

O conflito trágico entre arte e verdade no pensamento de Nietzsche*

Clademir Luís Araldi**

Resumo:

Não há uma definição única do ‘trágico’ no pensamento de Nietzsche. Se o filósofo se compreendia como o último discípulo de Dioniso, por isso mesmo ele atentou para o caráter trágico da existência humana. Neste texto investigaremos o que se pode afirmar haver de trágico no conflito entre arte e verdade, especialmente tomando como base a análise de escritos juvenis e, além disso, principalmente, *O nascimento da tragédia*.

Palavras-chave: Trágico; Arte; Verdade.

The tragic conflict between art and truth in Nietzsche’s thinking

Abstract:

There’s no single definition of the “tragic” in Nietzsche’s thinking. He saw himself as the last disciple of Dionysus, and because of this he was attentive to the tragic character of human existence. In this article we will investigate what can be called tragic in the conflict between art and truth, especially based on the writings of Nietzsche’s youth and on *The Birth of tragedy*.

Key-words: Tragic; Art; Truth.

O que é ‘trágico’ no pensamento de Nietzsche? Não temos uma única resposta a essa questão. Ao longo de sua obra, o filósofo que se compreendia como o último discípulo do deus (filósofo) Dioniso ensaiou vários desfechos, conciliações e desenlaces para o caráter trágico da existência humana no mundo. Interessa-nos nesse texto investigar o que há de trágico no conflito entre arte e verdade em escritos juvenis e em obras de Nietzsche, principalmente em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1872).

‘Trágico’ aponta para um *conflito insolúvel*, tanto na tragédia, enquanto gênero dramático, como na construção moderna de uma visão trágica de mundo, que recobre uma dimensão existencial do homem. Nesse sentido, a tese central do *Nascimento*, de que a

* Uma versão deste texto foi apresentada no minicurso “O trágico em Nietzsche”, no dia 07 de outubro de 2008, no XIII Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF.

** Doutor em Filosofia pela USP e Professor do Programa de Mestrado em Filosofia da UFPel.

tragédia é a conciliação de dois impulsos estéticos antagônicos¹, o apolíneo e o dionisíaco, implica, de certo modo, na dissolução desse conflito. Não é essa a perspectiva que iremos investigar.

Qual é o conflito trágico insolúvel do *Nascimento da tragédia*? O apolíneo e o dionisíaco, enquanto impulsos estéticos que encontram uma reconciliação na tragédia, não constituem pólos trágicos, no sentido apontado acima. O conflito entre o dionisíaco (enquanto impulso preponderante na tragédia) e o impulso socrático (que funda a cultura teórica, científica e moral) é trágico, no sentido que leva à morte da tragédia. Mesmo que o influxo de Sócrates nas tragédias de Eurípides tenha sido analisado por Nietzsche (NIETZSCHE, F. NT, §11-15) como causa principal da morte da tragédia, em contraposição a seu nascimento dionisíaco, isso significa o fim da tragédia e o triunfo do otimismo teórico, a ser lamentado apenas pelos seres imbuídos do espírito trágico. Esse movimento, contudo, não é imanente à tragédia.

Apesar do caráter conciliador apresentado na tese principal do livro sobre a tragédia, investigaremos um conflito que, a nosso ver, fica sem solução: o conflito entre a arte apolínea da ilusão e a verdade dionisíaca terrível. Um abismo as separa, que não pode ser transposto por nenhuma visão ou construção humana. É o indivíduo, com seu caráter singular, apresentado na tragédia como herói apolíneo, que luta, sofre, busca um sentido para a sua existência, e entra em conflito com o Destino, com o curso inelutável do mundo, com o Todo Indecifrável, ao qual Nietzsche dá o nome de Dioniso. Nesse ponto inserimos as questões: os modos como Nietzsche interpreta o choque do Indivíduo contra o Destino ressaltam um conflito trágico insolúvel ou uma (re)conciliação do indivíduo no ser primordial do mundo (Dioniso)? Como compreender o desfecho trágico, na perda da individualidade? Como *pathos* do terror e da compaixão? Ou como prazer primordial da re-integração ao fundo primordial das coisas? Questionamos os modos pelos quais Nietzsche pretende resolver o conflito entre o indivíduo, com suas artes apolíneas da ilusão, e a verdade dionisíaca terrível, do prazer fatalista na destruição do indivíduo.

¹ Concordamos, nesse sentido, com a definição de tragédia de Roberto Machado: desde Kant e Schiller forma-se um modelo de pensamento dialético, que atribui importância decisiva aos antagonismos e às tentativas de superá-los, tornando possível pensar a tragédia “como a arte que apresenta dramaticamente uma contradição” (MACHADO, R. *O nascimento do trágico*, p. 49).

