos específicos da tragédia: o modo como a morte é vista e celebrada. Por sua doutrina da alma, Sócrates não pode admitir a morte tal como é exposta na tragédia. Além do mais, a valorização e a potencialização da força do *genos*, ainda que arcaica, mantém a perspectiva de uma forma de governo contrária à República. Neste sentido, também o culto aos mortos deve ser desvalorizado, ou melhor, morrer é um fato universal cotidiano, mesmo a morte sendo particular, e não deve ser encarado de modo lúgubre e triste, mas com alegria pelo retorno à convivência divina e a saída deste mundo de aparências. Por tal graça, os metros utilizados nos hinos de louvor ao deus que acompanham um ritual funerário devem ser abolidos e substituídos por metros alegres, pois como o cisne: *ce n'est pas la douleur qui fait chanter*.

O *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio* tem um longo verbete sobre o PAEAN (peã), do qual cito apenas as partes mais importantes para este trabalho. O peã é uma das variantes mais importantes do canto religioso dos gregos, chama-se *παιάν* entre os Dórios, *παιών* em Antigo e Jônio, *παιήων* na epopéia. Mas a forma completa e primitiva do nome parece ser *ιηπαιήων*, que se lê no hino homérico a Apolo: é a designação homérica do refrão característico do peã; o refrão forneceu seu nome ao poema inteiro, tal como a exclamação *ιώ Βάκχυ*, ao *iobacchos*; *ὦ διθύρανβε*, ao ditirambo. Há uma referência muito antiga que afirma

que o nome é encontrado em uma estrela de Ptolomeu. Entre as divindades as quais foram endereçados os peãs, são citadas Zeus, Poseidon, Atena, Deméter. Menção especial deve ser feita a Dioniso porque se tem conservado em grande parte o mais antigo dos peãs escrito em sua honra, 339 a.C. Um dos refrões deste curioso poema Εὐοὶ ὦ 'Ιόβακχ' ὦ 'Ιεπαιάν está associado à mais ousada das fórmulas antigas das invocações tradicionais. A inovação – isto é, o uso do peã e não do tradicional ditirambo para louvar Dioniso – foi justificada por um mito: quando Dioniso chega a Tessália, as Musas o coroam com hera e dançam ao redor dele, o proclamando imortal e peã. Apolo mesmo preludia o canto. “Tomando o nome de peã, diz M. Weil, Dioniso torna-se um outro Apolo; os dois deuses se aproximam... na esperança de que se confundam”. Desde os tempos de Platão, todos os gêneros e estilos de lamentos foram misturados (pp. 265-273). Curiosamente, com letra maiúscula, segundo o Bailly, Παιάν é um deus dos gregos, o deus físico, ou deus da Física, um outro epíteto de Apolo⁴⁴.

A explicação do encaminhamento do ditirambo para o peã e a mistura dos metros e dos deuses parece ter seu fundamento na própria transformação do pensamento grego. Contudo, pouco pode ser afirmado sobre as origens e os modos dos rituais arcaicos e, neste sentido, só resta concordar com as palavras de Louis Gernet:

Il faut accepter nos ignorances... Une double considération paraît ici décisive: nous ignorons l'histoire du rituel; e nous ne connaissons pas, sinon par échappées, les substrats sociaux de la religion aux époques les plus anciennes. On ne peut reconstituer aucun système religieux antérieur à celui que nous connaissons à l'époque classique.⁴⁵

Mesmo assim, Gernet tenta desenvolver algumas hipóteses para a época mais arcaica. O culto aos mortos, na ordem do *genos*, como propiciador de um aumento das potências naturais ligadas ao próprio *genos* é uma dessas hipóteses. A possibilidade de a tragédia ter se desenvolvido a partir desta estrutura social agrária e carregar e manter em si os valores dessa sociedade não é original. Mas não encontrei, pelo menos até agora, nenhuma hipótese sobre uma batalha subliminar entre o teatro e a formação da polis. Muito pelo contrário, a maioria dos argumentos não apenas corrobora a relação, mas chega a exagerar absurdamente: o que pode ser comprovado em todos os argumentos que têm por objetivo propor o ‘teatro como

⁴⁴ Nos capítulos seguintes, está idéia ficará mais clara.

