

NIETZSCHE E OS GREGOS

NIETZSCHE AND THE GREEKS

VÂNIA DUTRA DE AZEREDO*

Resumo: O artigo apresenta a explanação nietzschiana referente ao surgimento da tragédia Ática, desde a noção de contrariedade presente no pensamento de Heráclito. A oposição entre os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco é remetida aos fragmentos do filósofo de Éfeso, que busca a harmonia na conciliação dos opostos, bem como o prazer estético-metafísico do mito trágico encontra sua elucidação no criar e destruir assinalados pelo filósofo. Assim, considera que a base da tragédia grega, no pensamento de Nietzsche, é de ascendência propriamente grega e não alemã.

Palavras-chave: embriaguez, mito, estética, tragédia.

Abstract: This paper presents the Nietzschean explanation of the origin of Attic tragedy based on the Heraclitean notion of contraries. The opposition between Apollinian and Dionysian artistic impulses is directly related to what is found in the fragments of the philosopher of Ephesus in his search for the harmony hidden in the conflict of opposites. Furthermore, the aesthetic-metaphysical pleasure of tragic myth finds elucidation in the opposition between creation and destruction pointed out by Heraclitus. Thus, this paper aims to show that the basis for Greek tragedy in Nietzschean thought has a Greek source and not a German one.

Keywords: inebriation, dream, tragic myth, Aesthetics, tragedy.

A exposição nietzschiana acerca do surgimento da tragédia Ática, enquanto produto da dualidade de impulsos, tem uma ascendência grega, em dois aspectos. Julgamos que é em Heráclito, especialmente na afirmação que remete o movimento aos contrários, que Nietzsche busca compreender a dualidade que caracteriza a relação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. Sob esse aspecto, exporemos o móvel da tragédia enquanto inspiração heraclitiana, mas, de outra parte, entendemos a elucidação do prazer estético advindo do mito trágico como expressão maior do criar e do destruir, tão caros ao filósofo de Éfeso. Assim, remetemos à leitura de Nietzsche tanto do móvel da tragédia, manifesto pela contrariedade dos impulsos/estados apolíneo/sonho e dionisíaco/embriaguez, quanto da sua especificação maior, expressa pelo sentido estético-metafísico do mito trágico, ao pensador pré-socrático.

* Vânia Dutra de Azeredo é professora do Centro de Ciências Humanas da PUC-Campinas, SP, Brasil. E-mail: vd.azeredo@uol.com.br

Efetivamente, Nietzsche inicia a obra *O nascimento da tragédia* fazendo referência direta à necessidade de se compreender o desenvolvimento da arte desde a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. Considera que a ciência estética ganhará muito com esse novo entendimento por captar na manifestação dual das divindades, enquanto impulsos estéticos, a idéia mesma de uma evolução e de um desenvolvimento da arte. Com isso, quer afirmar que o processo contínuo de permissão do ascender artístico está decididamente determinado pela duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. É na dualidade que se manifesta a noção de movimento e crescimento, pois o filósofo chega a comparar esse duplo à distinção dos sexos para enfatizar a permanência da luta entre eles como motor do movimento ascendente da arte. É o caráter incessante da luta que se liga à evolução. No primeiro parágrafo do livro lemos no início: “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica, mas à certeza imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* (...)”, e, na seqüência, acrescenta: “da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos (...)”¹.

Em nossa pressuposição, essa dualidade que remete ao desenvolvimento da arte grega, cujo apogeu é a tragédia Ática, não se explica por recurso à dialética hegeliana, mas à contrariedade heraclitiana. A elucidação da arte e da humanidade gregas, pois que em Nietzsche a arte grega revela o conjunto dos seus seres, tem, em nossa avaliação, uma gênese grega, e não alemã, quer dizer, remete a Heráclito e à antiguidade pré-socrática ao invés de a Hegel e à modernidade dialética. Em que pese Nietzsche afirmar em *Ecce homo*, na sua revisão e reconsideração de *O nascimento da tragédia*, que o livro “tem cheiro indecorosamente hegeliano”², consideramos a proveniência desse odor na relação que a dialética hegeliana mantém com a filosofia de Heráclito. Nesse sentido, o que a filosofia de Hegel mantém do pensamento do filósofo de Éfeso³ não é recusado por Nietzsche, e aí encontramos a

¹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 27.

² NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 62.

³ Há, de fato, uma incorporação das teses heraclitanas na filosofia de Hegel, tanto que ele escreve em *História da Filosofia*: “Aqui nós vemos terra: não há nenhuma frase de Heráclito que eu não incorporei em minha Lógica”. Esta manifesta incorporação diz respeito aos seus principais aspectos: movimento, processualidade, circularidade, dialeticidade e, principalmente, o jogo de contrários ou oposições. Cf. HEGEL. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, v. 20, 2 ed., 1993, s/n, p. 320.

proximidade da dualidade apolíneo/dionisíaca com a dialética⁴. Todavia, faz-se necessário ter presente que em Nietzsche se trata da conciliação de opostos ao invés de uma superação que mantém elementos dos dois anteriores, como na noção de síntese hegeliana. O dionisíaco e o apolíneo não deixam de ser o que são para se tornar algo diferente⁵.

Em Hegel, a síntese é uma nova categoria que justamente engloba as categorias anteriores. Eis o movimento dialético que caminha da tese à antítese e desta à síntese. A proximidade está em entendermos a síntese como unidade de opostos, o que, de fato, existe na dialética hegeliana. Nesse caso, em Nietzsche, há essa unidade mediante a conciliação do dionisíaco e do apolíneo que resulta na *Tragédia Ática*. Daí o “cheiro hegeliano” de *O nascimento da tragédia* afirmado por Nietzsche. Ainda assim, consideramos que, em ambos os casos, temos de remeter a referida conciliação dos opostos aos fragmentos de Heráclito, ou seja, a afirmação da existência de uma harmonia oculta nas forças opostas. No fragmento 51 (DK)⁶, Heráclito se refere à oposição entre o arco e a lira como indicação da harmonia que nasce da oposição à conformidade. Em outro fragmento, lemos: “Tudo advém conforme o destino e todas as coisas são harmonizadas pelo acordo dos contrários” (DK 22)⁷. Se, segundo o filósofo de Éfeso, tudo nasce por oposição e há harmonia devido ao acordo entre os contrários, é nesse nascimento e acordo que julgamos encontrar o elemento que permite explicar a dualidade geradora da arte que caracteriza o apolíneo e o dionisíaco em Nietzsche.

⁴ Com relação à proximidade existente entre Nietzsche e Hegel por sua respectiva aproximação com Heráclito, ver FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Presença, 1983, p. 8 em que lemos: “Ambos se situam deliberadamente na esfera dos primeiros pensadores gregos, ambos regressam às origens, ambos são heraclíticos”. A respeito, também, da relação entre Nietzsche e Hegel enquanto herdeiros de Heráclito, convém ler MARTON, Scarlett. Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito ou a propósito de uma fala de Zaratustra: “Da superação de si”. In: _____. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo; Ijuí: Discurso Editorial; Unijuí, 2000, em que a autora analisa as influências do pensamento de Heráclito sobre Nietzsche e Hegel em termos de aproximações e distanciamentos.

⁵ Compartimos com Gilles Deleuze a compreensão de que o pensamento de Nietzsche não é dialético mesmo em *O nascimento da tragédia*, especialmente, por entendermos, consoante o filósofo francês, que o que vigora no conjunto do pensamento de Nietzsche é o sim dionisíaco em oposição ao não dialético de Hegel. Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. 3 ed. Paris: PUF, 1999, p. 9-14.

⁶ Utilizamos a edição Diels-Kranz (DK) dos Fragmentos de Heráclito. Trad. José Cavalcante de Souza. In: CAVALCANTE, J. (Org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os Pensadores).

⁷ SPINELLI, M. *Filósofos pré-socráticos*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998, p. 175.