1. Acerca do caráter puramente estético da afirmação do mundo e da existência

A relação conflituosa entre os dois impulsos artísticos (o apolíneo e o dionisíaco) é formulada nos termos de uma oposição (dualidade, discordância, contradição, luta), que tende a uma reconciliação². O dionisíaco, compreendido como sabedoria, conhecimento, verdade possui primado ontológico, cronológico e estético em relação ao apolíneo. Em que consiste a ‘sabedoria’ dionisíaca? Inicialmente, Nietzsche se refere à sabedoria popular, a alguns mitos do mundo antigo, para elucidar o abismo de onde brotam as belas aparências. Essa sabedoria se revelaria de modo precípua no mito do ‘sábio’ Sileno, na sua resposta à insistente interrogação do rei Midas acerca do que é mais desejável ao homem:

Estirpe miserável e efêmera, filhos 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 inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NT, § 3)³.

Nietzsche idealiza Sileno e o sátiro⁴ como seres sublimes, “imagem primordial do homem”. Os companheiros embriagados de Dioniso deveriam ser compreendidos como ‘gênios da natureza’, por expressarem a verdade desde o âmago misterioso do mundo natural. Esse ‘homem dionisíaco’ em estado bruto de natureza não pode ser compreendido propriamente como artista, visto que é apenas o veículo, o símbolo da sabedoria e da arte da natureza (cf. NIETZSCHE, NT, §8). Esse coro de seres transfigurados ‘vive’ numa “efetividade religiosa”, “num solo ideal”, protegido do terror dionisíaco destrutivo (cf. NT, §7). É para o homem, em sua efetividade cotidiana ou no êxtase cultural, que a natureza mostra a terribilidade de seus estados artísticos e da sabedoria dionisíaca a ela imanente. Aproxima-se o perigo supremo para o indivíduo, de ser destruído pelo que há de terrível no fundamento do mundo.

² Acerca das formulações da oposição e conciliação entre o apolíneo e o dionisíaco em *O nascimento da tragédia*, cf. MACHADO, R. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*, p. 218.

³ Outras formulações semelhantes da ‘sabedoria’ dionisíaca encontra-se em *A visão dionisíaca do mundo* (§ 2) e no escrito *O nascimento do pensamento trágico* (KSA 1, p. 588). Nesse último, Nietzsche narra do mesmo modo que em *O nascimento* a lenda de Sileno, mencionando que esse é o modo como Aristóteles a narra, sem citar a obra. Ernst Behler mostrou que essa compreensão do sátiro é historicamente insustentável. Para os gregos, o sátiro era uma figura sub-humana, e não um ser sublime. Cf. BEHLER, E. “Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche”, p. 354.

⁴ Embora seja definido como um Sábio, é questionável o teor dessa “sabedoria” expressa na embriaguez por Sileno. Nietzsche atribui de modo arbitrário, a nosso ver, uma sabedoria pessimista ao preceptor e companheiro entusiasta de Dioniso, apagando dele os traços satíricos, sub-humanos, risíveis e desprezíveis.

O grego do mundo homérico e pré-homérico não acolheu passivamente essa sabedoria pessimista, mas transfigurou-a artisticamente: “O grego conheceu e sentiu os horrores e terrores da existência: para poder de algum modo viver, teve de colocar diante de si a reluzente criação dos deuses olímpicos” (NT, §3). Ao longo do *Nascimento da tragédia* Nietzsche afirma que a mesma sabedoria dionisíaca manifestou-se também nos poderes descomuns da natureza, através da Moira, no destino cruel de Titãs (Prometeu, p. ex.), de heróis, como Édipo (figura mais sofridora do palco trágico), e de figuras modernas, como Hamlet. A “verdade”, nesses mitos e figuras, é o que há de desmedido (*das Übermaass*) (NT, § 4) em Dioniso, que é em vários momentos identificado ao “misterioso Uno-Primordial”: perante o dionisíaco Uno-Primordial, o indivíduo torna-se efêmero, fugaz e mortal. À diferença de Schopenhauer, o autor do *Nascimento* não compreende a individuação como causa de todos os sofrimentos: as dores da individuação são reflexo de uma dor primordial (*Urschmerz*), intrínseca ao obscuro princípio metafísico do Uno-Primordial (que seria, ao mesmo tempo, dor e prazer primordiais!), de onde ele buscava o sentido e a justificação dos sofrimentos e prazeres.

O sofrimento imenso do herói, do indivíduo que aspira ao ‘titânico’ é o elemento determinante do fenômeno trágico. A cura para esse sofrimento está justamente na libertação *das* malhas da individuação, no compadecer-se *com* as dores e alegrar-se *com* o ímpeto gerador do artista primordial Dioniso. Esse consolo metafísico da tragédia não está num plano puramente estético e imanente, visto que está entranhado no âmbito religioso, do culto e da iniciação aos “mistérios dionisíacos”. A solução para o sofrimento do herói no mundo dionisíaco vai além da esfera estética da tragédia, da ficção e do jogo teatral a ela inerentes. A recorrência à sabedoria dionisíaca extrapola os limites do gênero dramático “Tragédia”, e marca o ingresso no mundo arcaico do dionisismo, com o seu coro de sátiros, cultos e manifestações musicais. É essa *visão trágica do mundo* que traria a salvação ‘definitiva’ dos males da individuação. O apolíneo configura a religião da vida, da arte bela, de modo imanente. O pensamento trágico, que provém inexplicavelmente da música, contradiz a religião e a arte bela apolínea (cf. FP 7: 3(42) inverno de 1869-70 – início de 1870). Os afetos de prazer e dor na tragédia são ambivalentes: a alegria com o aniquilamento do herói é, ao mesmo tempo, o prazer no retorno à natureza primordial. Mas esse fabuloso efeito trágico não é definitivo, pois logo o indivíduo retorna para o mundo

