



OS “SÍMBOLOS” NIETZSCHIANOS *DIONISO* E *APOLLO* E A REALIDADE POR TRÁS DO VÉU

THE NIETZSCHEAN “SYMBOLS” *DIONYSUS* AND *APOLLO*
AND THE REALITY BEHIND THE VEIL

Micael Rosa Silva

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Professor no Colégio de Aplicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

micaelschopenhauer@yahoo.com.br

Resumo: Com a intenção de ressaltar a importância que Nietzsche concede à Filosofia grega antiga, o presente trabalho traz algumas considerações acerca do significado dos termos *Apolo* e *Dioniso* na sua primeira estética. Interessa-nos refletir em como, por meio da relação entre as pulsões *apolínea* e *dionisiaca*, o filósofo concebe a origem do antigo teatro de tragédia e qual a importância deste para o percurso da cultura ocidental. Contudo, a estratégia aqui empregada é considerar o que significam, no âmbito da linguagem, os termos em questão. Pensando nisso, com uma especial atenção aos *Fragmentos* e *Escritos póstumos*, este artigo pretende indicar que *Apolo* e *Dioniso* são, na obra nietzschiana de juventude, símbolos [*Symbole*] que expressam uma visão de mundo artística. Para tal, o texto é dividido em três partes: 1) o que Nietzsche entende por “símbolo” de acordo com suas reflexões deixadas nos Fragmentos do período de *O Nascimento da tragédia*; 2) qual é a visão de mundo metafísico-artística expressa por estes símbolos; 3) qual a função metafísico-artística da tragédia grega, então considerada como a obra de arte superior.

Palavras-chave: Apolo. Dioniso. Nietzsche. Símbolo. Tragédia grega.

Abstract: In order to emphasize the importance that Nietzsche gives to the ancient Greek philosophy, this work presents some considerations about the meaning of the terms *Apollo* and *Dionysus* in its first aesthetic. Interests us reflecting on how through the relationship between the *apollonian* and *dionysian* drives [*Trieb*], the philosopher conceives the origin of the ancient tragedies theater and its importance for the course of Western culture. However, the strategy employed here is to consider what means, in scope of language, these terms in question. Thinking about this, with special attention to *Fragments* and *Writings Posthumous*, this paper intends to indicate that *Apollo* and *Dionysus* are, in Nietzsche's youth works, symbols [*Symbole*] that express an artistic worldview. For this, the text is divided in three parts: 1) what Nietzsche understands by “symbol” according to his reflections left in the Fragments from the period of *The Birth of Tragedy*; 2) what is the metaphysical-artistic worldview expressed by these symbols; 3) what was the metaphysical-artistic function of Greek tragedy, then considered as the superior work of art.

Keywords: Apollo. Dionysus. Nietzsche. Symbol. Greek Tragedy.

1 O mundo altamente simbólico dos deuses gregos

Entre julho e agosto de 1870, em plena guerra franco-prussiana, Nietzsche redige seu manuscrito *A Visão dionisiaca de mundo*. O jovem professor, recém-admitido na Universidade de Basileia, após um agitado semestre, encontra o tempo necessário para finalizar seu texto apenas durante as férias. Depois de uma breve estadia na residência dos Wagner em Tribtschen, dirige-se com sua irmã para Maderanertal, nas frias e sublimes altitudes dos Alpes suíços. Apesar do cenário reconfortante, a mente do jovem filósofo estava dividida entre a preocupação com a guerra e os enigmas do mundo grego Antigo¹. Em oito de agosto daquele ano, ainda hospedado nos Alpes, Nietzsche envia uma carta ao presidente da Universidade de Basileia, Wilhelm Vischer-Bilfinger, solicitando licença de seu cargo de docente para servir à Prússia na guerra. Concedido o afastamento, serve como enfermeiro entre treze de agosto e dois de setembro. Ainda que tenha passado efetivamente apenas uma semana na frente de batalha, ficou profundamente marcado. Somente após a experiência da guerra, nas comemorações do natal, o manuscrito foi entregue como presente a Cosima e a Richard Wagner então com o título “O nascimento do pensamento trágico”.

No escrito entregue aos Wagner, as elaborações de Nietzsche já haviam atingido a concretude de um pensamento próprio que, matizadas e aprofundadas, tornaram-se a espinha dorsal de sua primeira obra. O argumento inicial de

1 “Enquanto o troar da batalha de Wörth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de ideias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por consequência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando os seus pensamentos sobre os gregos” (NIETZSCHE, 1999, “Tentativa de autocrítica”, §13).

A *visão dionisíaca de mundo* é em essência o mesmo argumento que inaugura *O nascimento da tragédia* e configura a tese central de sua primeira teoria estética. No texto de 1870, escreve: “Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dionísio”². Já no livro publicado em 1872:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (NIETZSCHE, 1999, §1).

Recorrendo ao seu entusiasmo pela Grécia antiga e utilizando seu vasto conhecimento da literatura e mitologia grega, Nietzsche toma emprestado o nome dos deuses gregos e transforma as deidades em símbolos que permitem tornar cognoscível a arte e, em última instância, a própria existência.

Apolo e Dioniso representam, na dimensão estética, oposições de estilos que caminham paralelas e quase sempre em luta uma com a outra. Na formulação nietzschiana, esses deuses são empregados como *símbolos*, isto é, a forma encontrada para expressar conteúdos artísticos reais das obras de arte e, até mesmo, da vida. Decorrentes desses símbolos, mediante a uma substantivação dos adjetivos “dionisíaco” e “apolíneo”, Nietzsche constrói um modelo teórico que permite compreender e avaliar, sob a ótica da arte, simultaneamente a cultura

2 “Die Griechen, die die Geheimlehren ihrer Weltanschauung in ihren Göttern aussprechen und zugleich verschweigen, haben als den Doppelquell ihrer Kunst zwei Gottheiten aufgestellt, Apollo und Dionysos” (NIETZSCHE, *Die dionysische Weltanschauung*, §1). Em português, utilizamos a tradução de Marcos Sinesio Pereira Fernandes e Marica Cristina dos Santos Souza, edição Martins Fontes, 2005.

grega Antiga, a cultura ocidental moderna e, por conseguinte, o próprio ser humano. Assim, o filósofo reúne as principais características míticas dessas divindades para utilizá-las como chave de interpretação da realidade. É claro que, ao fazê-lo, reduz essas entidades a poucos traços míticos característicos, deixando de lado grande parte da riqueza religiosa que envolvia os seus cultos e ritos antigos, porque sua intenção não é meramente hermenêutica, mas sim erigir uma teoria metafísica capaz de tornar visíveis processos profundos da criação artística e do existir.

