

As origens míticas e musicais do Modernismo

DANTE TRINGALI

O modernismo é um fenômeno de vanguarda, no primeiro quartel do século vinte e compreende várias frentes como o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo, nas quais vigora uma estética dionisíaca. O modernismo se opõe radicalmente às escolas artísticas tradicionais que se estendem até o manifesto simbolista, em 1886. Ora, entre as escolas modernistas e as tradicionais, se localiza uma faixa de transição, ocupada pelo impressionismo, em pintura e pelo simbolismo, em literatura. O impressionismo, uma espécie de realismo científico, pretendendo ser mais realista que o rei, acaba por desfigurar a realidade e, desse modo, prepara o caminho para o surgimento do simbolismo.

O simbolismo que, para muitos críticos, nem sequer chega a ser uma escola, se situa exatamente no vértice, na grande virada da História das Artes que conhece, neste momento, sua mais profunda transformação. O mínimo que se pode atribuir ao simbolismo é que ele deu o sinal de partida para a desenfreada corrida dos movimentos revolucionários. Mas se lhe quisermos fazer justiça, temos de confessar que nenhum movimento modernista se atreveu mais que o próprio simbolismo, dentro do qual se operou a mais substancial reforma no mundo das artes, de tal proporção que o modernismo não passa de um pós-simbolismo! Mallarmé confirma que, no fim do seu século, se rasgou o véu do templo e a literatura sofreu uma crise esquisita e fundamental.

O simbolismo se levanta em oposição ao positivismo filosófico e aos realismos artísticos, retomando, em consideração, as principais propostas do romantismo alemão. Assentemos, como ponto de refe-

rência, que o simbolismo, de origem francesa mas de caráter internacional, se identifica com Mallarmé e, entre seus precursores, se destaca Baudelaire.

Cassirer analisando o período compreendido pelo modernismo, em nosso século, assinala como característica mais fundamental "o poder do pensamento mítico", a preponderância do pensamento mítico sobre o pensamento racional. (Cassirer,⁴ p. 19) Ora, o pensamento mítico deriva do espírito da música. Não pretendemos aqui identificar as características míticas e musicais do modernismo, apenas demonstrar as suas origens através do simbolismo.

De um ponto de vista imanente, o rumo da evolução das artes depende da correlação de forças que se estabelece entre elas. Invariavelmente sempre se considerou a literatura como a mais importante das artes, desde que estas se definem pelo material — e o material da literatura vem a ser o mais poderoso meio de comunicação que o homem jamais inventou. Antecipando-se à semiologia, Mallarmé declara que o mundo foi feito para terminar num livro. Dentro da literatura, se institui, de época para época, uma escala de valores dos gêneros literários, consoante a visão dominante do mundo: ora se prefere a tragédia, ora a épica, ora o lirismo. Na luta pelo poder, entre as artes, vence a que serve de modelo à literatura e que, por si, define a natureza das artes em geral.

No decorrer dos tempos, a literatura ou depende da música ou da pintura e, ou por uma ou por outra, se caracterizam as artes em geral, pelo que se destacam as seguintes oposições: a) literatura \times as outras artes; b) as artes musicais \times as artes pictóricas. Essa última oposição permite a Nietzsche classificar as artes em dionisíacas e apolíneas. Dentro da mesma perspectiva, Schopenhauer revelara já que a música deriva da "*vontade*", isto é, do coração do mundo, e as demais artes, as artes plásticas, representam o *fenômeno*, o mundo das aparências. A propósito, Nietzsche aponta as duas vertentes da literatura ocidental: de um lado, Homero, poeta apolíneo; de outro, Arquíloco, poeta musical, dionisíaco.

Quando domina a pintura, a arte em geral se volta para a imitação da natureza ou para a imitação de autores que melhor souberam imitar a natureza; quando domina a música, a arte se configura como criação livre e como expressão do sentimento.

Enquanto vigoram as escolas tradicionais — e isso acontece por mais de vinte séculos — a literatura se amolda à pintura, é verossímil, realista. Horácio, em sua *Arte poética*, o mais importante código das escolas tradicionais, sentencia que a literatura deve ser como a pintura: “*ut pictura poesis*”. No platonismo, se imagina o Demiurgo como um pintor ou escultor a reproduzir, na matéria informe, a sombra das Idéias. O pintor pinta uma cama que o marceneiro fabricou, inspirado na reminiscência das Idéias. Equivocadamente se imputa a Aristóteles a paternidade da teoria da arte como imitação.

Esse duradouro império das artes pictóricas sofre os primeiros abalos a partir da estética de Kant e somente, no seio do romantismo alemão, se evidencia a ascensão da música. A transição, de fato, do poder da pintura para a música só se consolida: a) pela metafísica da música de Schopenhauer; b) pelo drama musical de Wagner, discípulo de Schopenhauer; c) pelo livro *Origem da tragédia, segundo o espírito da música*, de Nietzsche, discípulo rebelde de ambos. No simbolismo, essa corrente de idéias se transforma em escola literária.

A música, de si mesma, foi sempre a mais modernista das artes, concebida como mera combinação de sons ou como combinação de sons de efeitos místicos. Pois, é não figurativa, não conceitual, não alegórica — é abstrata, formal, simbólica, quer dizer, sugestiva, evocadora. Só eventualmente se ressentido do poder da pintura, quando se faz descritiva, onomatopéica, o que, para Nietzsche, não passa de música degenerada. O impressionismo na música não se distingue do simbolismo, ao passo que a pintura impressionista pinta sob o poder da música. Gauguin testemunha isso quando afirma que a pintura de seu tempo, apesar de não ser música, é análoga à música e que, na passagem do impressionismo para o simbolismo, a pintura entra numa fase musical. Cézanne parece-lhe um discípulo de César Frank (Masini,¹⁰ p. 25).