efetivo, e sofre pela perda das aparências artísticas apolíneas. Por que somente pode haver salvação na perda de si dionisíaca? A arte apolínea da aparência não possui uma força curativa tão poderosa e mais eficaz que o “consolo metafísico” da sabedoria dionisíaca? A necessidade metafísica de redenção permanece obscura, à medida que, para cancelar a preponderância do dionisíaco sobre o apolíneo, Nietzsche recorre à “doutrina de mistérios da tragédia” (*die Mysterienlehre der Tragödie*)⁵ e à visão pessimista de mundo, concebidas como

“o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida” (NT, § 10).

Não se trata apenas dos efeitos da arte trágica, mas do ‘pensamento trágico’, uma forma elaborada da verdade dionisíaca. O Uno-Primordial (*das Ur-Eine*)⁶ é a chave para compreender o vínculo íntimo entre prazer e dor, entre a arte apolínea e a dionisíaca. Para o jovem Nietzsche, o Uno-Primordial é “o eterno padecente e pleno de contradição” (*das ewig Leidende und Widerspruchsvolle*)⁷ (NT, § 4), além de “misterioso” e inacessível ao indivíduo (cf. FP 7: 7(170) 1871). Não é dada nenhuma explicação de como uma “unidade originária” pode ser, ao mesmo tempo, dor e contradição primordiais. De onde provém a dor? Como a contradição extravasa no mundo das aparências? O termo, a nosso ver, é inapropriado para expressar aquilo que Nietzsche entende ser o “ser verdadeiro”. Não há nenhuma unidade no fundamento, mas “a dor, a nostalgia, a falta como fonte primordial das coisas” (FP 7: 7(165)). O defensor da ‘metafísica da arte’ ingressa no domínio da “cosmodicéia” (*Kosmodicēe*), ao buscar justificar o sofrimento e a existência do mundo.

⁵ Não fica claro, contudo, a relação dos Mistérios (nem quais Mistérios, se eleusinos, órficos, ou dionisíacos) com a tragédia nascente, visto que num outro momento da obra, ele pondera que a sabedoria dionisíaca, própria da tragédia, teria sobrevivido nos Mistérios, apesar das “metamorfozes e degenerações” (NT, §17).

⁶ Schopenhauer identificou a coisa em si (Uno-Primordial) com a vontade na primeira edição do *Mundo como vontade e representação* (p. ex. no livro IV, § 54, p. 362). Na segunda edição do *Mundo* (1844), ele afirma que a vontade é a coisa em si somente na relação com os fenômenos (cf. SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, p. 256. Embora identifique a vontade com a coisa em si em vários momentos da obra publicada e em póstumos, em alguns escritos póstumos, Nietzsche critica essa identificação, ao afirmar que a “vontade é a forma mais geral do fenômeno” (FP 7: 7(165) primavera de 1871). Num outro fragmento póstumo, ele retoma essa idéia: “Podemos dizer que mesmo a vontade de Schopenhauer nada mais é do que a forma mais geral do fenômeno, de algo para nós aliás completamente indecifrável”. (FP 7: 12(1) primavera de 1871)

⁷ Ao longo da obra, o Uno-Primordial é compreendido também como “fundo misterioso de nosso ser”, “âmago eterno das coisas”, “a coisa em si” (cf. NT, § 8).

Existem dois mundos nessa formulação metafísica: a dor e a contradição do Ser verdadeiro e o mundo da aparência, do prazer e da harmonia. Visto que o fundamento é somente dor e contradição, a superação da dor só pode acontecer no mundo das aparências: “No vir-a-ser deve repousar o segredo da dor” (*idem*). Entretanto, o dionisíaco (*das Dionysische*) também é identificado ao Uno-Primordial, como prazer primordial (*Urlust*) em engendrar aparências.

Não podemos afastar as dificuldades que esse caráter substancial e misterioso do Uno-Primordial acarreta na elaboração da metafísica da arte nietzschiana. O fundamento primordial (*Urgrund*) da criação é explicitamente pessimista, pois o mundo dos seres individualizados vêm à luz como uma forma de descarregar as contradições concentradas na origem. Apesar de sua procedência metafísica, o dionisíaco se efetiva em cultos, em formas artísticas e no conhecimento de cunho pessimista: “O dionisíaco como mãe dos mistérios, da tragédia, do pessimismo” (FP 7: 9(61) 1871). Mas, ao mesmo tempo, a criação dionisíaca é vista como expressão de um prazer primordial (*Urlust*) em criar aparências. É contraditório afirmar que existe um prazer primordial *inerente* ao Uno-Primordial, uma vez que o prazer é justamente uma decorrência da fuga, do sair *fora* de si. O próprio Nietzsche admite que só por meio de ilusões há prazer, que “o prazer só é possível no fenômeno e na visão (*Anschauung*) (FP 7: 7(172) 1871). Até mesmo em sua configuração dionisíaca, o prazer sempre está ligado à geração e à destruição das aparências.