Tomemos, consoante Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco como impulsos artísticos que andam juntos e em flagrante contraposição à medida que expressam a arte do figurador plástico, que remete a Apolo, e a arte não figurada da música que segue Dioniso. Há, no mundo helênico, uma disposição em sentido inverso, em termos de origens e objetivos, entre a arte proveniente do artista plástico e a resultante do músico. Trata-se da remissão a dois impulsos distintos que, embora “caminhem lado a lado”, estão, via de regra, em aberta oposição que incita a produções sempre novas. Contudo, coexistem sempre na qualidade de opostos. A luta entre os dois simboliza a produção de algo, pois a cada luta travada algo novo é criado. É a partir da relação e da alternância de influência desses dois opostos que se evidencia a produção artística. Entretanto, a maior criação se dá somente no momento em que tais impulsos se encontram ou se entrelaçam. Como ápice dessas produções tem-se a tragédia Ática que não é nem só apolínea, nem só dionisíaca, mas resultante de ambos os impulsos: “(...) por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia Ática”⁸. Tal geração exprime a harmonia heraclitiana decorrente da conciliação dos opostos e cuja manifestação, desde o surgimento da arte grega, dá-se a partir do conflito e da alternância.

Vejamos como se manifesta essa oposição, primeiramente, com relação às divindades, enquanto expressão de impulsos e de estados, e, num segundo momento, mediante o recurso às diversas manifestações artísticas e, por fim, enquanto expressam o duplo caráter do mundo.

Começamos por caracterizar o apolíneo, ao mesmo tempo, como impulso e como estado. No primeiro caso, manifesta-se enquanto aquilo que motiva o desenvolvimento, que leva a uma ação, uma manifestação. No segundo, apresenta-se como o conjunto de condições, notadamente fisiológicas, que caracterizam um dado estado. O apolíneo nietzschiano é um impulso movente produtor do conjunto da arte plástica, das imagens e dos modelos. Nesse sentido, é apresentado como simbolizando o impulso plástico. Daí ser associado à luz, à medida, ao comedimento, ao autoconhecimento, à forma harmoniosa e congêneres. Mas é também pensado por analogia ao estado onírico. A bela aparência do mundo do sonho remete diretamente ao apolíneo. Em Nietzsche, o sonho é condição da arte plástica que vem a ser expressão de Apolo: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondi-

⁸ NIETZSCHE, F. Op cit., p. 27.

ção de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia”⁹.

O dionisíaco, da mesma forma que o apolíneo, distingue-se como impulso e como estado, embora diametralmente opostos aos do outro deus. E aqui encontramos a primeira manifestação dos contrários heraclitianos enquanto móveis da exposição de Nietzsche. Se, por um lado, o dionisíaco também aparece como impulso e como estado fisiológico, por outro, são impulsos e estados diversos. Dioniso é o deus da desmedida, do excesso, do disforme, do frenesi, do desregramento enquanto impulso artístico. E como estado fisiológico, é apresentado por analogia à embriaguez: “ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é traduzido, o mais perto possível, pela analogia da *embriaguez*”¹⁰. Dioniso é caracterizado como o deus do êxtase e do entusiasmo e, por isso, Nietzsche estabelece uma analogia entre o estado dionisíaco e o estado de embriaguez, pois o mesmo êxtase e entusiasmo que leva os homens a se desligarem de si próprios pela embriaguez os caracteriza quando possuídos por Dioniso.

Sonho e embriaguez são antagônicos assim como a medida e a desmedida. Apolo aparece como divindade ética que prescreve a medida e o autoconhecimento enquanto Dioniso exalta o entusiasmo, o desregramento e a perda de si, em suma, o auto-esquecimento. O estado dionisíaco é apresentado por oposição ao estado apolíneo. Apolo recobre a realidade com um véu, o véu da bela aparência. Dioniso promove a retirada desse véu que esconde as contradições da realidade. Entretanto, esse flagrante antagonismo não causa o rompimento da relação entre as divindades, mas diversamente, remete um ao outro: “E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo”¹¹. Eis a indicação da necessidade que permeia a relação das respectivas divindades. Em nossa avaliação, trata-se de explicar o movimento artístico a partir dos contrários e, por conseguinte, desde diversos fragmentos de Heráclito.

Em termos das variadas manifestações artísticas, faz-se mister principiar pela consideração acerca do surgimento do mundo olímpico, e isso exige o resgate da antiga lenda do rei Midas e do sábio Sileno apresentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

⁹ Ibid., p. 28.

¹⁰ Ibid., p. 30.

¹¹ Ibid., p. 41.

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair-lhe em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo nessas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filha do acaso e do tormento. Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer¹².