É importante salientar que, no período de elaboração de *A Visão dionisíaca de mundo*, e mais tarde na preparação de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche se preocupava em entender a noção de “símbolo”, estabelecendo qual o seu papel na linguagem. O termo foi mencionado pela primeira vez em anotações que remontam ao inverno de 1869 e à primavera de 1870, onde o “*Symbol*” é definido como “a transferência de uma coisa em uma esfera totalmente diferente”³; dessa forma, na linguagem, as palavras não seriam mais que símbolos, visto que não corresponderiam completa nem necessariamente às coisas. O pensamento, por sua vez, não seria mais que a atualização e a relação de símbolos linguísticos⁴. Nessa perspectiva, simbolizar seria o mesmo que interpretar, reduzindo por intermédio de imagens incompletas o conteúdo vivenciado. Portanto, existiria um relevante distanciamento entre o símbolo e a coisa simbolizada, o que tornaria o

3 “*Symbol die Übertragung eines Dinges in eine ganz verschiedene Sphaere*” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo* 3[20]). Utilizamos a numeração da clássica edição crítica dos fragmentos póstumos de Nietzsche organizada por G. Colli e M. Montinari. Essa edição pode ser facilmente acessada hoje no *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, disponível no sítio eletrônico <http://www.-nietzschesource.org>.

4 “*Das Denken ist Symbolerinnerung*” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1870, 5[80]).

modo de expressão por meio de palavras limitado. A música, por outro lado, seria a linguagem para o universal, uma forma de expressão, como veremos posteriormente, incomparavelmente mais rica e precisa⁵.

No entanto, tal formulação sobre a linguagem não é permanente, em uma série de fragmentos, escritos entre o final de 1870 e a primavera de 1872, Nietzsche modifica seu entendimento sobre o “símbolo”, ampliando seu campo de significação. Agora o termo é associado à projeção artística. Para ele, “todas as imagens artísticas não são mais que símbolos”⁶. Associados à arte e principalmente à música, os símbolos passam a representar uma linguagem mais rica, facilmente comunicável e imediatamente compreensível⁷. Diz respeito a uma forma singular de se expressar, capaz de transmitir conteúdos que, para a linguagem comum, são inacessíveis. Os mitos antigos eram, nesse ponto, junto à música, o maior exemplo de uma linguagem simbólica⁸. A visão de mundo através de símbolos é o pré-requisito para uma grande arte e, por isso, as narrativas míticas estabeleciam uma compreensão da realidade mais precisa e imediata. A humanidade que enxerga o mundo de modo unicamente abstrato, isto é, por meio da representação conceitual e não em símbolos, é incapaz de compreender

5 Cf. *Fragmento póstumo*, 1871, 12[1].

6 “Alle künstlerischen Bilder sind nur Symbole” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1872, 8[41]).

7 Cf. *Fragmento póstumo*, 1871, 9[88].

8 O mesmo efeito que a música proporcionava aos modernos enquanto linguagem simbólica universal, os mitos proporcionavam aos gregos antigos. Sobre isso, Nietzsche escreve: “Für uns ist die Musik zum Mythos, zu einer Welt von Symbolen geworden: wir verhalten uns zur Musik, wie der Grieche zu seinen symbolischen Mythen. [Para nós, a música se tornou um mito, um mundo de símbolos: nós nos comportamos em relação à música, assim como os gregos com seus mitos simbólicos.]” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1871, 9[92]).

a criação artística⁹ e, conseqüentemente, a vida. Por conseguinte, o conceito – entendido aqui como universalizante e cristalizado – é visto como a morte da arte, na medida em que reduz a possibilidade de real interpretação dos fundamentos da existência¹⁰. A abstração conceitual possui uma origem tardia, sendo assim, é menos expressiva. Porém, isso não significa que Nietzsche abandona totalmente a inteligência lógica e os conceitos como explicitação de ideias, mas que o procedimento empregado foi submetê-los à força significativa dos símbolos.

Dioniso e Apolo são, portanto, símbolos que expressam uma visão de mundo artística, impossível de ser exprimida unicamente por meio de noções abstratas; é exatamente essa a acepção que as deidades desempenham na obra de Nietzsche, fundamentalmente naquelas escritas no período de *O Nascimento da tragédia*. Para dar real sentido à ciência estética, ou seja, para trazer à superfície os ocultos e profundos processos da criação artística, é impreterível retornar às figuras altamente significativas dos deuses gregos. A linguagem do simbolismo mítico é a condição para tornar perceptível à mente do homem moderno o eterno jogo das pulsões criadoras. Esses deuses da arte também são fundamentais para explicar o ciclo do “todo existente”, uma vez que, para a estética nietzschiana, “o mundo e a vida só podem ser justificados como um fenômeno

9 “Eine Menschheit, die die Welt nur abstrakt, nicht in Symbolen sieht, ist kunstunfähig. Wir haben die Idee an Stelle des Symbols, daher die Tendenz als künstlerischen Leitstern. [Uma humanidade que vê o mundo apenas abstratamente, não em símbolos, é incapaz de arte. Nós temos a ideia no lugar do símbolo, daí a tendência como uma estrela guia artística.]”. (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1871, 9[92]).

10 “In sofern ist der Begriff der Tod der Kunst. [Nesse sentido, o conceito é a morte da arte.]”. (*Idem*, 9[88]).

estético” (NIETZSCHE, 1999, §24). Nesse ponto reside o núcleo da “metafísica do artista”, o tema estético adquire, aos olhos do filósofo, a abrangência de um problema ontológico fundamental: não só a cultura enquanto produto humano é arte, mas o *devoir* também é entendido como manifestação artística, de modo que o próprio homem não é mais o artista, mas a obra de arte¹¹.

Neste contexto, os deuses da arte, Apolo e Dioniso, são eleitos como símbolos perfeitos, pois tornam claro à nossa compreensão a existência, no mundo helênico, de uma enorme contraposição entre duas formas de artes, diametralmente opostas devido às singularidades de sua natureza, de sua origem e do objetivo peculiar que lhes são intrínsecos. Apolo, reconhecidamente o deus da representação onírica, o “aparente” deus do sol e da luz, que revela no brilho sua beleza e eterna juventude, simboliza as artes figurativas [*Bildner*], ou plásticas. Dioniso, por sua vez, como o deus das bebidas narcóticas, do êxtase primavera e dos bramidos noturnos, simboliza a arte não-figurada [*unbildlichen*], ou musical (Cf. NIETZSCHE, 2005, §1). Essas duas formas de arte estão, na maior parte do tempo, em oposição [*Gengesatz*] uma com a outra, porque resultam de impulsos [*Trieb*] antagônicos que surgem da natureza. O procedimento linguístico nietzschiano foi justamente denominar tais impulsos como “o apolíneo” e “o dionisíaco”, forças que por analogia correspondem a estados fisiológicos do ser humano, respectivamente, ao mundo artístico do sonho e da embriaguez. Para o filósofo, tais forças são indispensáveis para compreensão da humanidade, pois agem como princípios pulsionais responsáveis pela constituição da

11 “*Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden.*” Cf. NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca de mundo*. §1; *O Nascimento da tragédia*. §1.

civilização grega, pelo decurso mesmo da história e pelas diversas manifestações da cultura.