Por que Nietzsche atribui tanto valor ao conhecimento dionisíaco (verdade, sabedoria) nessa luta entre arte e verdade? O “mistério” da união entre a arte dionisíaca e a apolínea seria revelado àqueles seres raros, que conseguem intuir esse saber dionisíaco esotérico na sua simbolização apolínea⁸. Isso não põe um fim ao conflito entre arte e

⁸ A importância da doutrina dos mistérios nos escritos da juventude de Nietzsche foi ressaltado pelos autores K. Hemelsoet, B. Biebuyck e D. Praet. Para eles, a chave para compreender a união entre o apolíneo e o dionisíaco estaria no modo como Nietzsche relaciona a “ordem dionisíaca dos mistérios” com sua clarificação apolínea. Cf. Hemelsoet, K.; Biebuyck, B. & Praet, D. “‘Jene Durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung’. Zur Funktion und Bedeutung der antiken Mysterien in Nietzsches frühen Schriften“, p. 2-14. Os mistérios, assim como a tragédia, tinham um lugar na vida pública e política dos gregos. Entretanto, Nietzsche não se refere apenas às ordens dos mistérios reconhecidos pela polis grega, mas compreende-os em um sentido muito mais amplo, por exemplo, como os “mistérios da natureza”, como aquilo que não pode ser conhecido ou comunicado. Após a morte da tragédia, o dionisíaco continuou a ter uma vida subterrânea, como culto secreto dos mistérios, portanto, sem um vínculo ou legitimação do Estado.

verdade, visto que a arte, principalmente, a apolínea (com seu elemento onírico) parece ser mais forte no homem do que o sóbrio *pathos* da verdade:

“Deixem-no agarrar-se”, grita a arte. “Acordem-no”, grita o filósofo, no *pathos* da verdade. Mas ele mesmo mergulha em um sono mágico ainda mais profundo, enquanto acredita estar sacudindo aquele que dorme – talvez sonhe então com “idéias” ou com a imortalidade. A arte é mais poderosa do que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas, como última meta, – o aniquilamento. – (*Cinco Prefácios para cinco livros não escritos. Sobre o pathos da verdade*)

2. A aparente superioridade da arte apolínea sobre a sabedoria dionisíaca

Um modo específico de relacionar dionisíaco e apolíneo pode ser encontrado em fragmentos póstumos (do final de 1870 a abril de 1871) e no início do *Nascimento da tragédia*. Nietzsche ensaia um modo de compreender a relação entre os dois impulsos fundamentais, no qual o dionisíaco é visto como conhecimento das dores a que o Uno-Primordial está submetido, na forma com que seu sofrimento se reflete nos horrores da existência individual. Apolo triunfa sobre as potências originárias dionisíacas, visto que através da arte, ele consegue glorificar a vontade nas suas manifestações individuais, belas e aparentes (cf. FP 7: 7(18) final de 1870 – abril de 1871). O apolíneo não é, no entanto, expressão da autonomia e da liberdade dos gregos para criar uma nova forma de vida; ele é um dos meios da Vontade (helênica) para “atingir seu alvo, o gênio” (FP 7: 6(18) final de 1870 – abril de 1871)). A arte surge como “meio de cura do conhecimento” (FP 7: 7(152) final de 1870 – abril de 1871)), pois a verdade dionisíaca, diretamente descarregada, levaria o indivíduo ao “desespero e ao aniquilamento”. É conveniente e necessário que o homem se agarre às verdades apolíneas, trazendo para a esfera de sua existência a “ilusão que se aproxima de modo confiável” (cf. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos. Sobre o pathos da verdade*).

Para a sua redenção, Dioniso precisa da aparência, da arte, portanto. Do ponto de vista de cada indivíduo, a vida só pode ser suportada e afirmada através das ilusões artísticas, do prazer apolíneo nas aparências. Nesse contexto, Nietzsche afirma: “Minha filosofia, um platonismo invertido: quanto mais afastado do ser verdadeiro, tão mais puro e belo ele é. A vida na aparência como meta”. (FP 7: 7(156) final de 1870 – abril de 1871)).

É Apolo quem garante uma vida serena na superfície das aparências, evitando que o indivíduo sucumba no perigo trágico da verdade dionisíaca aniquiladora.

Esse processo de transfiguração estética se manifestou no triunfo do impulso apolíneo sobre os horrores do conhecimento dionisíaco. Os mitos do mundo homérico e sua criação onírica dos deuses olímpicos são a materialização do impulso apolíneo à beleza. É Apolo quem conduz Homero, o artista ingênuo, para a glorificação do prazer da aparência. A superestimação do sonho tem a função de mostrar o abismo entre a aparência e o dionisíaco Uno-Primordial. Por isso, Apolo é a “divinização da individuação” (NT, §4), a “imagem divina (*Götterbild*) do *principium individuationis*”, o “prazer, a sabedoria da aparência”, que prevalece também no mundo interior da imaginação e no sonho. Isso não impede Apolo de ser também uma divindade ética, que possibilita ao indivíduo conduzir sua existência nos limites e na moderação. Entretanto, Apolo não é o “protoartista”, o verdadeiro sujeito criador da arte. Esse *status* Nietzsche atribui, nos primeiros capítulos do *Nascimento da tragédia*, ao Uno-Primordial, à Vontade (helênica) e a Dioniso, entre os quais ele não distingue explicitamente. É a Vontade mesma que quer contemplar a si mesma “na transfiguração do gênio”: por isso, ele menciona várias vezes a ‘vontade helênica’ como sujeito desse processo, e não Homero, Hesíodo ou outro artista. Ou, como ele expressa em outras formulações: “O verdadeiro existente necessita igualmente da aparência prazerosa para sua constante redenção”; “A meta do Uno-Primordial é a sua redenção através da aparência”. (NT, § 4)