Observe-se que aquilo que se oculta por detrás das afirmações que remetem o melhor ao “nada inicial” e o segundo melhor ao “nada final” é um fundo caótico primordial, isto é, há um quadro de horror pintado sob a beleza do sonho apolíneo. Como diz Eugen Fink, “a montanha mágica do Olimpo tem as raízes no Tártaro”¹³. De fato, em Nietzsche, Apolo é o pai do mundo olímpico, mas por detrás dessa paternidade transparece a compreensão grega dos horrores da sua existência como motivo da produção da bela aparência do mundo olímpico. Há uma anterioridade do titânico sobre esse mundo. Sileno manifesta em sua sentença justamente o resultado advindo da compreensão de que sendo o mundo o caos, a existência sofrimento e o homem finitude e efemeridade, o melhor seria não ser ou então, em sendo, deixar de ser o quanto antes. Ora, tomando como máxima para o existir a própria impossibilidade da existência, esta torna-se insustentável ou insuportável. Ao adotar como medida da vida a negação da existência, o povo grego não poderia viver. Mas, este povo, conhecedor dos horrores da existência, precisava superar a máxima de Sileno, necessitava ultrapassar o sem sentido, a guerra, a destruição e criou, assim, o mundo da bela aparência, o mundo olímpico: “de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza”¹⁴. Devido a isso, os gregos são levados a buscar uma forma de superação ou inversão da sentença de Sileno.

Convém mencionar, nessa nova teogonia, o papel dos referidos deuses justamente por seu efeito transfigurador e pelo júbilo dele nascente. Os gregos projetam em seus deuses todas as qualidades nobres que atribuem a si mesmos e, mediante eles, afirmam a existência com todos os sofrimentos e

¹² Ibid., p. 36.

¹³ FINK, E. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983, p. 26.

¹⁴ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 37.

contradições que ela possa ter; daí a sua importância para a manutenção de uma vida afirmativa e plena. Para esses deuses, o homem, ao invés de ser depreciado, é enaltecido. Os gregos sentiam-se orgulhosos e divinizados em relação aos seus deuses, devido à própria utilidade deles. Os deuses gregos serviam para imunizá-los de todas as veleidades da má consciência, para lhes permitir gozar de forma plena a liberdade. Porque cultuavam e exaltavam o sofrimento, os deuses olímpicos se apresentavam para os gregos como modelos de existência. Para os gregos, o animal no homem é divinizado. Mesmo diante de infortúnios, a palavra acrescida a eles é insensatez, mas jamais pecado. Os deuses não pensam mal dos homens, qualquer coisa ruim é associada à loucura e não à falta.

Em Nietzsche, há uma grande semelhança entre a necessidade de criação do mundo olímpico e a do momento da atividade artística. Ora, tal semelhança tem por base a premência de viver. O impulso que promove a vida é responsável, também, pela promoção da arte e pela criação das divindades gregas. É em vista disso que ele afirma que o mesmo impulso que exigiu a arte foi gerador do mundo olímpico. Há uma estreita ligação entre arte, divindade e vida, pois a criação dos deuses e a atividade artística vêm possibilitar a emergência da vida. No limite, é o impulso criador que “chama a arte à vida” que engendra os deuses gregos e transfigura as imagens. Eis que mediante a magnitude do Olimpo inverte-se a máxima de Sileno. Temos, a partir da criação desse mundo, a assimilação e legitimação da existência.

Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”¹⁵.

Interessa-nos, de forma especial, resgatar a oposição que se manifesta entre o Tártaro e o Olimpo, isto é, retomar o grau marcante de diferença enquanto móvel que permite passar da percepção do horror à da beleza da aparência. Se o Olimpo é um espelho transfigurador, ele procede a uma conversão de determinado estado inicial enquanto um movimento entre duas posições antagônicas. É nesse movimento que julgamos resgatar as teses de Heráclito presentes no pensamento de Nietzsche acerca justamente do processo que permite ir do horror à beleza. Os contrários aparecem como

¹⁵ Ibid., p. 37.

instâncias necessárias da variação, mostrando que, no limite, como encontramos em Heráclito, tudo se faz por contraste. Ao engendrar o Olimpo a partir da primitiva Teogonia dos horrores, Nietzsche está recorrendo à exposição do movimento desde as teses do filósofo de Éfeso. Assim, a nosso ver, o contraste, a oposição, a contrariedade entre Apolo e Dioniso marcam o movimento ascendente da arte e da condição humana em *O nascimento da tragédia* desde a remissão ao filósofo pré-socrático.