⁴⁵ GERNET, Louis; BOULANGER, André. *Le génie grec dans la religion*. Paris: Éditions Albin Michel, 1970, p. 31.

espelho da sociedade'; mesmo quando usados no sentido crítico, isto é, teatro como crítica da sociedade. Minha compreensão é bem díspar: acredito em uma concorrência velada de uma parte entre teatro e vida política, e, de outra, entre teatro e *Sofia*, que, com o passar do tempo, seria ampliada até solapar a arte trágica antiga. O impulso que leva Sólon a institucionalizar o teatro seria o primeiro passo para sua dissolução. Mas a hipótese complicada do teatro como uma forma específica de 'conhecimento' e de 'socialização' ainda está imatura, mesmo que justifique teoricamente o conflito de Sócrates com o que Platão chama *teatrocracia*. As considerações preliminares desta hipótese são aqui apresentadas, mas não terão amplo desenvolvimento, pois exigem uma teoria melhor acabada, a qual ainda não sou capaz de formular. *Estudos para Teatrologia* têm este objetivo final.

No embate entre Sócrates e a tragédia, uma dessas considerações é desenvolvida a partir do *Fédon*: a passagem de uma forma de compreensão da morte para outra. O argumento do cisne que canta sua felicidade quando prevê seu fim por chegar mais perto do deus, o qual serve, atesta a visão socrática otimista da morte, por um lado, e, por outro, como argumenta Nietzsche, uma tendência instintiva. Fazer do treno ou do ditirambo um peão, ainda que em metros mesclados, ou da tragédia uma fábula de Esopo, sobretudo quando diz que não conhece mitos, dá a Sócrates a qualidade de personagem modelo do 'drama' platônico.

§11 p. 70 Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene, der Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt.⁴⁶

Nietzsche faz referência a Eurípides. Em nota Lacoue-Labarthe indica uma variante de edição, após *Scene*, Nietzsche teria acrescentado: Platão soube compreender com desprezo que era necessário ver aqui (na cena de Eurípides) a cópia (*Abbild*) da cópia e não mais a Idéia.

46 L-L, p. 73: Avec lui, c'est l'homme de tous les jours qui passa des gradins à la scène et le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de l'intrépidité, accusa désormais cette fidélité exaspérante qui reproduit scrupuleusement jusqu'aux ratés de la nature.

3.3.2.

O herói trágico transformado em ‘personagem modelo’

O peã oferece alguns caracteres uniformes em sua origem e destinação: marcação alegre e confiante oposta à tristeza do treno (hino fúnebre); mas sua alegria não degenera jamais em exuberância e desordem; sua calma e sua gravidade regrada é oposta ao delírio e ao entusiasmo do ditirambo. Em geral, podem-se distinguir três partes: 1ª invocação ao deus, às vezes, acompanhada de um apelo aos fiéis; 2ª uma ou várias récitas ou quadros míticos; 3ª uma prece terminal. A récita mítica varia segundo o deus invocado e a ocasião da festa. A estrutura métrica também é muito variável. Inicialmente, pode ser composto *κατὰ στίχον* (em linha): é o caso dos peãs em hexâmetros, que são talvez os mais antigos; outra, pode ser em curtas estrofes similares compostas de uma grande estrofe e uma antístrofe correspondente. Na época de Píndaro [518-438], a estrutura seria epódica – sentença moral, provérbio, máxima – é provável, mas não se tem exemplo disso. Mais tarde, sob a influência do ditirambo, o peã torna-se uma composição livre e ‘a-estrófa’, cuja unidade rítmica não reside mais na preponderância de certas medidas e do retorno regular do refrão (*lege soluta*). Após o hexâmetro, que remonta ao período aqueu, o peã emprega outros *κῶλα* datílicos de origem dórica. Os anapestos e os iamboanapestos, ritmos de marcha, caracterizam os peãs prosódicos; *κῶλα* (coriambicos e gliconicos) parecem ter origem lésbia e convêm aos peãs dançados. Nesta descrição, não se encontra o peã propriamente dito -UUU ou seu equivalente cretense -U-. De fato, não se conhece nenhum fragmento original de peã onde seus ritmos sejam empregados. Seu *ethos* entusiasta não convêm ao hiporquema⁴⁷. É provável que exista uma relação etimológica entre *παιάν* (o poema) e *παιών* ou *παιάν* (a medida). Pode-se admitir com M. Henri Weil “que o termo rítmico peã designa em sua origem exclusivamente o peã de dez tempos --- | --, chamado mais tarde *παιών ἐπίβατος* e não o *παιών διάγυιος* de cinco tempos”. Esta medida 5/4 é uma daquelas as quais podemos submeter o refrão *ἰὴ παιήων* e talvez os peãs das *télētai*, mas as melopéias dos hinos délficos arcaicos não convêm de modo algum aos peãs originais.