Enquanto a existência empírica de cada ser humano é aparência, representação de Dioniso, o sonho seria a aparência da aparência (*Schein des Scheins*), o prazer mais puro de um novo mundo da aparência (cf. NT, § 4). Com tais artes, os gregos do mundo homérico conseguiram inverter a sabedoria de Sileno, de modo que o mais desejável seria continuar vivendo, sonhando, ansiando pela aparência e pelas transfigurações da arte. Não podemos esquecer das “fantásticas” propriedades que Nietzsche atribui ao Uno-Primordial, essa versão metafísica de Dioniso. Apesar disso, se seguirmos as suas ponderações, surge uma dúvida: Por que o mundo homérico e os rebentos da arte apolínea não representam a vitória contínua sobre o fundo dionisíaco da dor e da contradição? A nosso ver, há uma hesitação em relação ao estatuto da arte apolínea, principalmente nos escritos preparatórios ao *Nascimento da tragédia*. Se a meta é viver na aparência, se Dioniso atinge no gênio a

contemplação sem dor, o gozo estético, então não seria necessária (e nem compreensível) a arte dionisíaca, nem sequer a tragédia, e seu prazer trágico. Constatamos, assim, uma assimetria na construção da arte apolínea em relação à arte dionisíaca⁹. Na estética nietzschiana, o dionisíaco (como estado natural e psicológico da embriaguez) assume nos gregos um caráter idealizador, transfigurador; mas não fica claro o estatuto da arte (música) e do artista dionisíaco, nem em sua pouco investigada remissão aos mistérios.

As criações artísticas apolíneas são espelhamentos, representações, que constituem “os mais puros momentos de repouso do ser”. A obra de arte, nesse sentido, é o verdadeiro não existente, visto que o mundo da arte, da aparência (Nietzsche simplesmente identifica *aparência* e *aparência artística*, sem analisar as implicações metafísicas) é o oposto do mundo do Uno-Primordial (FP 7: 7(174) final de 1870 – abril de 1871)). Nessa oposição, contudo, ele atinge sua meta: “O Ser se satisfaz na completa aparência” (FP 7: 7(157)). Se o gênio apolíneo é o “cume de encantamento” do mundo, não haveria uma solução para o enigma da dor e da contradição do Uno-Primordial? Por que Nietzsche não vê as criações do gênio apolíneo como o triunfo definitivo sobre a dor primordial, na forma de uma existência afirmativa, imersa na aparência, no vir-a-ser e na ilusão?

O gênio artístico apolíneo está intrinsecamente ligado à aparência. Por isso, podemos concluir que o prazer supremo (para os mortais e para o misterioso Uno-Primordial) reside na imersão total na aparência artística, nas ilusões do gênio. Há uma completa identificação do mundo do vir-a-ser com o mundo da arte, da aparência e da ilusão. Esse procedimento, contudo, acarreta uma depreciação das aparências e, conseqüentemente, dos indivíduos, que são apenas aparência. Isso porque as ilusões artísticas não são ações individuais: é a ilusão descomunal

que a natureza tão regularmente se serve para atingir seus objetivos. O alvo verdadeiro é recoberto com uma imagem ilusória. A esta ilusão estendemos as mãos, enquanto a natureza atinge aquele alvo através do engano (*A visão dionisíaca do mundo*, § 2).

⁹ Para Margot Fleischer, na estética metafísica de Nietzsche, a arte apolínea é mais fácil de conhecer que a dionisíaca (cf. Fleischer, Margot. “Dionysos als Ding an sich”, p. 86). Barbara von Reibnitz afirma que somente o apolíneo possui o estatuto de uma categoria estética no *Nascimento da tragédia*. Evocado como experiência (de povos antigos da Ásia, dos gregos, e do próprio Nietzsche), o dionisíaco seria somente uma categoria psicológica. (cf. Reibnitz, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*, p. 56). Também G. Colli aponta para a ‘desarmonia’ na estrutura do *Nascimento da tragédia*, pois Nietzsche pressuporia ingenuamente a “confluência de um misticismo literário com um misticismo vivido, como se fossem elementos homogêneos”. (Colli, G. KSA 1, p. 904)

O que no fundo importa nesse processo descomunal da justificação estética é a meta a ser atingida pela vontade, qual seja, a contemplação de si mesma na transfiguração das obras de arte (cf. *A visão dionisíaca do mundo*, § 2). Os indivíduos seriam somente joguetes e instrumentos, que a todo-poderosa vontade emprega para atingir sua meta, ou melhor, para redimir-se das dores e contradições primordiais. A arte bela não teria valor em si mesma, pois as aparências e *todas* as ilusões artísticas devem servir apenas para a autoglorificação da Vontade, ou seja, de Dioniso.