Por sua natureza, as artes se nutrem do mito e, na medida em que se deixam conduzir pelo espírito da música, tanto mais se abismam no âmago da mitologia. Então, como a música, as artes independem do contexto espaço-temporal e da submissão aos freios

de um conteúdo determinado, claro — não imitam. Através de uma linguagem universal, essencial, elas se ligam ao mistério e comunicam o mistério.

Entretanto, foi só no romantismo alemão que, explicitamente, se tomou consciência da substância mítica das artes e de que só pelo poder do mito se alcança a sabedoria. Os românticos reivindicam o lugar devido ao mito na cultura, negado pelo iluminismo do século dezoito que, em nome da razão, escarnecia do mito. Schelling, pai do romantismo alemão, escreve uma *Introdução à filosofia do mito*. As artes e, em especial, a poesia criam os mitos; a filosofia nasce dos mitos. Mas compete a Nietzsche, o último dos românticos, a façanha de vincular o mítico ao musical: o mito nasce do espírito da música.

Remontando às origens míticas do modernismo, não se cuida de refutá-lo, de desmerecê-lo. A despeito da ânsia de originalidade que o devora, temos de constatar que a originalidade não consiste em tirar do nada, mas numa volta às origens, como ilustra a etimologia de *original*, que funciona como um arquétipo. *Original* não exige novidade, mera novidade, mas profundidade; não o nunca dito, mas o indizível, o inefável. Assim pensavam os dois espíritos mais modernos do século XIX: Baudelaire e Nietzsche. O primeiro define o passado como eterno e o segundo explica o progresso do mundo pela lei do eterno retorno, anunciando a volta, de novo, de Dioniso.

Vamos agora percorrer as etapas decisivas do processo de musicalização das artes e conseqüente aprofundamento do mito, a saber: Schopenhauer (1788-1860); Wagner (1813-1883); Nietzsche (1844-1900); Mallarmé (1842-1898).

II — SCHOPENHAUER: A ESTÉTICA METAFÍSICA DA MÚSICA

Kant concebera o mundo em duas dimensões: o fenômeno e o númeno. O fenômeno como o que aparece aos nossos sentidos, o mundo visível. O númeno como a essência que fica atrás do fenômeno e o sustenta.

O romantismo alemão (Fichte, Schelling, etc.) aceita a distinção mas, ao contrário de Kant, reconhece que o verdadeiro objeto do conhecimento é o númeno, a essência das coisas, ao passo que o conhecimento do fenômeno vale muito pouco, sendo dotado apenas de utilidade prática. É que o conhecimento do fenômeno se faz por meio de um instrumento inadequado e impotente — a inteligência. O conhecimento do númeno vem do poder da intuição. Pelas fracas luzes da razão se chega à ciência, à pobre ciência natural. Pelo coração se chega à filosofia, através das artes.

Schopenhauer, por sua vez, reafirma o valor das artes como única via perfeita do conhecimento da verdadeira sabedoria e como uma das tábuas de salvação neste vale de lágrimas. Para ele, viver é sofrer; e viver é sofrer porque viver é querer, isto é, desejar. Precisamente são os desejos que infelicitam o homem, porque os desejos partem de uma necessidade e terminam, no fastio, quando satisfeitos e na frustração, quando não satisfeitos. Como a causa do sofrimento deriva da vontade, o homem só se liberta da dor, livrando-se da vontade, anulando e extinguindo os desejos. Como consegui-lo?

Primeiro precisa-se saber que o fenômeno de Kant só existe na representação, como mera ficção da mente; nada existe fora da consciência. E pois não convém ao homem apegar-se a um mundo de ilusões, o véu de Maia.

O númeno de Kant, para Schopenhauer, se identifica com a vontade, e vontade quer dizer vontade de viver, de se conservar e reproduzir. A vontade porém é una e indivisível. Inconsciente nos demais seres, toma consciência de si no homem. Não existe também vontade individual, o indivíduo não importa nada, nos planos gerais da vida. Os indivíduos comparam-se às ondas do mar que vão e vêm. Para a natureza o que interessa não é o indivíduo, mas a espécie. A raiz de todo o mal vem pois do individualismo e do egoísmo que se lhe segue, do qual dimanam os inesgotáveis desejos humanos.

A felicidade do homem reside em erradicar a ilusão da individualidade e do egoísmo pela prática de uma moral austera, de rígidos exercícios de ascética, de modo a negar-se a si mesmo,

esquecer-se de si e misticamente integrar-se no todo pela simpatia e piedade para com todos os seres.

E para que servem as artes? As artes têm o condão também de livrar o homem do despotismo da vontade, embora de um modo passageiro. Porque a arte, a arte pura, é contemplação gratuita, desinteressada. A arte não desperta desejos, ao contrário, serena a vontade, desvincula o indivíduo de si mesmo, seja ao criar a arte, seja ao recriá-la. Pelo poder de intuição da arte entra-se em contato com o mundo das Idéias platônicas, toca-se o mistério, o divino.

Ora, entre as artes se destaca a música como a mais eficaz, a mais poderosa. E por que razão? É que a vontade é a verdadeira e única realidade, o fenômeno é a ilusão. A vontade exerce o papel de um deus. A vontade, ao mesmo tempo, cria as Idéias, um equivalente do mundo platônico, e cria a música. Depois a vontade, como um demiurgo, multiplica as Idéias em indivíduos que se limitam pela matéria, pelo espaço e pelo tempo. A vontade cria um mundo de mentira, de sombras.