⁴⁷ hupórkhēma, atos 'pantomima em honra de Apolo, executada por dançarinos, com acompanhamento de instrumentos ou canto'.

Àquela estrutura epódica dos tempos de Píndaro pode muito bem ser aproximada de formas apologéticas. A dinâmica que instaura o apólogo entre dois modos enunciativos influencia cada um deles e mesmo a percepção do texto apologético. O apólogo se define a priori como um texto duplo em dois níveis:

1. duplo em sua estrutura: comporta uma récita de ficção fabulosa, texto acabado por definição – uma récita comporta necessariamente um fim – e uma ‘moralidade’, propositadamente acabada sobre ele mesmo habitualmente (onde se incluem os provérbios e as máximas);
2. duplo em sua leitura: a récita se lê por si, mas se interpreta de maneira secundária a partir da ‘moralidade’, da qual não é mais que um exemplo. A moralidade perde igualmente em autonomia no que ganha com a finalidade da récita.

Em uma perspectiva aristotélica e classificatória, o apólogo não é um gênero em si, mas uma confluência de dois gêneros e de duas práticas discursivas: a récita, fábula, relevante do gênero narrativo de tonalidade alegórica; a moralidade relevante de um discurso atemporal de verdade fechado sobre si mesmo. O apólogo instaura então uma relação dinâmica, dialética, entre dois usos do discurso:

1. a récita supõe personagens (atuantes), uma ordem cronológica, um início e um fim;
2. a moralidade é impessoal e atemporal.

Em suma, o apólogo é uma ‘mistura instável’, ainda que a moralidade permaneça a maior parte do tempo distinta: a récita permanece suspensa e a condução universal da moralidade é alterada pela presença da récita. Esta dinâmica tem uma incidência sobre a posição do leitor. No quadro habitual de uma récita, o leitor, se não for totalmente passivo, ‘segue’ todavia o desenvolvimento cronológico que lhe é proposto, ou imposto, segundo uma determinada lógica de informação. Uma récita parecerá mais coerente – isto é, fácil de ser ‘seguida’ –, quanto mais coerentes forem seus esquemas habituais. O apólogo apresenta uma récita ‘incompleta’ pois que a moralidade será seu fim, em todos os sentidos da palavra. Assim, o leitor não segue uma récita do mesmo modo que um apólogo: ele ‘segue’ à distância, esperando um sentido expresso fora do texto em si. O apólogo implica de fato um tipo específico de acordo entre emissor e receptor: o receptor admite apesar da inverossimilhança e do inacabamento da récita seu valor apologético; isto é, o receptor aceitará de antemão a reinterpretação da récita segundo a moralidade proposta. A natureza dupla da récita apologética se traduz pela necessidade de uma leitura crítica de tipo específico, ou, o que será menos distanciado: o receptor segue a récita, a compreendendo e interpretando, com vias a atingir à moralidade. A

duplicidade do texto exige assim uma recepção obrigatoriamente dupla: informativa e recursiva; e exige também uma leitura distanciada da récita: a reapropriação de uma ‘verdade universal’. Em suma, o apólogo exige um duplo entendimento; guardando assim sua distância da récita em sentido original: trata-se de uma conclusão deceptiva da récita, conduzida por uma forma otimista de pensamento.