Se Nietzsche levasse essa argumentação até as suas últimas conseqüências, ele teria de abandonar o discurso acerca da Verdade, em suas raízes dionisíacas. A Vontade de Dioniso ‘esconderia’ de todos os indivíduos a verdadeira meta, através das ilusões que seduzem à vida. Assim, mesmo o conhecimento de natureza apolínea seria uma forma de ilusão e medida, para a afirmação da vida individual, ou melhor, para a autoglorificação de Dioniso.

Não chegaríamos assim ao triunfo derradeiro das ilusões e aparências sobre a verdade de fundo, a contradição primordial e seu esfacelamento em indivíduos? Não é esse o caminho que segue Nietzsche na época do *Nascimento da tragédia*. Nesse momento crucial, em que as aparências se autodestroem e retornam ao fundo primordial, Nietzsche busca “revelar” o mistério da união entre os gênios apolíneo e dionisíaco e, de certo modo, esclarecer o nascimento da tragédia. O gênio apolíneo é apenas um momento da Vontade, a saber, quando ela atinge sua completa exteriorização. A Vontade não é apenas “encantamento supremo”, mas também “dor suprema”. Não é possível, por isso, viver constante e despreocupadamente na aparência.

A tese da metafísica de artista: “somente como fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados eternamente” (NT, § 5) não diz respeito, portanto, apenas à arte apolínea. Também a arte dionisíaca mostraria que a vida é digna de ser vivida, apesar dos sofrimentos. A nosso ver, a afirmação da arte dionisíaca – face às suas contrapartes apolíneas – é decisiva para sustentar a tese da ‘origem’ e estabelecimento da tragédia, mas o que está em jogo, no fundo, é a entronização da arte como único poder afirmador da vida, como vencedora na luta contra a Verdade dionisíaca.

O que move Nietzsche a passar, sem fornecer uma ligação interna, da *sabedoria* dionisíaca pessimista para a *arte* dionisíaca? Entendemos que é muito frágil a ligação imediata que ele faz entre a ‘sabedoria’ do deus Silvano e a música dionisíaca. No *Nascimento da tragédia*, a sabedoria de Sileno é ligada com a embriaguez extática do Dioniso asiático, sem explicitar que forma de arte está em questão. O dionisismo oriental seria um impulso da natureza, mas a própria natureza original seria dotada de poderosos impulsos artísticos, e teria, assim, um vínculo com a verdade: “a arte, que em sua embriaguez extática fala a verdade, a sabedoria de Sileno” (NT, § 4). Essa verdade, como vimos, é “o desmedido da natureza”, expresso na arte dionisíaca como “prazer, sofrimento e conhecimento”. Em que sentido se pode falar aqui de arte? Foi essa ameaça dionisíaca que elevou o apolíneo a uma nova configuração artística: “a sublime¹⁰ obra de arte da tragédia grega e do ditirambo dramático” (NT, § 4).

O mito de Prometeu, em sua transposição ao palco trágico, deveria ser o modelo exemplar para essa libertação dos males da individuação. A saga heróica do titã Prometeu manifesta, contudo, um conflito insolúvel entre o afã do indivíduo e o universalismo da vontade.

Ésquilo, enquanto tragediógrafo e pensador, apresenta em Prometeu a “Glória da atividade” (cf. NT, § 9). Prometeu é um titã, ou melhor, um artista titânico, que se revolta contra as leis arbitrárias do novo tirano Zeus. Ele simboliza, portanto, o sofrimento incomensurável do ‘indivíduo’ audaz, que se lança contra os deuses. O artista titânico percebe que deuses e homens habitam dois mundos diferentes de sofrimento, ligados por um “obscuro sentimento de dependência recíproca” (NT, § 9). A sabedoria superior desse gênio portentoso estaria aliada à “alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio”. Ou seja, Prometeu é, ao mesmo tempo, dionisíaco e apolíneo: essa dupla paternidade, essa duplicidade de afetos é característica da tragédia. Ele é apenas uma máscara de Dioniso, uma imagem apolínea resplandecente “que se espelha sobre um lago

¹⁰ Para R. Machado, o sublime (*das Erhabene*, conceito pouco desenvolvido por Nietzsche) não está no dionisíaco ou na embriaguez dos estados dionisíacos, mas na tragédia (cf. MACHADO, R. *O nascimento do trágico*, p. 221), apesar da indicação contrária de um fragmento póstumo, no qual o sublime é referido à “embriaguez do ser” (cf. FP 7: 7(46) final de 1870 – abril de 1871). Questionamos essa interpretação do sublime como trágico: ao ser transposto, idealizado e transfigurado na tragédia como sublime, o dionisíaco (nessa união fraternal com o apolíneo na tragédia) é domesticado e enfraquecido. Enquanto sujeição artística da terribilidade dionisíaca na tragédia, o sublime seria um modo de abrandar a intensidade do *pathos* dionisíaco, contando com o poder miraculoso da arte apolínea.