2 A realidade metafísica por trás do véu da aparência

Sabendo disso, cabe-nos agora discorrer sobre a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca como *poderes* artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem do seio da natureza e justificam todo criar e todo destruir.

O reino da pulsão apolínea é a bela aparência do mundo dos sonhos, em cuja produção, diz Nietzsche, cada homem é um artista consumado, pois, ao sonhar, cria imagens com contornos perfeitos. O apolíneo se refere às faculdades criadoras de forma, sobretudo às formas plenas de beleza, serenidade e mediania, portanto, é condição para qualquer arte plástica.

O artista tem no sonho sua maior inspiração, já que sabe descobrir nas figuras oníricas a verdadeira interpretação da vida. Nietzsche pondera que em nossa natureza mais íntima encontra-se um prazer indispensável e uma alegria profunda na experiência de sonhar, não apenas quando nos deparamos com sonhos belos, mas igualmente o grave, o triste, o sinistro, o tenebroso, pois o prazer está subordinado à criação das formas oníricas e a sua contemplação [*angeschaut*] (NIETZSCHE, 2005, §1). Os gregos, um povo de alma artística, souberam mais do que ninguém simbolizar, na figura de Apolo, um ardente desejo de sonho e, analogamente, pela imaginação, pela adivinhação e pela arte em geral, via das quais a vida tornou-se possível e digna de ser vivida.

É importante destacar que a força onírica da pulsão apolínea não se restringe apenas às artes plásticas tradicionais, como a escultura e a pintura, todavia também é pressuposto de uma parte importante da poesia. O maior exemplo de literatura apolínea são os poemas de Homero, o “grego sonhador”. Assim sendo, a modalidade poética que pertence ao domínio de Apolo é a épica e a epopeia, diferente da poesia lírica que pertence ao mundo dionisíaco.

Entre esses dois tipos de poesia – a épica e a lírica – existe um imenso abismo: o poeta épico se assemelha ao escultor, ao passo que ambos estão imersos na intuição pura de imagens. Já o lírico, Arquíloco, por exemplo, se assemelha ao músico dionisíaco, pois, como veremos posteriormente, não recorre a nenhuma imagem, sua obra é eco direto do sofrimento primordial. Homero, “o artista ingênuo”, segundo a definição de Schiller adotada por Nietzsche (Cf. NIETZSCHE, 1999, §3 e §4), vem para dar contornos apolíneos aos deuses helênicos. A religião homérica é artística, porque ao divinizar os acontecimentos históricos em suas narrativas torna belo o passado dos gregos, a partir de um processo apolíneo de transformação dos fatos em arte da beleza. O Aedo descreve conteúdos terríveis, sofrimento e mortes violentas, porém com a *forma* bela.

No entanto, para melhor compreender o lugar da religião homérica na cultura grega, devemos enfatizar que Nietzsche considera o apolíneo como a “esplêndida imagem divina do *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 1999, §1). Essa designação é extraída da obra magna schopenhauriana, *O Mundo como vontade e representação*, onde o *princípio de individuação* diz respeito ao princípio da razão suficiente que torna o conhecimento possível ao indivíduo como tal

(SCHOPENHAUER, 2005, §52). O mundo fenomênico esfacelado em uma multiplicidade de seres singulares só pode ser cognoscível ao sujeito do conhecimento mediante o *princípio de individuação*. Para Schopenhauer, esse princípio corresponde, portanto, ao princípio da causalidade, ao espaço e ao tempo, na medida em que unicamente por intermédio destes o individual pode ser concebido¹².

Além disso, Schopenhauer sustenta que o indivíduo comum, ofuscado pelo “véu de Maia”, percebe o sofrimento e a dor do mundo por toda a parte, contudo não entende seu real fundo metafísico. Envolto e confiante no *principium individuationis*, fica tranquilo, acreditando que é possível escapar dos infortúnios e tormentos da vida. É comum que o homem, enquanto um ser racional, crie para si, a partir desse princípio, um modelo de realidade onde a vida possa ser justificada, sua existência fenomênica possa ser conservada e a terrífica finitude seja vista apenas como uma fábula. Em outras palavras, o homem cego para a essência aflitiva da vida, forja um sentido aparente que passa a ser a matriz para o existir. Até então, apenas nos recônditos recantos de sua consciência, diz Schopenhauer, agita-se um obscuro pressentimento de que entre o indivíduo e a dor do mundo há uma ligação que o *princípio de individuação* não estaria em condições de realmente o livrar. Da menor sensação de que, por um acaso qualquer, o *principium individuationis* possa ser quebrado, ou que o princípio da

12 “A multiplicidade de tais indivíduos é concebível unicamente mediante o tempo e o espaço, seu surgir e desaparecer unicamente mediante a causalidade, em cujas formas reconhecemos somente as diversas modalidades do princípio de razão, princípio último de toda finitude, toda individuação, forma geral da representação, tal como esta se dá na consciência do indivíduo como tal”. (SCHOPENHAUER, 2005, §30).

razão sofra uma supressão, resulta o terrível arrepio de horror (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, §63).

Apoiando-se nesses pressupostos, Nietzsche interpreta o *principium individuationis* schopenhauriano como uma potência metafísica que obriga a vida a singularizar-se e a se multiplicar, atribuindo forma e contornos precisos às coisas, cujos gestos e olhares nos transmitem todo prazer e toda beleza que há na sabedoria da “aparência”, concedendo-lhe, então, uma identidade intrínseca à pulsão apolínea.

Essa é exatamente a caracterização artística *do apolíneo*: a individuação que se revela por meio de um véu de aparência que, por sua vez, encobre uma realidade atroz. Há um embelezamento superficial que dissimula a realidade mais profunda, tornando-a aprazível e desejável. Tal proposta metafísica, de *O Nascimento da tragédia*, não titubeia em afirmar que “[...] por trás da realidade em que existimos e vivemos se esconde outra muito diferente, e, que, por consequência, a primeira não passa de uma aparição da segunda”¹³. Quando o véu é rasgado, quando a máscara de Apolo sucumbe, o capitel dórico da serenidade apolínea desmorona e dá lugar novamente às contradições do caótico núcleo da existência.