A exposição referente ao surgimento da arte dórica só confirma nossa tese. Na exposição de Nietzsche, ao estado de auto-esquecimento dionisíaco dos preceitos apolíneos segue-se a austeridade da arte dórica como sua nova expressão. A arte dórica é apresentada como um novo assalto na guerra entre os deuses, erguendo-se enquanto rigidez ameaçadora da desmedida. É uma resistência ao caráter bárbaro e titânico do dionisíaco, pois, enquanto Apolo prescreve o “conhece-te a ti mesmo” e o “nada em demasia”, o dionisíaco irrompe com a alta-exaltação e o desmedimento, considerados demônios em toda esfera apolínea. É quando o indivíduo mergulha no círculo do dionisíaco agindo sob os seus frêmitos e considerando o desmedido como a verdade da existência que o apolíneo retorna à cena com mais austeridade preceptiva. A arte dórica, nas palavras de Nietzsche, com sua aspereza e belicosidade, manifesta a força apolínea. Mas, de outra parte, quando o dionisíaco emerge, o apolíneo é aniquilado. Trata-se, efetivamente, de um movimento ascendente que produz continuamente a arte, e não do termo da luta, apenas tréguas temporárias que caracterizam a expressão provisória de uma determinada manifestação artística. É assim que, ao dionisíaco, segue-se o apolíneo e, ao apolíneo, contrapõe-se o dionisíaco.

Nesse ponto, pode-se ver em que medida os fragmentos de Heráclito referentes aos contrários atravessam a tese de Nietzsche alusiva à existência de uma contrariedade entre Apolo e Dioniso que permeia e promove as manifestações artísticas. O autor de *O nascimento da tragédia* apresenta quatro grandes períodos da arte grega como resultante do conflito dionisíaco-apolíneo. Na verdade, a alternância da influência dos deuses atua em três desses períodos, pois o quarto concretiza a conciliação desses opostos na tragédia Ática. Primeiramente, Nietzsche descreve um estado titânico, de influência dionisíaca. Deste estágio, por oposição ou contrário, surge, sob influência do impulso apolíneo, o mundo homérico. Após a influência apolínea, dominante no mundo homérico, aparece novamente a invasão da torrente dionisíaca e, dentro desta mesma, a rigidez apolínea expressa na arte dórica. A arte dórica é apresentada como última e mais forte resistência a Dioniso. Contudo, este invade o mundo dórico e sela uma aliança com Apolo. A partir desse pacto,

que expõe a necessidade do elemento dionisíaco junto ao elemento apolíneo, tem origem a maior manifestação artística grega: a tragédia Ática.

Finalmente, vamos analisar a função dos deuses Apolo e Dioniso em *O nascimento da tragédia* enquanto expressam o duplo caráter do mundo. Vamos mostrar que esse duplo manifesta as teses heraclitianas quando explicam o movimento desde a contrariedade. Mas, isso requer que se manifeste, primeiramente, a filiação de Nietzsche a Schopenhauer, pois que a compreensão do apolíneo como princípio de individuação e do dionisíaco enquanto uno primordial remete à distinção schopenhauriana do mundo como vontade e do mesmo mundo como representação¹⁶. Em Schopenhauer, por um lado, o mundo é a manifestação da subjetividade humana e, portanto, é representação do sujeito, manifestação daquilo que se apresenta a partir das categorias humanas, demasiado humanas, de espaço e de tempo. Por outro, o mundo é vontade ou coisa em si enquanto independe das categorias subjetivas do espaço e do tempo e exprime o caráter uno do mundo que, para além de todo fenômeno, é coisa em si. O mundo como vontade é um querer uno impossível de ser satisfeito. Eterna carência e incompletude, desejo insatisfeito em ato. É a partir dessa diferença categorial que Nietzsche introduz os princípios de individuação e de uno primordial manifestos pelos deuses Apolo e Dioniso respectivamente, ainda que Dioniso expresse mais a idéia do mundo que é a manifestação imediata do uno primordial.

(...) detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationes*, único através do qual se pode alcançar a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dioniso, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas¹⁷.