negro de tristeza”. A concepção pessimista desta lenda mostra o que há de dionisíaco em Prometeu: a única salvação dos indivíduos está na unificação com Dioniso, com seu poder artístico de criação. Mas o homem só consegue esse poder graças a um sacrilégio, à virtude do “pecado ativo”. No esforço de superar o encanto da individuação, Prometeu comete fatalmente um sacrilégio e sofre. “O primeiro problema filosófico estabelece imediatamente uma penosa e insolúvel contradição entre homem e deus, e a coloca como um bloco rochoso à porta de cada cultura”. (NT, § 9) Entretanto, a solução dessa contradição no retorno a Dioniso retira a tragicidade da perda irreparável da individualidade. Nem a arte apolínea das belas formas nem a embriaguez dionisíaca são em si mesmas trágicas. Trágico é o conflito insolúvel do indivíduo que luta e sofre contra o curso inevitável do mundo, sem conseguir viver completamente nas aparências, e sem lograr a salvação no fatalismo dionisíaco, com suas dores e prazeres primordiais.

Ao colocar a chave para a decifração do trágico em Dioniso, Nietzsche quer dizer que o conflito propriamente insolúvel não pode vir à luz? Que conflito insolúvel Dioniso oculta? Dioniso era valorizado pelo jovem Nietzsche na celebração cultural e no jogo trágico. O destino singular do Dioniso-filósofo, fora do contexto estético da tragédia e do âmbito religioso (do culto público e dos mistérios), aponta mais para o terror trágico do pensador singular, em busca de um sentido para a existência, do que para a solução do enigma do entrelaçamento entre dor e prazer.

O vínculo da tragédia com o culto dos mistérios é apenas pressuposto como constitutivo do caráter do grego antigo¹¹, no modo como Ésquilo o apresenta. Como “doutrina de mistérios”, a tragédia revelaria que “o grego profundo tinha em seus mistérios uma base inamovivelmente firme de pensamento metafísico” (NT, § 9). A época mais gloriosa da Grécia seria justamente o século VI (e V?), século do nascimento da tragédia, dos mistérios e da filosofia (trágica?) de Heráclito, Empédocles¹² e Pitágoras (cf. NT, § 11¹³). Que vínculo há entre essas manifestações tão diversas?

¹¹ O povo grego é visto como “povo dos mistérios trágicos” (NT, § 21).

¹² Empédocles é compreendido como filósofo trágico (juntamente com os eleatas e com Heráclito) num fragmento póstumo de setembro de 1870 – março de 1871: “Empédocles é o homem trágico puro. Seu salto no Etna pelo – impulso do saber! Ele aspirava pela arte e encontrou somente o saber”. (FP 7: 5(94) Nietzsche parece sugerir nesse aforismo que há um paralelo entre esses filósofos trágicos e a “religião trágica” dos órficos. No esboço da tragédia “Empédocles” há breves e lacunares menções a Dioniso, nos atos III e V. A

No texto “A filosofia na época trágica dos gregos” (1873), Nietzsche se preocupa em apreender a importância do nascimento da filosofia, nos séculos VI e V, nas colônias gregas, nas cercanias da tragédia ática e dos mistérios órficos (*A filosofia na época trágica dos gregos*, § 1). Curiosamente, ele trata da filosofia nascente, de seu caráter trágico, sem abordar Dioniso. Por que o deus-artista, ponto central da tragédia ática, não é investigado significativamente, no momento em que ele trata acerca do ‘vínculo secreto’ do pensamento trágico com a esplendorosa arte apolíneo-dionisíaca grega? Quando está em questão a relação da filosofia com o ‘trágico’ e com a tragédia, Nietzsche retira a tese da afirmação estética irrestrita da existência e do mundo, e coloca em primeiro plano o *pathos* da verdade. Heráclito também se preocupou em dar conta da relação do ser primordial com o vir-a-ser. Não é a Dioniso, mas ao *logos*, ao fogo e ao jogo que ele recorre para explicar as transformações que ocorrem na “senda do devir”. Para fugir do perigo que a *hybris* traz consigo, enquanto retorno à multiplicidade (como castigo por um crime), Heráclito recorre à contemplação do homem estético, ao “jogo do artista e da criança” (*A filosofia na época trágica dos gregos*, § 7). Essa contemplação estética, contudo, não é preponderante no pensamento de Heráclito, não se firma nem de modo apolíneo nem dionisíaco. O filósofo trágico Heráclito, imerso no *pathos* do conhecimento, recolhe-se dentro dos “muros de sua auto-suficiência”. Em sua solidão trágica, parece que o que ele contemplou “*a doutrina da lei no devir e do jogo na necessidade*” (*idem*) não o torna um ser que vive serenamente na bela aparência, nem na embriaguez dionisíaca. Esse arrogante ‘galanteador da verdade’ não se importa nem com a glória dos mortais (isso o distingue de Pitágoras e de Empédocles) nem com o ‘mundo’, e quer viver no seu sistema solar próprio. Não importa para Nietzsche ‘qual’ verdade contemplou Heráclito, mas o *pathos* dessa busca da ‘verdade’:

Contudo, é só nas montanhas mais selvagens e mais solitárias que se pode vislumbrar, com um arrepio, o sentimento da solidão que invadia o habitante efésio do templo de Ártemis. Dele não jorra nenhuma emoção prepotente de compaixão, nenhuma ânsia de ajudar, de salvar e de remir. É um astro sem atmosfera. O seu olhar ardente, voltado para dentro, vira-se, morto e gélido, para fora, como se para somente a aparência. (*A filosofia na época trágica dos gregos*, VIII)

nosso ver, Nietzsche não fornece ali uma vinculação significativa entre a filosofia trágica de Empédocles e o deus-artista Dioniso (cf. FP 7: 8(37) outono de 1872).