Ao apresentar a dicotomia “aparência-essência”, Nietzsche está admitindo a hipótese ontológica de uma unidade originária fundamental, denominada de *Uno primordial*, [*Ur-eine*]¹⁴. Ele é o verdadeiro Ser existente por trás da realidade fenomênica e pode ser concebido similarmente à *coisa-em-si* da filosofia

13 “O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que, portanto, também é uma aparência”. (NIETZSCHE, 1999, §1).

kantiana, à *vontade* do pensamento schopenhauriano e, até mesmo, ao *ἄπειρον* de Anaximandro, no sentido em que corresponde ao núcleo essencial do mundo e de tudo que existe. O *Uno primordial* carrega em si a dor e o sofrimento originário e necessita individualizar-se na aparência para se livrar das suas íntimas contradições. Nele há a potencialidade de determinações particulares que o possibilita se manifestar, enquanto fenômeno, nas incontáveis formas de existência individual. Na formulação nietzschiana, existe um querer originário de transfiguração do caos e da dor originária em um prazer primordial, só possível mediante a aparência apolínea. Uma vez que a contradição é a essência do *Uno primordial*, ele pode ser ao mesmo tempo dor e prazer supremos: quando mergulha no fenômeno [*die Erscheinung*] torna-se apenas prazer supremo¹⁵. No entanto, se os preceitos da aparência são quebrados, e tudo aquilo que existe na multiplicidade é visto como realmente é, ou seja, finito, transitório e fadado ao dilaceramento individual, a dor suprema passa a ser destacada. Quando a verdade escondida por trás do véu torna-se visível, é inevitável o sentimento do sofrimento primordial e, conseqüentemente, de pavor.

A arte apolínea tem origem nessa problemática. Nietzsche concebe os gregos antigos como portador de uma sensibilidade extremamente aguçada

14 “Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial”. (NIETZSCHE, 1999, §1).

15 “Insofern der Widerspruch das Wesen des Ureinen ist, kann es auch zugleich höchster Schmerz und höchste Lust sein: das Versenken in die Erscheinung ist höchste Lust [Na medida em que a contradição é a essência do *Ureine*, também pode ser a mais alta dor e o maior prazer ao mesmo tempo: o submergir-se na aparência é o prazer supremo.]” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1870, 7[157]).

para a dor. Os gregos eram capazes de enxergar as contradições por trás do véu da aparência. Esta susceptibilidade tornava o grego passível de todo espetáculo cruel da existência, no qual o infortúnio, a luta, a morte e o caos estavam sempre em evidência:

Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo” (NIETZSCHE, 1999, §3).

As emoções tão delicadas e a disposição ao sofrimento poderiam levar os gregos a não suportarem a existência e ao risco mortal de submeterem-se aos ensinamentos da *sabedoria de Sileno*¹⁶, cujo pessimismo apregoava o viver como uma doença maligna e a morte como a única cura. Todavia, para conseguirem viver, tiveram que encontrar refúgio na arte, mais precisamente na arte apolínea de Homero. O verdadeiro propósito estético de Apolo foi criar uma arte que embelezasse a existência e tornasse a vida, mais do que suportável, intensamente desejável. Com as inumeráveis ilusões da bela aparência que fez cada instante ser digno de ser vivido, inverteu-se a *sabedoria de Sileno*, e o lema do grego passou a ser: “a pior coisa é a morte breve, e depois, a condenação à morte”

16 “Segundo a lenda antiga, o rei Midas perseguiu na floresta o velho “Sileno”, companheiro de Dioniso, e durante muito tempo sem poder alcançá-lo. Quando conseguiu, por fim, apoderar-se dele, o rei perguntou-lhe qual era a coisa a qual o homem deveria preferir a tudo e considerar sem par, isto é o bem supremo. Imóvel e obstinado o demônio não respondia. Até que, por fim, coagido pelo vencedor, desatou a rir e proferiu as seguintes palavras: Raça Efêmera, e miserável, filha do acaso e da dor! E tu, por que me obrigas a revelar-te o que mais te valeria ignorar? O que tu deverias preferir não o podes escolher: é não Ter nascido, não “seres”, seres “nada”. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa”. (NIETZSCHE, 1999, §3).

(NIETZSCHE, 1999, §3). Isso é ilustrado também no famoso diálogo entre Ulisses e a alma de Aquiles no canto XI da *Odisseia*. Nessa passagem, Ulisses honra a glória de Aquiles e o exorta que não pode queixar-se da morte, entretanto a alma do pélide afirma que a morte é pior, até mesmo, que a forma de vida mais baixa¹⁷.

Desta forma, os deuses olímpicos surgiram para velar e mascarar a realidade contraditória dos gregos. Podemos destacar que, neste caso, arte e religião estão intimamente ligadas, provêm do mesmo instinto e da mesma problemática. Homero apresenta-se como antídoto ao passado hostil dos gregos. Através de sua arte, o pavor bárbaro é velado. Nietzsche escreve em um texto da mesma época de *O Nascimento da tragédia*, chamado *A Disputa de Homero*, sobre essa influência do Aedo no mundo grego:

Mas o que se encontra *por trás* do mundo homérico, como local de nascimento de tudo o que é helênico? Neste mundo, somos elevados pela extraordinária precisão artística, pela tranquilidade e pureza das linhas, muito acima da pura confusão material: suas cores aparecem mais claras, suaves, acolhedoras, por meio de uma ilusão artística, seus homens, nesta iluminação colorida e acolhedora, melhores e mais simpáticos; mas para onde olharíamos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero? Olharíamos apenas para a noite e o terrível, para o produto de uma fantasia acostuada ao horrível. Que existência terrestre refletem estes medonhos e perversos mitos teogônicos? – Uma

17 “Mas ninguém, nobre Aquiles, é tão feliz como tu, no passado e nos tempos vindouros. Enquanto vivo, os Argivos te honrávamos, qual se um deus fosses; ora que te achas no meio dos mortos, sobre eles exerces mando incontestado. Não podes queixar-te da Morte, ó Pélide!” Isso lhe disse; ele, logo, me volve as seguintes palavras: ‘Ora não venhas, solerte Odisseu, consolar-me da Morte, pois preferira viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos’”. (HOMERO. *Odisseia*. Canto XI, versos 480-493). Sobre este tema, ver Assunção (2003).

vida dominada pelos filhos da noite, a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte (NIETZSCHE, 2013, p. 67).