Não há novidade em considerar a *mimesis* platônica como apologia do pensamento socrático. Parece no mínimo óbvio o trabalho que Platão tem para reconstruir a doutrina que seu mestre não abria mão de proferir oralmente. A exaltação do *Sócrates moribundo* como mártir de um saber, da *Sofia* que não admite a *sofia*, a transformação e mistura dos metros, a nova orientação em relação aos deuses e à própria condição humana são as principais características deste novo modelo, desta nova forma de obra de arte: a vitória do divino canto da morte do cisne sobre o grito de renovação da águia. Mas não seria Platão o demiurgo único e clarividente, ele apenas produziu a forma última, para os gregos, desta iluminação. Muito pelo contrário, a luta pela clareza, para alcançar a personagem ideal, tem uma longa e obscura história:

219 *Du caractère acquis des Grecs.* – Par la fameuse clarté grecque, par la transparence, la simplicité, la belle ordonnance de œuvres grecques, par ce qu’elles ont de naturel et d’artificiel à la fois, comme si elles étaient faites de cristal, nous nous laissons facilement induire à croire que tout cela a été *donné* aux Grecs dès l’origine: nous croyons, par exemple, qu’ils ne pouvaient pas faire autrement que de bien écrire, comme l’a une fois prétendu Lichtenberg. Mais il n’y a pas d’opinion plus prématurée et qui tient moins debout. L’histoire de la prose de Gorgias à Démosthène montre un travail et une lutte pour sortir de l’obscurité, de la surcharge, du mauvais goût et parvenir à la lumière, au point qu’il faut songer aux péripéties des héros qui tracent les premiers chemins à travers forêts et marécages. Le dialogue de la tragédie est le véritable *haut fait* des dramaturges, car il est d’une clarté et d’une netteté extraordinaires, tandis que la dispositions naturelle du peuple tendait vers une débauche de symboles et d’allusions, à quoi l’avait encore encouragé le grand lyrisme du chœur: tout comme ce fut le haut fait d’Homère d’avoir délivré les Grecs de la pompe asiatique et des allures épaisses, et d’être parvenu, dans l’ensemble et dans le menu, à la limpidité de l’architecture. Dire quelque chose d’une façon pure et lumineuse n’était d’ailleurs nullement tenu pour facile; d’où viendrait autrement la grande admiration que l’on professait pour l’épigramme de Simonide, qui se présente si fruste, sans pointes dorées et sans arabesques d’esprit, – mais qui dit ce qu’il veut dire, clairement, avec la tranquillité du soleil, et non pas comme l’éclair, avec la recherche de l’effet. Est grecque l’aspiration à la lumière, venant en quelque sorte d’une pénombre innée, et c’est pourquoi une jubilation traverse le peuple lorsqu’il écoute une sentence laconique, la langue de l’élegie, ou les maximes des Sept Sages. C’est pourquoi l’on aimait tant les préceptes en vers qui choquent notre goût, car c’était là, pour l’esprit grec, une véritable tâche apoïlinienne qui avait pour but de vaincre les dangers du mètre, les obscurités qui sont d’ailleurs le propre de la poésie. La simplicité, la souplesse, la clarté sont *imposées par effort* au génie du peuple, il ne les possède pas depuis l’origine, – le danger d’un retour à l’asiatique plane toujours sur les Grecs, et l’on croirait vraiment que, de temps en temps, arrivait sur eux comme un sombre débordement d’impulsions mystiques, de sauvageries et d’obscurités élémentaires.

Nous les voyons plonger, nous voyons l'Europe emportée et submergée par le flot – car l'Europe était alors très petite –, mais toujours ils reviennent à la lumière, en bons nageurs et bons plongeurs qu'ils sont, eux, le peuple d'Ulysse.⁴⁸

48 NIETZSCHE, F. *Humain, trop humain*, II, 219, pp. 776-777, Tome I, Laffont.