¹⁶ Encontramos em Roberto Machado uma síntese do que representa o mundo no pensamento de Schopenhauer enquanto apresenta três diferentes níveis: a vontade, a idéia e o fenômeno. Em *O nascimento do trágico*, escreve: “A concepção de mundo schopenhauriana apresenta-se, portanto, em três níveis: a vontade, considerada como coisa em si; a idéia, que é a sua objetivação imediata e adequada em diferentes graus de clareza e perfeição; e o fenômeno, que é apenas uma objetivação indireta, mediata, da coisa em si. A idéia é superior ao fenômeno, submetido ao princípio de razão, e inferior à vontade que é a coisa em si”. MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 173. Essas distinções servem de base para compreender o dionisíaco e o apolíneo em *O nascimento da tragédia*.

¹⁷ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 97.

Uma citação, colhida entre várias passagens significativas, é o quanto basta para apresentarmos, de uma parte, a referência à dualidade do apolíneo e do dionisíaco pela alusão a dois mundos artísticos diferentes em essência e meta. Apolo é apresentado como gênio transfigurador do princípio de individuação. Dioniso, por seu turno, rompe com a individuação e remete ao cerne do ser, ao uno primordial. O princípio de individuação é a base das coisas enquanto existem no espaço e no tempo. São as coisas existindo singularizadas, individualizadas, uma multiplicidade de individualidades. Mas essa individualidade multiplicada é mera aparição, aparência, sonho, ilusão, pois trata-se do mundo que nos aparece no espaço e no tempo. O mundo, na medida em que efetivamente existe, como coisa em si, é uno e não se encontra fragmentado em multiplicidades. A multiplicidade é a aparência apolínea enquanto a efetividade é a coisa em si dionisíaca. Daí a distinção e a contrariedade existente entre o princípio de individuação e o uno primordial. São pólos opostos embora complementares que, enquanto pensados como determinações do mundo, exprimem o movimento da arte como manifestação dos contrários heraclitianos.

Resgatemos os sentidos e as contrariedades dos deuses gregos. Num primeiro plano, Apolo torna-se responsável pela aceitação da existência mediante a transformação que processa no mundo. A partir da produção de imagens perfeitas, as contradições são eliminadas e, com isso, a existência, por situar-se num mundo recoberto pela aparência radiosa, torna-se desejável. Num segundo plano, mais profundo, a influência apolínea advém do resgate que este faz da individualidade. Com Apolo são conservados os limites da personalidade pela afirmação do indivíduo enquanto eu. Apolo é caracterizado como imagem divinizada do princípio de individuação. A aparência do eu como limite, e a idéia da medida, como conservação da individualidade, preservam a personalidade. Como divindade ética, Apolo exige a conservação da medida, pois a sua ausência ocasionaria a dissolução do indivíduo no Uno primordial, no conhecimento das dores do mundo. Mas é preciso ter presente que ele necessita do conhecimento do sofrimento para salvaguardar a necessidade da aparência.

De modo oposto, num primeiro plano o estado dionisíaco consiste na dissolução do princípio de individuação, no aniquilamento do eu. Mas num segundo e, também mais profundo, a dissolução remete os seres ao próprio mundo, fundamentando uma aliança do homem com o homem e do homem com o mundo. Com isso, obtém-se o reenvio do homem ao seu estado primordial e, por essa razão, mesmo diante do real ele é tomado por um êxtase, análogo à embriaguez. Dioniso opera transformações radicais, promovendo o

reconhecimento da harmonia universal pelo rompimento dos elos arbitrários do mundo. A extinção das barreiras e a dissolução do eu elevam o homem a um estado sobre-humano que faz com que de homem ele se transforme em deus, e de artista em obra de arte. O que de fato caracteriza a conversão do artista em obra de arte é a força advinda da sua dissolução na natureza. Ao atingir o êxtase, o homem descobre seu esplendor enquanto parte do Uno primordial e isso realiza a transformação dele de artista em obra.