Homero, o artista ingênuo, converteu, segundo Nietzsche, os mitos gregos em arte. Sua ingenuidade representou o apogeu da cultura apolínea, de modo que a luz, a serenidade e a bela forma de seus deuses sempre vencem o monstruoso, o horror profundo e o grotesco. A poderosa ilusão dos sonhos jubilosos fez-se vitoriosa frente à aguçada sensibilidade para o sofrimento (NIETZSCHE, 1999, §3). Todavia, este velamento estético proporcionado pela aparência apolínea, apenas camufla uma realidade que não pode ser desprezada: o mundo titânico, pré-apolíneo. A vitória conquistada pela “ilusão dos sonhos” e pela bela aparência, não é definitiva. Pelo contrário, o autoconhecimento, a conservação dos limites da personalidade e o respeito pela medida são exigências inquestionáveis para a manutenção da serenidade. Uma vez que esses preceitos são quebrados e seus limites ultrapassados, o resultado é um retorno à dor originária. Nietzsche ilustra tais transgressões aludindo aos personagens Édipo e Prometeu, o primeiro pela *excessiva* sagacidade, que lhe proporciona desvendar o enigma da Esfinge, o que lhe causou uma sorte de horrores. Já no caso de Prometeu, o seu amor *titânico* pela humanidade foi a causa de seu destino desgraçado, ter seu fígado devorado pelos abutres (NIETZSCHE, 1999, §4). Acrescentamos aqui que, nos dois casos, o autoconhecimento é ignorado, uma vez que Édipo ignorou sua real identidade e Prometeu achou-se irmão dos homens.

Assim sendo, quando os preceitos de Apolo são rompidos, quando o *principium individuationis* é quebrado e o véu da aparência é rasgado, o caos do *Uno primordial* torna-se evidente novamente, em consequência, o sentimento de

horror se materializa tomando conta daquele que se depara com o sofrimento originário. Entretanto, se a esse horror fosse acrescentado um prazeroso sentimento arrebatador, ou seja, se ao pavor de ver ruir a serenidade aparente adiciona-se uma espécie de êxtase vindo do mais íntimo do homem, poderíamos entrever o efeito mesmo da pulsão dionisíaca (NIETZSCHE, 1999, §1). Esse efeito, como já sabemos, é conhecido por nós em analogia ao estado fisiológico da embriaguez. O estado inebriante é perfeito para designar a força dionisíaca proveniente da natureza, porque seja pela influência da bebida narcótica, seja pela força despótica da aproximação da primavera, há uma total supressão do sujeito e a aniquilação da subjetividade. Se, por um lado, a pulsão apolínea é a verdadeira imagem do princípio de individuação, então a pulsão dionisíaca corresponde à completa anulação desse princípio e, por consequência, de tudo que existe enquanto pluralidade. Neste sentido, o dionisíaco é associado, no campo estético, à criação sem formas, às artes musicais.

Dioniso, como a deidade símbolo do caos, da desmesura, da deformidade, da fúria sexual, do fluxo da vida, da fecundidade da terra e da noite criadora de sons, reflete perfeitamente a força metafísica oposta à pulsão apolínea: enquanto o apolíneo é a disposição do Ser originário em individualizar-se e se manifestar de forma múltipla, o dionisíaco é a força que constringe os indivíduos a fundirem-se e se tornarem um só novamente. Sob os poderes da pulsão dionisíaca há uma dissolução do particular e do “eu”, o homem e a natureza se unem, resultando um *sublime* sentimento, misto de assombro e prazer.

Contudo, para compreender como o dionisíaco transformou-se em um fenômeno estético, devemos frisar que Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, faz referência a dois “Dionisos”, distintos um do outro devido à origem e à natureza de seus rituais: o dionisíaco bárbaro-asiático e o dionisíaco helenizado. Nos ritos dionisíacos bárbaros, havia um furor sexual desenfreado, um retorno à bestialidade e uma crueldade exacerbada. Nessas festas, a fusão entre o homem e a natureza era completamente destituída de arte. Nas práticas estrangeiras, havia um arrebatamento primaveril que culminava na anulação das hierarquias políticas e dos laços familiares. A loucura proporcionada pela bebida narcótica acompanhada da música frenética terminava com o derramamento de sangue e o despedaçamento de algumas vítimas.

Contra esse dionisíaco grotesco, a Grécia estava protegida por Apolo. A serenidade da aparência não permitia um desvelamento a partir destes ritos bárbaros. A arte dórica, assim como a religião homérica, ambas pautadas nos princípios de beleza, medida e serenidade, blindava os gregos contra a invasão dos cultos e ritos bárbaros. Os helenos, vendo as barbáries grosseiras como principal elemento do dionisíaco estrangeiro, condenaram também a música dessas celebrações, sentiam pavor ao ouvirem os cantos extáticos, na forma de um coro demoníaco que sempre batia à porta do mundo helênico. Na literatura homérica, não havia espaço para esse deus brutal, são raras as menções ao deus do vinho na épica homérica, ainda menos para os seus costumes violentos. Com essa especulação de um dionisismo estrangeiro extático, Nietzsche abre caminho para as teorias filológicas da religião de Dioniso que despontaram no final

do século XIX, tais como as feitas por Erwin Rohde e Wilamowitz¹⁸. Nestas teorias, assim como no *Nascimento da tragédia*, o dionisíaco irrompe as fronteiras gregas, alastrando suas práticas como uma epidemia.

A tese nietzschiana é de que Apolo não consegue defender a Grécia de seu oponente bárbaro por muito tempo: a tensão entre as forças apolíneas e dionisíacas necessariamente se estabelecem entre pausas, recuos e superação dos recuos. Elas nunca se anulam, não há hegemonia e não há síntese. Quando um dos princípios se manifesta em desigualdade, os resultados são nefastos. Assim sendo, a estratégia tomada para conter o orgiástico origina, então, o que Nietzsche considera como a obra de arte superior e o momento cultural de maior elevação na história do Ocidente. O novo antídoto contra esse dionisíaco estrangeiro foi então integrar, não mais reprimir. A partir de uma união reconciliadora entre o apolíneo e o dionisíaco, faz com que o último também se transforme em uma pulsão estética; ou seja, mais uma vez o grego é salvo pela arte. Tudo que existia de desenfreado no culto é contido pela mediania de Apolo. O dionisíaco se espiritualiza, expurgando os excessos e possibilitando uma embriaguez sem perda de lucidez. A clareza, a medida e até mesmo a serenidade passam a ser

18 Erwin Rohde (1845 – 1898) argumenta sobre a proveniência estrangeira do culto a Dioniso na obra *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Já o filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff (1848 – 1931), também defensor de uma origem não-grega do dionisismo, antes de atingir o seu grande prestígio como helenista, escreve, em 1872, um ensaio criticando severamente, no âmbito da filologia, as ideias estéticas de *O Nascimento da tragédia*. Isso gera grande desconforto em Nietzsche, que solicita ao seu mestre, Wilhelm Ritschl, um escrito em sua defesa, o que é negado. Apenas o então amigo Erwin Rohde se predispõe a escrever em defesa de sua obra. A tradução desses ensaios, assim como as suas repercussões na vida e na obra de Nietzsche estão no livro de Roberto Machado, *Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*, citado nas referências deste trabalho.

elementos do deus de Delfos compartilhados ao deus estrangeiro. A partir de então, todo dionisismo bárbaro é transfigurado em arte.