A razão da superioridade da música se funda no seguinte: enquanto as outras artes perseguem as Idéias através dos fenômenos, trabalhando com imagens e conceitos e só remotamente as contemplam, a música contempla diretamente as Idéias. Ela não imita o mundo dos fenômenos contingentes, ela fala uma linguagem universal, eterna. Sem dúvida que as outras artes invejam a música e aspiram alcançar o ideal da música. O simbolismo literário pretendeu ter-se equiparado à música.

Não obstante o privilégio singular que concede à música, Schopenhauer reconhece que a literatura é a mais importante das artes e, dentro da literatura, põe em primeiro lugar a tragédia, pela lição de alta sabedoria que transmite. Mas é inegável que em sua doutrina a música detém a liderança das artes.

III — WAGNER, O DRAMA MUSICAL

Discípulo de Schopenhauer, Wagner, iluminado pelas doutrinas do mestre, se propõe a reforma da música de seu tempo, na sua mais alta manifestação, a ópera, que ele considera decadente, convencional, um amontoado de artes em competição.

A ópera se originara da tragédia grega mal entendida. Wagner realiza uma revolução na ópera pela volta ao passado, pela volta às fontes. Cria, em lugar da ópera, o drama musical, pretendendo reconstruir a verdadeira tragédia grega.

O drama musical deve ser uma obra comunitária, uma obra de arte total que atinja o homem integralmente: vista, ouvido, mente. É uma harmonia de todas as artes: arquitetura, pintura, poesia, música... mas lideradas pela música através da orquestra, que assume papel dominante e executa uma música infinita que só encontra repouso no fim.

Wagner compõe uma música majestosa e bela, ardente e despótica que leva ao êxtase e cujos efeitos Baudelaire compara ao ópio. É música que traduz as imensas paixões do coração humano e as tremendas forças da natureza. A música funciona como expressão direta da "*vontade*" (no sentido de Schopenhauer), mística, simbólica, particularmente através do *leitmotiv* que se constitui de breves frases musicais que comentam e explicam idéias, pessoas e objetos. A música de Wagner equivale a verdadeiros exercícios de metafísica, tarefa essa que Schopenhauer atribuía à música. Por isso o drama musical de Wagner é mitológico. A música gera o mito.

Acontece que a reviravolta operada por Wagner repercute mais na literatura que na música e, talvez, mais do que sua música, suas idéias apaixonam e dividem os críticos. Na própria Alemanha, a obra de Wagner abala a cabeça de Nietzsche que vê nela uma música dionisiaca. Não importa que depois se desencante com o desenvolvimento que tomam os propósitos de Wagner. Na França, onde Wagner provoca uma batalha de idéias, encontra reconhecimento e adoração por parte de Baudelaire e, através de Baudelaire, penetra no simbolismo e se torna um guia do simbolismo francês.

Com Wagner se firma a liderança da música, que se impõe como modelo e ideal de todas as outras artes, como o mais perfeito instrumento de penetração no mistério, além deste mundo de ilusões.

IV — NIETZSCHE: A ORIGEM DA TRAGÉDIA

Espírito radical, dele provém a palavra de ordem de todos os modernismos: a transmutação de todos os valores e a guerra declarada contra tudo que reprime a livre manifestação da vida. Ele

anuncia o super-homem, o qual compara a uma criança a brincar, sem regras, construindo e destruindo, criando os próprios valores, além do bem e do mal.

Originariamente discípulo de Schopenhauer e Wagner, se afasta de ambos sem nunca se livrar deles. Ele se propõe salvar a cultura ocidental, mergulhada em profunda crise por culpa do racionalismo, do cientificismo, do utilitarismo, do pessimismo e do otimismo.

Como os românticos, acredita também que só pelas artes se chega à sabedoria e à salvação. De nada valem a ciência e a razão. Com ele a filosofia se converte em estética. Importa acima de tudo criar obras de arte, usufruí-las e viver artisticamente. A arte é tarefa suprema.

Se a cultura se salva pela arte, resta saber como salvar a arte vítima dos males da civilização! Se a sabedoria só provém do poder de intuição das artes que criam os mitos, a saída se resume em deparar uma época ideal em que as artes se conservavam imunes dos vícios e da atual decadência de seu tempo. Resta identificar essa época ideal e tirar de seus mitos a lição a seguir, porque nos mitos se haure a única sabedoria.

Ele concorda com os românticos alemães que as artes tenham se elevado ao seu mais alto nível na Grécia. Contudo, não concorda com eles que tenha sido na Grécia clássica, e sim na Grécia primitiva, quando o gênio heleno imaginou a mais sábia mitologia de todos os tempos.

Na mitologia grega, Nietzsche surpreende a solução do problema. A arte grega primitiva cria mitos (esse o objetivo da arte), mitos que ensinam tudo sobre a arte: qual sua natureza e quais as causas de sua evolução. No mito, a arte fala de si mesma, é uma metalinguagem.

Analisando a mitologia grega, verifica que ela explica a arte através de dois princípios ou forças da natureza, simbolizadas por dois deuses: Dioniso (ou Baco) e Apolo, que dividem entre si a proteção das artes. Uma pertencem ao reino de Apolo, outras ao reino de Dioniso. Os mitos traduzem potências da natureza. As artes

dependem de dois poderes antitéticos, entre si, ora disjuntos ora conjuntos. Daí a divisão das artes em artes apolíneas e artes dionisíacas.

Artes apolíneas são artes de imitação, figurativas e correspondem às artes ingênuas de Schiller, compreendendo a pintura, a escultura, o épico e, inclusive, certo tipo de música, música mais frágil, de sons apenas insinuados pela cítara, uma espécie de salmodia, para acompanhamento da poesia.