Temos, portanto, um esquema que relaciona, em *O nascimento da tragédia*, oposição à geração. Se o ponto alto do livro, em termos filosóficos, está em justificar a existência como fenômeno estético ao introduzir uma metafísica de artista, o seu desdobramento remete ao movimento heraclítico da oposição à conciliação. A arte é engendrada desde o conflito contínuo entre o apolíneo e o dionisíaco. A letargia apolínea procura a preservação do indivíduo enquanto a embriaguez dionisíaca direciona o seu aniquilamento através da dissolução do “eu” no todo. O caráter dual, que oscila entre a preservação e a dissolução, engendra a produção artística. Nesse ponto pode-se ver em que medida se dá a aliança entre os deuses na arte desde a união da palavra à música. Isso ocorre quando a tragédia, ainda em germe, é expressa pela conjunção do artista lírico ao poeta épico.

Homero e Arquíloco apresentam-se como germes da tragédia grega. Temos, de um lado, a palavra aparecendo em Homero enquanto artista que representa o mundo do sonho, o mundo da aparência apolínea. De outro lado, a música, em Arquíloco, artista dionisíaco que se deixa arrebatar pelas paixões e sofrimentos da existência. O artista lírico está identificado com o Uno primordial. Por isso, reproduz musicalmente os sofrimentos e as contradições da existência. Por influência apolínea, configuram-se imagens a partir das quais ele passa a contemplar a música. O poema lírico se configura na primeira união de Apolo e Dioniso. Dioniso expressa pela música a percepção da dor do mundo. Apolo transforma tal percepção em imagens. Mediante a influência apolíneo-dionisíaca, o artista lírico cria novos símbolos e imagens que traduz no poema lírico, cuja evolução literária o converte em ditirambos dramáticos e tragédias.

Arquíloco passa a ser venerado pelos gregos ao lado de Homero pelo fato de ser responsável pela introdução da canção popular. Justamente nessa canção encontramos mesclados os impulsos dionisíaco-apolíneos. A melodia, enquanto espelho do mundo proveniente de Dioniso, busca imagens através de Apolo para, então, concretizar a canção popular, que consiste em poemas procurando imitar a música. A própria música busca as imagens que lhe sejam afins para se traduzir em poesia. Na ótica de Nietzsche, existe uma preeminência

da melodia sobre a poesia. A melodia gera a poesia e, por isso, constitui-se em um elemento essencial e necessário. A linguagem, a serviço da música, procura imitá-la e o poema é a tentativa de traduzir a melodia em palavras.

Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquiloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si o poder da música¹⁸.

Através dos escritos, percebemos como uma constante o esquema a partir do qual Nietzsche expõe o nascimento da tragédia grega, qual seja, da oposição que resulta na harmonia. Temos, por exemplo, de um lado, a arte de se exprimir por meio de sons, isto é, a música e, de outro, a unidade da língua escrita, ou seja, a palavra. Na canção popular, ainda que a música tenha prevalência sobre a palavra, ambas as expressões se unem para dar origem à canção e são manifestações dos referidos impulsos artísticos que subjazem à produção da arte grega, Dioniso e Apolo respectivamente. Também aqui encontramos as teses heraclitianas como base sob a qual se ergue a exposição de Nietzsche acerca da arte grega. Invariavelmente, o movimento é remetido aos contrários e deles nasce a arte enquanto expressão da harmonia.

A tragédia é compreendida “como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas”¹⁹. O drama é de natureza épica e, portanto, apolíneo, mas é ainda objetivação de estados dionisíacos. Por ser objetivação de estados dionisíacos, o drama não representa a redenção na aparência, mas a dissolução do indivíduo, sua unificação com o Ser primordial. O drama é apresentado como a representação apolínea de noções e influências dionisíacas. As imagens apresentadas por Apolo correspondem às transformações de Dioniso. O drama consiste, pois, na sucessão de apresentações das transformações dionisíacas – em imagens apolíneas – que se encontram expressas na poesia. “Por conseguinte, o drama é encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separada do *epos* por um enorme abismo”²⁰. Mas originalmente, na avaliação de Nietzsche, a tragédia é só coro e não drama, pois Dioniso enquanto herói cênico era apenas representado como estando presente sem estar presente. Quando o deus é mostrado como real inicia-se o drama.

¹⁸ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 49.

¹⁹ Ibid., p. 60.

²⁰ Ibid., p. 61.