Esta reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco representa, para Nietzsche, o apogeu da civilização grega, “[...] esta aliança é o momento mais importante da história do culto grego” (NIETZSCHE, 1999, §2). Com Apolo e Dioniso juntos, surge a arte superior: o teatro de tragédia, que é ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco. A tragédia grega configura-se, portanto, como um misto de sonho e embriaguez, forma e caos, luz e noite, aparência e essência, imagem e música. Essa posição entre forma e musical é definida por Nietzsche como “[...] um coro dionisíaco que incessantemente se descarrega num mundo apolíneo de imagens” (NIETZSCHE, 1999, §8).

Cabe-nos agora descrever o porquê de a *tragédia grega* ser considerada como a forma de arte superior e o porquê de ela representar, na história ocidental, o momento no qual o homem atingiu sua maior vitória cultural. Para explicitar essas questões, será indispensável demonstrar como o filósofo concebeu a origem do teatro trágico, assim como a íntima relação entre arte e vida estabelecida na obra de juventude nietzschiana.

3 O herói dilacerado e o fluxo da vida eterna

A tragédia grega concentra em sua essência o jogo entre a pulsão estética apolínea e a dionisíaca. Segundo Nietzsche, ela teve sua origem no coro ditirâm-

bico, mas sua maturação está ligada ao aparecimento dos elementos apolíneos da imagem: a palavra e o ator, por exemplo¹⁹. O ator representava a própria figura de Dioniso, todos os heróis trágicos eram, na verdade, representações do deus dilacerado. Por trás de cada máscara, nas entrelinhas de cada verso e no significado das coreografias meticulosamente exprimidas pelos personagens encontrava-se Dioniso²⁰. O deus era o verdadeiro protagonista de cada ato em cada drama. Apolo, por sua vez, trazia a mediania da palavra nos diálogos, fazendo o teatro inteligível. Somente assim a tragédia torna-se um drama propriamente dito. Sem o elemento apolíneo, diz Nietzsche, o dionisíaco seria impossível de ser vivenciado esteticamente. Quando Apolo e Dioniso entram neste jogo artístico, há uma simultaneidade entre o êxtase narcótico da embriaguez e a lucidez. O elemento apolíneo controla os impulsos destruidores de Dioniso e os tornam belos. É exatamente neste momento que o dionisíaco se torna arte.

Sobre a origem da tragédia, Nietzsche escreve em uma preleção do período em que era professor de filologia na Basileia, intitulada *Introdução à tragédia de Sófocles*, que o teatro trágico se desenvolveu a partir da poesia lírica, que por sua vez era entendida como dionisíaca e não a apolínea. Nessa análise, a lei da

19 “Os pontos culminantes, ou seja, as grandes cenas patéticas, eram naturalmente atribuídos de início ao coro; depois, quando se percebeu que o *indivíduo* como ator e cantor *virtuoso* pode ainda elevar o *pathos para além* do coro, atribuiu-se ao ator o efeito principal; na sua maioria, cantos “que vinham da cena”. (NIETZSCHE, 2006, §4). Vale destacar que para Aristóteles, “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia” (ARISTÓTELES, 2003, 1449a 15-19). Antes o poeta era esse único ator que dialogava como coro.

20 “*Oedipus leidet symbolisch für den Willen: und so ist jeder Held Symbol des Dionysos. [...] Dies ist das Typische der antiken Figuren, eine Gottheit ist hinter ihnen.* [Édipo sofre simbolicamente pela vontade: e assim todo herói é um símbolo de Dioniso. (...) Isso é típico das figuras antigas, uma divindade está por trás delas.]” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1870, 7[81]).

medida arquitetônica na música seria característica intrínseca à arte apolínea, enquanto o puramente musical, ou seja, “o caráter patético do tom” seria da arte dionisiaca. No entendimento nietzschiano, na arte apolínea o indivíduo atinge um estímulo contido, já na dionisiaca “a massa atinge a excitação extática: o instintivo se expressa imediatamente. Violência desmedida do *impulso primaveril*” (NIETZSCHE, 2006, §1). O efeito seria a dissolução da individualidade, uma espécie de renúncia ascética de si por meio da dor e do horror. Neste momento de extremo prazer extático dionisiaco, os indivíduos são arrebatados como *um*, fundidos à natureza.

Em termos práticos, a música dionisiaca, sem o intermédio dos recursos apolíneos que asseguravam certa serenidade, proporcionava excessos que não eram aceitos pela sociedade grega do quinto século da era antiga. Tais excessos eram de ordem orgiástica, eles promoviam o dilaceramento tanto de ordem psíquica quanto social. Nietzsche usa como exemplo as celebrações bárbaras, ou seja, os ritos dionisiacos estrangeiros marcados por uma excessiva brutalidade: sacrifícios, desmembramento de vítimas – animais e humanos – em frenéticos holocaustos. Esses cultos envolviam uma completa destituição de tudo que é socialmente estabelecido. Dessa forma, eram dissolvidas as hierarquias políticas, as convenções familiares e havia até mesmo a dissolução dos limites que separam os homens dos demais animais, isto é, os devotos afetados pelo elemento dionisiaco se transformavam em bestas, imitavam as posturas e hábitos dos bichos chegando a inclusive praticar coito com animais.

Essas práticas, como dissemos, eram abominadas pelos preceitos da religião apolíneo-homérica. A beleza, a serenidade, a medida e o equilíbrio eram os princípios dos deuses olímpicos e, conseqüentemente, da arte homérica. Entretanto, nada foi capaz de impedir que as práticas dionisíacas extáticas irrompessem as fronteiras gregas. O culto a Dioniso invade o mundo helênico tal como uma epidemia, contagiando sobretudo as mulheres.