As artes dionísicas, que Schiller chamava de artes sentimentais, resultam de livre criação, exprimem sentimentos, não precisam de imagens e conceitos. A mais importante é a música. Note-se bem: Nietzsche pensa numa música arrebatadora, irresistível, exuberante, no máximo de sua glória.

Os dois grupos de artes nem sempre se juntam. No entanto, o momento mais relevante, não só da história da Grécia, como da história das artes, acontece quando elas se unem fraternalmente para engendrar a tragédia ática.

O discutido livro de Nietzsche sobre a origem da tragédia narra a formação da tragédia, passo por passo, de acordo com o saber filológico, mas, ao mesmo tempo, explica também a origem e natureza da arte. Além disso, o livro vale por uma introdução ao simbolismo e ao modernismo.

* * *

Antes de prosseguir, conviria abrir um parênteses para esclarecer que não foi Nietzsche quem associou, pela primeira vez, os dois deuses num par inseparável. Antes dele, o romantismo alemão já o fizera. A confraria dos dois deuses nada tem de arbitrário, ela se fundamenta na mitologia, na religião grega e tem antecedentes na própria crítica de arte.

Na mitologia greco-latina, os dois deuses são irmãos por parte de pai, ambos descendentes de Zeus (Júpiter). Quando Dioniso nasce, pela segunda vez, Apolo o esconde da ira de Hera (Juno). Mais tarde, os Titãs, perseguindo Dioniso, a mando da ciumenta esposa de Zeus, o descobrem disfarçado em touro, matam-no e lhe devoram as carnes. Pallas (Minerva) então salva-lhe o coração e Apolo enterra o que restou do irmão em seu santuário, em Delfos.

Na Grécia, o culto de Apolo era dominante, oficial, por assim dizer, nacional. A certa altura, se introduz de modo explosivo e avassalador o culto de um deus estrangeiro e invasor, Dioniso, objeto de um culto selvagem e bárbaro, ameaçando a civilização grega. Deu-se então o choque entre os dois cultos. De certo um choque violento. De um lado, o culto sereno de Apolo, deus da moderação, do equilíbrio; de outro, o culto desenfreado, orgiástico de Dioniso, culto de exaltação total da vida. A solução foi realizar um tratado de paz entre os dois, com concessão de ambas as partes. O culto de Dioniso sofre o freio do irmão e o de Apolo ganha valores novos. O culto dos dois deuses acaba por se fundir. Eles dividem entre si o santuário de Delfos, que pertencia a Apolo. O Santuário de Elêusis, que exercia papel disciplinador da religião grega, aconselha a união dos dois. Mas sobretudo cabe ao orfismo, religião de Dioniso, associar ao culto deste deus o de Apolo.

Do mesmo modo, o culto de Dioniso invade a Itália, ameaçando o de Apolo e pondo em risco o rigor do "*mos maiorum*", a tal ponto que, em 146 A.C., um decreto do senado proíbe as Bacanais que, no entanto, voltam a ser celebradas no fim da República. No seu programa de reformas, o imperador Augusto incluí a restauração do culto de Apolo, seu protetor, tentando, para tanto, refrear os excessos do licencioso culto de Dioniso.

A obra de Horácio não só documenta as intenções de seu poderoso amigo como o ajuda nessa difícil empresa. O poeta distingue, nitidamente, um culto irreverente de Baco, "*inverecundus*", e um culto respeitoso, "*verecundus*", o culto de Dioniso moderado por Apolo. Nos festins, em que se bebia em honra de Dioniso, Horácio deixa entrever, claramente, através de seus primorosos versos, que vigorava um severo código do vinho, com regras muito precisas (Tringali).¹⁴

A Eneida, de Virgílio (um outro amigo e colaborador de Augusto), no canto sexto, comprova a harmonização dos dois cultos, com a primazia de Apolo, quando diz que a Sibila de Cumas, antes de receber em seu coração o Deus Apolo, se agitava como uma Bacante.

No campo das artes, muito antes de Nietzsche já Horácio subordina as artes à proteção de Apolo e Dioniso. Só que, para ele,

apolíneo equivale à “*poética da arte*”, isto é, ao modo de compor que exige muita preparação, estudo, exercício, ausência de pressa, de modo a resultar uma obra perfeita. Dionisiaco, em contrapartida, corresponde à “*poética do engenho*”, isto é, poética da inspiração espontânea, sem retoques.

Muito embora Horácio aconselhe a harmonização das duas poéticas, a obra de arte dimana de uma rica veia e demorado esforço, se inclinando declaradamente mais para Apolo. Nele, ao contrário de Nietzsche, predomina o apolíneo sobre o dionisiaco. Jamais se afasta do meio termo dourado, nada admite em excesso. Não raro, se sente tomado de Baco. Então teme e treme, acha um doce perigo seguir o deus, quando Nietzsche aconselha a viver em perigo! Ele renega o “*poeta louco*” e só admite uma “*amabilis insania*”. Renega também o “*poeta bêbado*”, pois para honrar Dioniso, não se bebe a ponto de ver duas candeias, basta quebrar a sisudez. Na introdução de sua *Arte poética*, ridiculariza o pintor surrealista que pinta um quadro sem nexos, sem verossimilhança, de uma mulher-cavalo-peixe-ave. Apolo subjuga Dioniso. De Horácio deriva a poética do classicismo.

* * *

Depois dessa digressão, voltemos a Nietzsche. Vejamos o que significam os mitos de Apolo e Dioniso como categorias estéticas.

Nietzsche vê analogia entre Apolo e o sonho, e entre Dioniso e a embriaguês. O sonho e a embriaguês constituem dois poderes da natureza, que sonha e se embriaga através do homem.