Em que pese a tragédia ser no início só coro e ter por objeto os sofrimentos de Dioniso enquanto único herói cênico, é a dualidade do apolíneo e do dionisiaco que a explica e a caracteriza. À primeira vista, há uma proeminência do deus da embriaguez porque são o aniquilamento e o renascimento constantes de Dioniso que são apresentados na tragédia. Eis o sentido de Dioniso ser o único herói cênico. Édipo e Prometeu são máscaras de Dioniso, pois apresentam, em cena, os desígnios do deus grego. Ainda assim essa apresentação, para a sua completude, depende de Apolo. É a sabedoria dionisiaca expressa através dos meios artísticos apolíneos. O mito trágico é justamente a manifestação de Dioniso por meio de Apolo, quer dizer, a sabedoria de um na linguagem do outro. Não se trata de aparência da aparência, mas do espelhamento do Uno primordial, um espelhamento direto do dionisiaco, ainda assim é um segundo espelhamento, pois o primeiro é o dionisiaco enquanto idéia do mundo e, portanto, manifestação imediata do uno primordial. Dioniso e Apolo falam um a linguagem do outro e, assim, complementam-se ao mesmo tempo em que geram a tragédia grega.

No efeito conjunto da tragédia, o dionisiaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisiaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com a sabedoria dionisiaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisiaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dioniso: com o que fica alçada a meta suprema da tragédia e da arte em geral²¹.

A originalidade da interpretação nietzschiana do nascimento da tragédia ática está em vinculá-la a dois impulsos antagônicos que são o apolíneo e o dionisiaco, fazendo depender a evolução da arte grega dos dois impulsos conforme ficou demonstrado. Mas contamos ter mostrado também que subjaz à compreensão de desenvolvimento dessa arte os fragmentos heraclitianos. Efetivamente, Nietzsche explica o apolíneo e o dionisiaco como a oposição entre o arco e a lira, cuja conjunção resulta na produção artística. Toda a sua exposição remete ao aforismo de Heráclito que diz serem todas as coisas harmonizadas pelo acordo dos contrários. É esse acordo que encontramos no mito trágico quando se dá a “afiguração da sabedoria dionisiaca através

²¹ Op. cit., p. 129-130.

de meios artísticos apolíneos²² e ainda na tragédia “como sendo o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo²³. Em ambos os casos, a harmonia produtiva, enquanto resultante do movimento, advém da relação primordial de oposição e contrariedade que sela a relação dos deuses e explica o desenvolvimento da arte grega até seu apogeu com a tragédia Ática.

Por fim, falta apresentar o elo existente entre o prazer estético advindo do mito trágico e o criar e o destruir heraclitianos. Nietzsche indaga-se como o feio e o desarmônico, enquanto conteúdos do mito trágico, suscitam o prazer estético. A explicação disso está, para o filósofo alemão, no entendimento de que o mundo só se justifica como fenômeno estético e, nesse sentido, mesmo o feio e o desarmônico fazem parte do jogo artístico. O artista imita o ato criador do mundo. A tragédia dá o conhecimento metafísico entre o finito e o infinito. Mediante a tragédia tem-se o conhecimento imediato da condição do mundo enquanto processo contínuo de criação e destruição. O herói morre porque é finito, efêmero, impotente. Todavia, o espectador trágico, ao mesmo tempo em que se percebe finito, se percebe como parte do infinito. Assim é o mundo e assim é a tragédia. No limite, a tragédia é reprodução de nascimento e perecimento, vida e morte, criar e destruir como jogo heraclitiano, como o movimento do vir-a-ser introduzido pelo filósofo de Éfeso e compartilhado por Nietzsche em sua exposição da tragédia e da justificação do mundo como fenômeno estético:

Pois agora entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar: estado que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, precisaríamos caracterizar exatamente assim, isto é, que queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir. Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisiaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e destruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los²⁴.

[recebido em novembro 2006; aceito em maio 2008]

²² Op. cit., p. 131.

²³ Op. cit., p. 61.

²⁴ Op. cit., p. 142.

- DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. 3 ed. Paris: PUF, 1999.
- FINK, E. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- HEGEL. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, v. 20, 2 ed., xxx 1993.
- CAVALCANTE, J. (Org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os pensadores).
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MARTON, S. Nietzsche e Hegel leitores de Heráclito. In: *Extravações: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo; Ijuí: Discurso; Unijuí, 2000, p. 95-113.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SPINELLI, M. *Filósofos pré-socráticos*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.