Quando isso ocorreu, os gregos entenderam que a única saída era transformar os ritos dionisíacos, então excessivamente violentos, em ditirambos proclamados e cantados nas celebrações rurais, que mais tarde migraram para os “centros urbanos”, até se converterem no teatro de tragédias. A música e a dança das massas excitadas pelo frêmito dionisíaco era, nas palavras de Nietzsche,

[...] algo inteiramente novo e inaudito no mundo homérico grego, algo asiático e oriental que os gregos, com sua incrível força rítmica e imagética e com seu sentido de beleza, domaram até produzir a tragédia, como também domaram o estilo dos templos egípcio” (NIETZSCHE, 2006, §1).

O ditirambo foi, portanto, a estratégia artística de conter os excessos da poesia popular dionisíaca.

Não obstante, a questão primordial da concepção trágica em Nietzsche é a sua função estético-existencial. Para o filósofo, a arte possui uma conexão ontológica fundamental, como vimos anteriormente, o mundo por si só já é uma manifestação artística. Para o filósofo, a tragédia tem a função de transformar todo sentimento de angústia e desgosto pela existência, causados pelos absurdos e horrores da mesma, em uma profunda afirmação da vida. Assim sendo, a

tragédia tem o propósito de produzir alegria. Nesses termos, quando o herói trágico é negado, isto é, quando o protagonista das tragédias é dilacerado, nos convence da alegria prazerosa do existir. Isso porque a partir da sua aniquilação, o limite da individualidade é abolido, simbolizando o processo artístico de restabelecimento dos indivíduos à unidade originária.

O prazer de existir, proporcionado pela experiência trágica, coloca o homem na esfera do próprio ser originário, ou seja, o homem torna-se o “Uno vivente” e passa a conhecer o prazer do existir. O aniquilamento do herói trágico, sua luta, sua dor e a destruição a que ele é submetido são imprescindíveis, pois seu dilaceramento desvela uma existência mais profunda, em direção ao *Uno primordial*, o oposto da mera afirmação individual do herói. A ideia *trágica* por trás destas celebrações artísticas é a mesma do culto dionisíaco, isto é, “a dissolução da individuação em uma outra ordem cósmica, a iniciação na crença na transcendência através dos terríveis meios geradores de pavor da existência”. (NIETZSCHE, 2006, §1). Entretanto, é importante ressaltar que esse consolo proporcionado pela tragédia não estava relacionado à promessa de um mundo ou uma vida após a morte.

O efeito estético surge quando os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco, distintos, porém, indissociáveis, atuam paralelamente para uma ação comum: convencer-nos da eterna alegria que está ligada à existência. Essa alegria não deve ser procurada apenas na aparência, mas principalmente por trás dela. Nisto consiste a sabedoria trágica: entender que no ciclo da existência “tudo quanto nasce deve estar pronto para um doloroso declínio” (NIETZS-

CHE, 1999, §17). Ainda que a consequência mais óbvia da constatação da inexorável finitude seja o terror, ele não é dominante, pois a arte proporciona uma consolação metafísica arrebatadora, e nesse curto instante não somos mais um ser pertencente ao espaço e ao tempo, todavia, à própria essência primordial.

A luta, a tortura, o aniquilamento das aparências nos parecem doravante como necessárias em frente da intemperante profusão de inumeráveis formas de vida que se chocam e se comprimem na presença da fecundidade superabundante da *vontade* universal. (NIETZSCHE, 1999, §17).

As interpretações do filósofo norteiam-se pelo viés de que o efeito da tragédia faz o espectador aceitar a dor e a dilaceração da existência com imensa alegria, uma vez que ele se reconhece como parte indissociável do “Ser do mundo”. Para mais, o espectador trágico compreende que o sofrimento e aniquilamento individual em nada afeta o fluxo eterno da vida. Para Nietzsche, a tragédia produz uma alegria com o dilaceramento do indivíduo, porque mediante a essa anulação individual experimentamos a fusão com o *Uno primordial* e momentaneamente nos confundimos com ele, somos e sentimos toda vontade e prazer de existir deste ser originário. Contemplando a aniquilação do herói trágico, sentimos imensa alegria e prazer, pois mesmo com o indivíduo sendo destruído “[...] sob os turbilhões de fenômenos, a vida eterna continua fluindo” (NIETZSCHE, 1999, §18)²¹.

21 “Um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir” (NIETZSCHE, 1999, §17).

Contudo, é necessário ressaltar que esse prazer proporcionado pelo efeito do teatro trágico é resultado da experiência dissonante. O elemento musical, que na verdade corresponde à própria volúpia dionisiaca, transporta o espectador além das superfícies, além da bela proteção apolínea, fazendo-o penetrar no íntimo de todas as coisas. Nisso consiste o fenômeno estético da embriaguez e é nele que se assenta o *consolo metafísico*²².

Ainda a esse respeito, é imprescindível salientar o papel da música nas tragédias áticas: nós devemos entender o *espírito trágico* em tons musicais, pois, para Nietzsche, só a música pode transmitir o prazer existente fora da aparência. A morte deixa de ser vista como a mais terrível das dores, a música proporciona a consolação de ordem metafísica e, até mesmo, diante do fim iminente, reina a alegria. Neste sentido, Dioniso vem com a embriaguez musical destruindo a individualidade com um irresistível prazer em reconciliação com o plano metafísico. Este poder da música dionisiaca é cheio de perigo, por isso necessita de Apolo. Na tragédia, os elementos apolíneos vêm em socorro do espectador, sem sua intervenção haveria um aniquilamento total.

A música é, nesta análise, a linguagem para o universal, uma forma de expressão incomparavelmente mais rica e precisa²³. Tal pensamento Nietzsche herda de Schopenhauer e o adapta ao seu modo como meio de interpretação da arte e grega. Do ponto de vista da metafísica schopenhauriana, a música man-

22 Para um aprofundamento na questão da importância da música para o efeito trágico e para o *consolo metafísico*, sugerimos a leitura das importantes obras em português sobre o tema: *Nietzsche e a Música*, de Rosa Maria Dias, e *Nietzsche e a verdade*, de Roberto Machado. Além dessas, sugerimos também o já consagrado artigo “Quem era Dioniso” de Gérard Lebrun. Todos citados nas referências deste trabalho.

23 Cf. NIETZSCHE. *Fragmento póstumo*, 1871, 12[1].

tém uma relação muito mais íntima com a essência do mundo, ela é infinitamente mais precisa e verdadeira ao expressar tal verdade, por isso, é compreendida imediatamente por qualquer um. Ela diz respeito a uma linguagem universal: é capaz de comunicar os sentimentos mais profundos e mesmo assim se faz inteiramente compreendida. O musicista, por exemplo, revela-nos a essência íntima da realidade, faz-se intérprete da sabedoria mais profunda, utiliza uma linguagem que a razão não compreende; todavia, por ser expressão direta do *coração do mundo*, está no ponto mais alto de uma linguagem universal (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, §52)²⁴.