As artes apolíneas surgem quando o homem se comporta como quem sonha. A obra de arte obedece mais às leis do sonho que da realidade. Apolo é o deus do sonho, isto é, deus da imaginação criadora, da imaginação que cria ficções as quais, embora imitem a realidade, independem dela. A imaginação individualiza: as imagens são sempre individuais. As artes apolíneas, como já vimos, compreendem as artes figurativas, plásticas. Além disso, elas devem aspirar à beleza. Apolo é o deus das belas formas do sonho. Devem ser serenas, equilibradas, proporcionadas, medidas, claras. Apolo é o deus da luz, do sol.

As artes dionisíacas derivam do estado de embriaguês e levam à embriaguês. A arte mais adequada à expressão deste profundo estado emocional é, sem dúvida, a arte dionisíaca por excelência: a música. As artes dionisíacas têm o espírito da música: exprimem a força do inconsciente livremente, sem regras, sem imagens ou conceitos, de modo incompreensível à razão, mas que o coração entende, indiferentes à beleza ou feiura, ao regular ou irregular. Hoje diríamos que as artes dionisíacas se caracterizam pela entropia, pela abertura.

Mas, note-se bem, a oposição entre dionisíaco e apolíneo não significa, de forma nenhuma, oposição entre irracional (Dioniso) e racional (Apolo). Nietzsche considera Dioniso e Apolo deuses das artes — das artes! Ora, a arte é um modo de conhecer pela intuição, não pela razão. Nietzsche menospreza a razão. Apolo é deus do sonho, da imaginação, da ficção, deus da adivinhação, deus de uma *religião*! Na verdade, a oposição que Nietzsche estabelece, de modo muito claro, se dá entre, de um lado, o apolíneo e dionisíaco e, de outro, o racionalismo, que ele representa por Sócrates, e o cristianismo, que representa pelo Crucificado. É verdade, porém, que o racionalismo e o cristianismo preferem a arte apolínea e a viciam com o racionalismo e o moralismo. Dentro da própria filosofia, Nietzsche utiliza a oposição entre dionisíaco e apolíneo: de um lado, Heráclito, o obscuro; de outro, Sócrates, o dialético. Heráclito representa a filosofia que não se funda na razão mas na intuição; Sócrates, a filosofia em que a razão subjuga a imaginação e o sentimento. Sócrates é tão antiapolíneo quanto antidionisíaco, porque ele e seu discípulo Platão negam um lugar para a arte no mundo que constroem.

A origem da tragédia segundo Nietzsche: etapas

Nietzsche também entende que este mundo em que vivemos (e não há um outro mundo além dele) apresenta duas dimensões: o fenômeno, que é o mundo visível de Apolo, e o númeno, a coisa em si, o mundo invisível de Dioniso, que ele também chama de Uno Primordial, Dor Primordial, Coração do mundo, Abismo do ser. As artes apolíneas refletem o mundo das aparências, as artes dionisíacas traduzem diretamente o númeno.

A tragédia ática nasce do casamento das artes dionisiacas com as artes apolíneas. De um modo didático, diremos que a evolução da tragédia, segundo Nietzsche, atravessa três fases — uma dionisiaca; uma fase lírica de transição; e uma fase apolínea.

1º) *Fase dionisiaca, que se compõe de elementos emocionais e rituais.*

Embriagado, seja pelo advento da primavera, seja pela força de uma bebida, o homem esquece-se de si mesmo e se identifica com a natureza, com a humanidade. Tomado de uma compaixão profunda, ele entra em contato com o Uno Primordial.

Dentro da multidão, em delírio, surge o coro, um grupo de homens que, no entanto, não representa a multidão (Nietzsche detesta a representação democrática) mas forma uma corrente única de vibração com os assistentes. Este coro se chama satírico porque integrado por homens que se fantasiam de sátiros ou faunos. Os sátiros eram companheiros de Dioniso, meio-homens, meio-bodes e representam o espírito selvagem, a natureza em oposição à cultura.

Nesse estado emocional de embriaguês, surge a música, a arrebatadora música de Dioniso. Sob a veemência desta música, o coro dança orgiasticamente.

Até aqui se desenrolou o núcleo essencial da tragédia. Valeria a pena refletir até que ponto se poderia comparar o núcleo essencial da tragédia com o que se passa nos terreiros de candomblé, onde as filhas de santo dançam orgiasticamente, sob a hipnose de uma música mais ou menos poderosa, um tanto embriagadas pela bebida.

2º) *Fase lírica de transição.*

Neste momento se dá o primeiro contato entre o dionisiaco e o apolíneo. Sacudido pelo poder da música, o homem em transe, em delírio, passa a um estado de contemplação. A imaginação começa a funcionar, surge a primeira imagem, o fiel tem a visão do Deus, numa espécie de alucinação. O homem cria a imagem de Dioniso, o deus que simboliza a Dor Primordial, a Contradição Primordial. Onde há imagem, representação individualista, começa o reino de Apolo.

A seguir, a comoção leva à manifestação exterior deste estado de alma por meio de gritos, interjeições. Depois vêm palavras soltas até chegar-se à canção. A música se une à poesia, mas é a melodia que gera a poesia. A canção já exprime imagens e conceitos. A música é interpretada por meio de palavras. O lirismo nada tem de subjetivo, como se imagina, pois o artista não passa de um *medium*, de um instrumento da natureza que se exprime através dele. A música porém exprime diretamente o Uno Primordial, enquanto a poesia o faz indiretamente, através de imagens e conceitos. De si mesma, a música não necessita de imagens e conceitos, mas ela admite junto de si as palavras que carrega.