¹³ Em *Sócrates e a tragédia grega*, § 1, Nietzsche menciona Heráclito e Empédocles, enquanto no *Nascimento* são Heráclito e Pitágoras os eminentes representantes filosóficos da tríade *tragédia, mistérios, filosofia*.

Essa citação ajuda a entender mais o *pathos* da verdade de Nietzsche do que o de Heráclito. Essa paixão do conhecimento não terá um desfecho trágico na época de *Humano, demasiado humano*, pois a filosofia ali não termina em tragédia: o espírito livre, por seu temperamento, contenta-se em pairar no éter de um saber ainda tão incipiente, e “só continua a viver para conhecer sempre mais”. (HH I, § 34)

Esse conflito entre arte e verdade aparecerá com mais veemência na época de preparação do *Zarathustra*, em que a tragédia propriamente começaria: *Incipit tragoedia* (cf GC, § 342 e FP 9: 12(223) outono de 1881), e será retomado no final de *Além do bem e do mal*, na terceira dissertação da *Genealogia da moral* e em 1888, principalmente nos *Ditirambos de Dioniso*. À primeira vista, parece que ‘Dioniso-filósofo’ é a solução para a hesitação entre a ênfase na arte trágica do *Nascimento da tragédia* e a preponderância da busca da verdade, do filósofo trágico, dos anos posteriores. Dioniso, como dissemos, é retirado do palco trágico e dos cultos religiosos (públicos e secretos), onde seus encantamentos e êxtases tinham intensa efetividade. Ao sair da bela totalidade estética do mundo grego, Dioniso entra num mundo completamente estranho e hostil, e terá uma nova luta e uma nova época trágica: é Nietzsche quem anuncia a Dioniso o seu destino: a “entrada na época trágica da Europa”, que ocorre na luta contra o niilismo da ausência de sentido e de valor (cf. FP 12: 7(31) verão de 1886). Não se trata aqui, a nosso ver, de uma conexão ou transição elaborada - da arte trágica grega para a filosofia trágico-dionisíaca -, mas de uma estranha e dolorosa transmutação de Dioniso.

A questão (trágica) da relação entre arte e verdade persiste, apesar das respostas e soluções distintas apresentadas. Não mais o nascimento, morte e renascimento da tragédia, mas a insistência de um conflito *trágico* insolúvel nos recônditos da existência do homem moderno. Trágica é a busca de configuração estética do indivíduo moderno, em meio a um mundo tecnicizado que se fecha sempre mais às tentativas afirmadoras da arte. Trágicos são o silêncio e a solidão do pensador Nietzsche, afastado da plenitude dionisíaca da vida, muito mais pressentida e evocada do que vivida. Trágica é a evocação de Dioniso-filósofo pelo seu ‘último discípulo’, isolado do mundo do mito e da música por um abismo de decadência moral.

Referências Bibliográficas:

- BEHLER, Ernst. “Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche”. Nietzsche-Studien, 12. Berlin: de Gruyter, 1983.
- CREUZER, F. *Symbolik und Mythologie der alter Völker, besonders der Griechen*. 3. ed. Leipzig e Darmstadt: Leske, 1837.
- DECHER, Friedhelm. “Nietzsches Metaphysik in der ‘Geburt der Tragödie’”. Nietzsche-Studien 14. Berlin: de Gruyter, 1985.
- EURIPIDES. *Die Bakchen*. Trad. de Oskar Werner. Stuttgart: Reclam, 2005.
- FLEISCHER, Margot. “Dionysos als Ding an sich”. Nietzsche-Studien 17. Berlin: de Gruyter, 1998.
- FRANK, Manfred. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- HEMELSOET, K.; BIEBUYCK, B. & PRAET, D. “‘Jene durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung’. Zur Funktion und Bedeutung der antiken Mysterien in Nietzsches frühen Schriften”. Nietzsche-Studien 35. Berlin: de Gruyter, 2006.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. de Maria I. M de Andrade; revisão de A. Morão. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe (KSB). 8 vols. Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1986.
- _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). 15 vols. Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1988.
- REIBNITZ, Barbara von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- RETHY, Robert. “The Tragic Affirmation of the *Birth of Tragedy*”. Nietzsche-Studien 17. Berlin: de Gruyter, 1988.

SCHEFFER, Thassilo von. *Hellenische Mysterien und Orakel*. Stuttgart: W. Spemann, 1948.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Werke in fünf Bänden*. 5 vols. Zúrique: Haffmans Verlag, 1999.