Seguindo estes preceitos, Nietzsche considera que a experiência da embriaguez dionisíaca, por definição não figurativa [*unbildlichen*] e disruptiva dos contornos e formas, recebe expressão na música e, em seguida, a música é descarregada em um mundo apolíneo de imagens²⁵. Essas imagens apolíneas são símbolos e um meio de expressão da embriaguez dionisíaca, porém incapaz de comunicar o “ilimitado” que a ela concerne. Nesse sentido, enquanto a imagem exprime um conteúdo determinado conceitualmente, a música é “[...] sem forma ou conceito e corresponde a um modo de compreensão essencialmente dis-

24 “A música, portanto, caso vista como expressão do mundo, é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas particulares. Sua universalidade, entretanto, não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo totalmente outro, ligada a uma determinidade mais distinta e contínua”. (SCHOPENHAUER, 2005, §52, p. 344).

25 “*Der Dithyrambus wirkt symbolisch. [...] Das Wort ist nur Symbol des Begehrens. Die Welt der Sichtbarkeit ist für ihn depotenzirt, wie Wagner ganz richtig sagt. Im Drama entladet sich die dionysische Stimmung in Bildern. Im Dithyramb ist die Bilderwelt nur ein Nebenbei*”. [O ditirambo atua simbolicamente. [...] A palavra é apenas um símbolo do desejo. O mundo da visibilidade está despotencializado, como diz Wagner, com razão. No drama, a atmosfera dionisíaca é descarregada em imagens. No ditirambo, o mundo das imagens apenas acompanha ao lado. (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1871, 7[132].

tinto do entendimento” (CAVALCANTI, 2007, p. 193). Para Nietzsche, a música possibilita, portanto, a criação de um tipo de imagem simbólica, que é própria da poesia lírica e da tragédia, entretanto, distinta daquela caracterizada pela linguagem conceitual e da “intelecção lógica” [*logischen Einsicht*].

Em última análise, por trás de sua reflexão sobre a tragédia grega, uma das principais investigações filosóficas de Nietzsche é averiguar qual o papel da música no modo simbólico de expressão. A música, como vimos, está relacionada a um estado sem forma, portanto, corresponde a conteúdos de experiência que não se permitem representar. No drama antigo, a união entre a imagem poética apolínea e a música dionisíaca proporcionou um modo de criação onde o elemento dissonante, sem forma ou objeto, é descarregado em modos de representação. Desse modo, “[...] a poesia começa inteiramente sob o domínio da música”²⁶. Nesta forma de concepção da arte dramática antiga em relação à linguagem, enquanto a palavra corresponde um “conteúdo determinado conceitualmente”, o tom diz respeito a uma compreensão alheia ao entendimento. Na elevação do afeto, a essência se revela mais claramente, por isso o símbolo, o som, também surge com mais destaque²⁷. Porém, a música possibilita a transposição desse conteúdo dos afetos, que não se permite representar, em imagens simbólicas.

26 “Die Poesie beginnt, ganz in der Herrschaft der Musik.” (NIETZSCHE, *Fragmento póstumo*, 1870, 3[16]).

27 *Idem*.

4 Considerações Finais

Quando iniciamos a leitura da obra *O Nascimento da tragédia*, logo nas primeiras linhas nos deparamos com a seguinte afirmação a respeito do *apolíneo* e do *dionisíaco* enquanto preceitos da ciência estética:

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos [*Begriffen*], mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.

Chama-nos a atenção o fato de que, para pensar no desenvolvimento da arte no mundo helênico, o filósofo não recorrerá a conceitos. Isso nos faz questionar o que configura, no campo da linguagem, os termos por ele desempenhados se não são conceitos. Esse questionamento é fundamental para compreendermos a metafísica do artista presente nesta obra assim como investigar a relação que esta estabelece com uma filosofia da linguagem nos escritos metafísicos do jovem Nietzsche.

Destarte, a proposta nietzschiana segue o caminho expositivo da linguagem representacional que concebe conceitos. Seria impossível para o filósofo apresentar sua visão do mundo grego sem cunhar termos associados ao entendimento. Contudo, o plano de Nietzsche foi justamente questionar a importância do conceito ao refletir sobre sua origem. Dessa forma, o filósofo recorre ao *símbolo* como um meio de expressão mais eficaz para comunicar experiências existenciais profundas e, por conseguinte, mais adequada para trazer à luz fe-

nômenos estéticos complexos, uma vez que a existência também é compreendida como um fenômeno artístico.

Assim sendo, a estratégia de Nietzsche é ímpar, ele se vale de símbolos, extraídos do mundo altamente simbólico dos deuses gregos, para comunicar seu entendimento daquela realidade, do decurso da cultura ocidental e, concomitantemente, desenvolve uma teoria sobre a gênese da linguagem a partir da arte, sobretudo da música, que, por sua vez, acaba destacando a importância do símbolo para origem da própria linguagem formal. Nessa abordagem, o símbolo está intimamente ligado à experiência estética, porque o seu próprio surgimento já é uma forma de manifestação artística.

É precisamente neste sentido que *Apolo*, *Dioniso*, *apolíneo* e *dionisíaco* são símbolos nietzschianos, ou seja, não são simples princípios estéticos, todavia, são os meios mais diretos encontrados pelo filósofo para expressar os impulsos, forças artísticas [*Kunsttrieb*] que brotam da natureza. O conceito, para Nietzsche, é produto de origem tardia de um processo de abstração e, por isso, menos significativas para o estado não figurativo e não discursivo destes impulsos. O que está em jogo, portanto, na filosofia da arte inaugurada nos escritos que prepararam *O Nascimento da tragédia*, é o enaltecimento do impulso, da pulsão e, por consequência, dos instintos.

Referências

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. "Ulisses e Aquiles repensando a morte (Odisséia XI, 478-491). *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 107, p. 100-109, jun. 2003.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Música, Linguagem e Criação em Nietzsche. *Discurso*, n. 37, p. 183-199, 2007.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e alegoria. A gênese de concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso editorial, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Canto XI, versos 480-493. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso. *Kriterion: Revista de filosofia*. Belo Horizonte, n. 74-75, jan./dez. 1985.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica do Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Trad. Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Marica Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Süsssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução a tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. (15 volumes) Org. Giorgio Colli e Massimo Montinari. Gruyter & Co.: Berlin; New Yorke, 1967-77.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Data da submissão: 18 ago. 2021.

Data do aceite: 14 set. 2021.



Esta obra está licenciada sob a licença [Creative Commons Atribuição – Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).