3º) *Fase apolínea, mítica.*

Neste momento se inventa o ditirambo, um hino em honra de Dioniso, em que se imaginava o próprio deus narrando sua vida, seu triplo nascimento, sua paixão, morte e ressurreição. Essa é uma fase épica, narrativa. A poesia fala a linguagem de Homero. Em última instância, a música engendra o mito.

À épica segue-se o drama. Este é o momento decisivo da tragédia. O mito é representado por atores diante do coro e do público. Primeiro, um só ator; depois dois e, quando dois atores se defrontam, surge o diálogo. Aos poucos, se desenvolve a ação e outros heróis, que não Dioniso, se exibem em cena. Nietzsche explica que a tragédia sempre celebra Dioniso não importa, sob que máscara, se de Édipo ou Antígone.

Em resumo, o coro de sátiros e o público com eles, embriagados, tomam-se de imensa comoção, uma imensa compaixão e se identificam com a essência do mundo que se manifesta através da música. Sob o poder da música, o coro dança orgiasticamente. O que se acrescenta a seguir, sempre gerado pela música, do ponto de vista da tragédia, tem valor relativo: a lírica, mais importante que a épica; a épica, mais importante que a parte dramática. O diálogo é secundário. Nem a ação necessita de se complicar em intrigas muito bem montadas com suspense e tensão. A tragédia se define mais como padecer do que agir. O fundamental é a emoção, a compaixão. O trágico se identifica com o dionisíaco. Que é pois o trágico?

O trágico

Ao passo que as artes apolíneas se criaram como fuga — fuga através da mentira porque, ao contrário do que se costuma pensar, o grego primitivo era profundamente pessimista e buscava na arte, na beleza, na mitologia, uma forma de esquecer as angústias da existência — as artes dionisíacas descobriram a verdadeira sabedoria, a filosofia trágica, sem se iludir.

A tragédia é o mais alto momento da criação artística, inventada pelo povo mais artístico que jamais existiu e, exatamente, no momento mais fecundo de sua história. É pois a mais alta lição de vida. Que é que ensina a tragédia, que é enfim o trágico?

Na sua essência, o trágico é a afirmação da vida, do valor da vida, é uma exaltação da vida. O trágico consiste em dizer sim à vida, às dores e às alegrias. É a aceitação jubilosa da vida independente de que seja bela ou feia, triste ou alegre. O trágico não admite nem pessimismo nem otimismo. O trágico é a condenação inapelável de tudo que nega e reprime a vida. O que importa, acima de tudo, é a vida em si, não a vida individual. O herói sucumbe mas a vida continua.

O trágico não se caracteriza pela catástrofe. Nascer e morrer valem o mesmo no fluxo da vida. Nem se caracteriza por inspirar medo e piedade. Não há por que ter medo ou piedade. Nem se caracteriza pela resignação diante do infortúnio, como pretendia Schopenhauer. O trágico aceita o que quer que seja que a vida traga consigo. Não passivamente, aceita ativamente.

Decadência e ressurreição da Tragédia

Se tal é a grandeza da tragédia, por que atinge seu fastígio com Ésquilo e já começa a declinar com Sófocles, morrendo, por assim dizer, nas mãos de Eurípides, que Nietzsche chama de sacrílego?

Eurípides, dir-se-ia, se converte num tecnocrata da tragédia. Com ele se perdem os autênticos elementos dionisíacos da tragédia. A música desaparece, restando apenas uma música postiça. O coro cede seu lugar à cena, domina o palco. O diálogo se desen-

volve como se fosse um debate dialético. A ação se enreda em complicadas intrigas, um realismo grosseiro assume o lugar do mito. Em lugar de Dioniso, se encenam outros heróis que não o representam. A tragédia se convencionaliza com seus prólogos e "*deus ex machina*". Não consegue mais captar o trágico. Suas tragédias se tornam epopéias dramatizadas. O fato de Eurípides se retratar, no fim, escrevendo *As Bacantes*, não o salva.

Qual a causa da decadência da tragédia a partir de Eurípides? A tragédia, segundo Nietzsche, decai em virtude de duas causas: primeiro, o racionalismo inaugurado por Sócrates; segundo, o cristianismo.

O racionalismo

O racionalismo ocidental se encarna em Sócrates. Com o racionalismo ele introduz, na civilização ocidental, o cientificismo, o moralismo, o utilitarismo, o otimismo. Sócrates não respeitou o *dáimon* que trazia dentro de si, desprezou a sabedoria dos instintos, a intuição, menoscabou as artes. Apenas assistia as tragédias de Eurípides a quem, dizem as más línguas, ajudava a escrever. Eurípides introduz o socratismo na tragédia. O racionalismo com seus efeitos matou a tragédia! Nietzsche estabeleceu aqui a primeira grande oposição entre Dioniso e Sócrates. Sócrates é quem representa o racionalismo, e não Apolo, deus do sonho.

O Cristianismo

O cristianismo se torna inimigo de morte da tragédia porque se opõe à vida, a esta vida, negando as manifestações da vida, reprimindo-a. Exala pessimismo. Olha, com maus olhos, a beleza, o sexo, os afetos e, no seu moralismo ferrenho, prega a moral de escravos. Aqui Nietzsche levanta a segunda grande oposição: Dioniso *versus* o Crucificado. Apolo é apenas um irmão de Dioniso.

Poder-se-ia dizer que a ópera representa a ressurreição da Tragédia?

A ópera nasceu de um mal entendido de eruditos italianos. Pretendendo restabelecer a tragédia grega em sua pureza, acabam criando a ópera. Assim, da tragédia grega derivam, nos tempos modernos, duas formas divergentes: a ópera e a tragédia literária. Ora, na tragédia moderna, um grego primitivo não reconheceria a sua tragédia. Talvez pensasse estar assistindo à comédia nova, sem coro, sem música. Mas a ópera, segundo Nietzsche, não passa de uma caricatura da tragédia grega. Nada mais que uma imitação simiesca. A ópera não tem o espírito da tragédia antiga, liga-se mais a Eurípedes que a Êsquilo, tem muito de Socrática. No fundo, um amontoado de artes desencontradas.

Eis que Nietzsche depara então com a filosofia de Schopenhauer sobre a música e com a música descomunal de Wagner. Wagner empreende a salvação da ópera, restaurando efetivamente a tragédia musical grega, através do drama musical, onde se realiza, de novo, a aliança fraternal entre Dioniso e Apolo. Com Schopenhauer e Wagner dá-se de novo a volta de Dioniso e da sabedoria trágica. Wagner se entusiasma com o livro de Nietzsche sobre a origem da tragédia. Nietzsche vem a discordar, em muitos pontos, da filosofia de Schopenhauer e se desentende com Wagner. No fundo, pretende só para si a glória de revelar a sabedoria dionisíaca.

De qualquer forma, cabe a Schopenhauer, a Wagner e Nietzsche implantar o espírito da música entre as artes. As artes passam a imitar o espírito da música, não o seu corpo. Não se trata de repetir a sonoridade da música com altura, timbre, intensidade, mas seu ser sugestivo, simbólico, livre, vago, obscuro.

Do ponto de vista artístico, coube ainda a Nietzsche defender a teoria, ao gosto de muitos modernistas, segundo a qual a expressão gera o conteúdo. Neste particular, ele parte de Schiller que timidamente confessa que o processo da criação começa com "um estado musical", um sentimento vago, sem objeto, sem palavras. Nietzsche leva às últimas conseqüências esse modo de ver. A melodia é primária, dela deriva a poesia. A música se descarrega em imagens, conceitos e palavras. Dioniso fala a linguagem de Apolo e Apolo fala a linguagem de Dioniso. A iniciativa, porém, cabe sempre a Dioniso. Todas as artes derivam de um estado musical anterior.

Só para ilustrar a vitalidade desta doutrina, lembremo-nos de que Mallarmé, ao ouvir um concerto, sente esboçar, dentro de si poemas que cantam. Maiakovski, futurista russo, analisa minuciosamente a origem musical de um seu poema, no célebre texto intitulado *Como fazer versos*.

V — MALLARMÉ: O SIMBOLISMO COMO MÚSICA

Para todos os efeitos, quando penso no simbolismo, penso em Mallarmé como protótipo. Mallarmé é o simbolismo. O simbolismo é um movimento liberal, do ponto de vista doutrinário, sem grandes exigências de ortodoxia. "Cada qual fica no seu canto, tocando sua flauta ou violino".

Por sua concepção mítica e musical da arte, vem a ser o movimento mais esteticista de quantos existiram. A força do movimento se exerce dentro da literatura, que se identifica com poesia, pois se anula a distinção entre verso e prosa literária, artística.

A literatura se livra o mais possível da subserviência ao espírito da pintura, não imita a realidade, sofre apenas a influência do espírito da música. Neste ponto, contudo, o simbolismo aprofunda a revolução operada por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, pois a poesia não deriva da música, mas a poesia é música, música por excelência que nada perde para a música propriamente dita, "no sentido comum da palavra, de música de instrumentos de cordas, de metais, de madeiras". Mallarmé afirma categoricamente que poesia e música são fases alternativas da mesma realidade profunda, ambas nascem do mesmo fundo de mistério. Portanto, conclui-se, existem dois tipos de música que diferem, entre si, por graus. Por isso, um dia, quando Debussy comunica a Mallarmé que pusera em música "*L'Après-Midi d'un Faune*", este último se surpreende porque julgava que seu poema já fosse música. É verdade que não deixa de se entusiasmar com o reforço que a assim chamada música trouxe ao texto.

Poesia e música, ambas versam não sobre objetos, mas sobre as relações entre objetos, isto é, “as correspondências”.

* * *

Mallarmé, numa conferência sobre “Música e letras”, lança uma palavra de ordem: “esqueçamos a velha distinção entre letras e música.”

O que porém Mallarmé não nega é que a revolução simbolista se deve ao influxo da música propriamente dita. A rebelião se dá, portanto, por influência estranha da outra música. Isso não importa: o fato é que a chamada música levou a literatura, isto é, a poesia, a recuperar o que, de direito, lhe pertence. A imitação da música, dessa outra música, levou a literatura a tomar consciência de que ela mesma é música.

Foi por influência da chamada música que se tocou no verso. A prosódia deixou de ser intocável. Parece estranho de se constatar, mas quando se subverte a estrutura do verso se abalam os fundamentos da arte e, por conseqüência, da cultura! Quando se altera a expressão, se altera o conteúdo. Por isso, o simbolismo revolucionaria a expressão e conteúdo da poesia. Antes de mais nada, como diz Mallarmé, o simbolismo reclamou para si “uma liberdade soberana”.

No nível da expressão, os jovens liderados por Mallarmé criam o verso livre e, por conseqüência, o poema em prosa. Se literatura, como vimos, se identifica com poesia, a poesia, por sua vez, se identifica com o verso. O verso se forma de palavras que perdem a autonomia de significação codificada pelo dicionário e, dentro do contexto, forjam uma nova palavra, uma palavra única, total, nova, alheia à língua, mágica, quebrando deste modo a solidão das palavras. Não há por que sustentar a distinção, dentro da arte, entre verso e prosa. Há verso sempre que haja ritmo, timbre, cadência, acento, desde que haja preocupação com a função poética da linguagem, desde que haja preocupação estilística e, para ser ainda mais preciso, onde quer que haja preocupação com a musicalidade. Onde há verso, há música. De tal forma foi soberana essa liberdade que não se aboliu o verso tradicional, que sempre aparece quando exigido pelo estado de alma.

Sob a influência do espírito da música, os simbolistas revolucionam também o conteúdo. O conteúdo, porém, deriva da expressão. A poesia nasce de um estado musical de alma. O poeta não disserta, não narra, não descreve. Não faz reportagem, não fala comercialmente, de modo utilitário, recusa-se ao pensamento exato. Não trata de coisas, mas das relações, das correspondências. As palavras que se associam dentro da palavra total que é o verso, embora aparentemente sem nexos, criam a correspondência que há entre tudo. Os simbolistas, diversamente dos parnasianos, não versam os temas como filósofos ou oradores, isto é, como pintores, mas como músicos. Não nomeiam o objeto: nomear é ficar na superfície das coisas. Como a música, a poesia deve ser simbólica, isto é, alusiva, sugestiva. A música não nomeia como a pintura, a música evoca, faz sonhar. O símbolo caracteriza o simbolismo. E que entendem eles por símbolo? Símbolo é, sem dúvida, um signo, mas um signo em que o significado não mantém uma relação estável, fixa com o significante. O significado é vago, indeterminado, de imensa abertura. A palavra, o verso, é um símbolo. Como uma frase musical, pela sua sonoridade e pela livre associação de imagens que provoca, leva a alma ao êxtase, ao sonho. A alma se livra da própria individualidade e atinge o divino.

Como a música, a poesia aspira a uma linguagem universal, a linguagem essencial, a linguagem perdida na multiplicação das línguas e no uso vulgar e utilitário. Mallarmé distingue duas linguagens: uma utilitária, outra artística. Programa ele inventar, de novo, essa linguagem universal perdida. Como a música, a poesia nasce do mistério e desperta o mistério.

Muito embora a poesia de Mallarmé seja trabalhada, custosa, rara, pois deixa ele o poema amadurecer conforme as leis da natureza, o que poderia fazer dele um poeta apolíneo, horaciano, insiste que é o ritmo quem escolhe o poeta e que são as palavras que tomam a iniciativa na criação. O poeta que executa o poema se suprime. Num certo momento, Mallarmé diz de si mesmo: "agora sou impessoal e não Mallarmé". Discutindo a seriedade do polêmico artigo de E. A. Poe sobre "*A filosofia da composição*", explica que, a

despeito de tudo, o seu poema "*O corvo*" vem de funda inspiração. Trabalha-se num poema para realizar o ideal do mesmo E. A. Poe, a saber: "dar um sentido novo às palavras da tribo."

Por todas estas características, resulta inevitável que a arte simbolista seja difícil de entender, obscura. Mallarmé teve de enfrentar essa objeção a que responde, como sempre, em seu estilo obscuro. Deixa perceber que a falha não é do poeta, mas da essência da poesia. Sem mistério, sem enigma, não há poesia. A culpa cabe à ignorância do público. Nem todos merecem a arte. Ele reputa uma heresia o ideal de arte para todos. Em política, se admite a democracia, não na arte. A arte é aristocrática, para uma elite privilegiada. Nietzsche também tivera de justificar a própria obscuridade dionisíaca, musical. Não sei dizer se houve influência de Nietzsche em Mallarmé. Inegavelmente, contudo, Mallarmé herda a concepção dionisíaca da vida. Dizem que Mallarmé lembrava, por certo aspecto físico, um fauno ou sátiro. Quanto a isso, o que mais importa é que Mallarmé propõe como "único dever do poeta a explicação órfica da terra". Ora o orfismo, religião fundada por Orfeu, poeta e músico, tinha como Deus principal Dioniso, ao qual associa o irmão Apolo. Por outro lado, Mallarmé, num tratado geral de mitologia que escreveu, "*Os deuses antigos*", conclui que a função central da mitologia reside em explicar "a tragédia da natureza", isto é, o conflito do dia e da noite, o conflito das estações, o que coincide com a concepção de tragédia de Nietzsche, com o que este chama de "Contradição Primordial". Curiosamente Mallarmé, em sua obra, em certos momentos, compõe verdadeiras tragédias dionisíacas, como é o caso de "*L'Après-Midi d'un Faune*" e "*Herodiade*". Ele escreve esses poemas líricos como se escrevesse para o palco. Pretendia mesmo encená-lo, o que não acontece porque é dissuadido por amigos que não os achavam dotados de dramaticidade suficiente. Mas do ponto de vista de Nietzsche, valem por autênticas tragédias. Numa delas repõe, em cena, um fauno, companheiro de Dioniso.

Depois de Mallarmé vem o modernismo do século vinte, pós-simbolista, mítico e musical, de certo uma outra história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BALAKIAN, A. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969.
2. BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1961.
3. CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. São Paulo, Edições de Ouro, 1968.
4. CASSIRER, E. *O mito do estado*. Rio, Zahar, 1976.
5. FRIDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas cidades, 1978.
6. GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*. Paris, PUF, 1969.
7. GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milão, Principato, 1971.
8. LICHTENBERG, H. *Richard Wagner*. Paris, Felix Alcan, 1911.
9. MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1945.
10. MASINI, L. V. *Il simbolismo*. Milão, Fratelli, 1979.
11. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1981.
12. PEYRE, H. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris, PUF, 1974.
13. SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo, Abril, 1974.
14. TRINGALI, D. "O código do vinho em Horácio e Ricardo Reis". In: *Revista Texto*, nº 1, Araraquara, 1975, p. 31-68.