

Nietzsche: a tragédia como *jogo de intemporalidade*

Alexandre Augusto Bellei*

Resumo:

A presente reflexão orienta-se a partir de *O nascimento da tragédia*. Trata-se, portanto, de uma reflexão sobre Apolo e Dioniso enquanto operadores conceituais da metafísica de artista. Esta, por sua vez, construída a partir do olhar nietzschiano sobre a tragédia, requer uma abordagem sobre duas concepções de tempo implícitas no desenvolvimento discursivo do autor: a metáfora do sonho como *intuição* da intemporalidade, a partir da simbologia onírica de Apolo e a metáfora da embriaguez como *vivência* da intemporalidade, sob o influxo dionisíaco. Neste sentido *O nascimento da tragédia* é prolongado por outros textos da juventude nietzschiana, tal como *A visão dionisíaca do mundo*.

Palavras-chave: Nietzsche; tragédia; tempo.

Nietzsche: tragedy as *game of intemporality*

Abstract:

The current reflections are guided by *The birth of tragedy*. Therefore, they are reflections about Apollo and Dionysus as conceptual operators of the metaphysic of artist. This metaphysic, which is built from the nietzschean view on tragedy, requires an approach about two conceptions of time that are implicit in the discursive development of the author. One is the metaphor of dream as *intuition* of intemporality based on the onirical symbology of Apollo, and the other is the metaphor of intoxication as *experience* of intemporality, under the Dionysian influx. In this sense, *The birth of tragedy* is broadened by other texts of Nietzsche's youth, such as *The Dionysian worldview*.

Keywords: Nietzsche; tragedy; time.

Enquanto pesquisador filólogo, Nietzsche vai ao encontro de um momento específico da Antigüidade grega, na qual se encontra ainda em formação, uma relação de antagonismo entre duas imagens do homem: a imagem do homem da epopéia, em contato direto com os deuses e agindo por eles e a do homem cívico, do homem político, do homem do direito cuja responsabilidade é discutida nos tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopéia (Cf. VERNANT, *Entre mito e política*). Vernant, talvez em consonância com o pensamento nietzschiano, observa que este

* Mestre em filosofia pela UNIOESTE

momento histórico é o momento em que os gregos estavam divididos entre uma concepção espiritual e artística de cultura e outra, puramente política, de tal forma que se tornava o homem, para si mesmo, um enigma. A tragédia surge neste contexto para manifestar tal enigma. A tragédia, entretanto, teria “cedido seu lugar à filosofia que, em sua busca do real contra a ficção, se encarregaria de demonstrar que todas as contradições aparentes do homem se resolviam em um sistema filosófico coerente” (VERNANT, *Entre mito e política*, p.355). Tal problema nos defronta com a seguinte questão: esta fórmula simples e resumida de expor a relação entre a tragédia grega e a filosofia é, em si mesma, adequada quando se trata de compreender o sentido do trágico, segundo os escritos do jovem Nietzsche? A julgar pelo modo como Vernant interpreta a relação entre tragédia e filosofia, pensamos que sim. Diz Vernant:

Como a teologia, a filosofia é a arte de construir um discurso para resolver os problemas. É um sistema de raciocínio em que a solução já reside nas premissas. A tragédia é exatamente o inverso. Tudo é contradição, estamos no calor da ação, e até mesmo os deuses estão em luta. O mundo é enigmático, o homem é problemático, logo o homem está no centro. (VERNANT, *Entre mito e política*, pp.355-356).

Esta afirmação encontra ressonância em Nietzsche quando compomos, a partir de seus escritos juvenis, o seguinte quadro: Nietzsche é ainda um filólogo. Deste modo, seu estudo sobre a tragédia é a realização de um projeto filológico para uma reflexão filosófica sobre a arte. Como projeto filológico, Nietzsche não escrevera sobre a tragédia para ser lida a partir de dicionários. Como reflexão filosófica, o estudo o empurra ao abandono da filologia e, enquanto teoria estética se insere na dimensão trágica da existência, sob o influxo de Schopenhauer e de Wagner: Diz Nietzsche: “A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é por essência *pessimista*. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato” (NIETZSCHE, F. *Sócrates e a tragédia*, p.89). Em relação à filosofia, que Nietzsche resume aqui como a dialética socrática, temos o seguinte relato:

é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, claridade e consciência são o ar em que somente ela pode respirar. (Ibidem, p.89).

Vemos claramente tal diferença, mas, diferença espelha-se em um denominador comum: o homem e seus enigmas, denominador ora visto pela perspectiva de suas contradições, como diz Vernant, ora visto pela convicção na capacidade das definições absolutas. A obra do jovem Nietzsche, conseqüentemente, nos convida a partimos também desta relação entre arte, filologia e filosofia, na qual subjaz a temática da condição humana, que é a temática da finitude e suas respectivas formas de reflexão sobre a temporalidade na dimensão da razão. Nesta perspectiva é que vamos encontrá-lo nas páginas de *O nascimento da tragédia* e na *Visão dionisíaca do mundo*; porquanto, de imediato, devemos perguntar quais, segundo Nietzsche, são os fundamentos da tragédia e como esses se tornam registros operacionais da existência humana enquanto dramaticidade temporal.

Ora, quando falamos de tragédia grega, segundo a concepção do ainda filólogo Nietzsche, o que primeiramente nos ocorre é a convicção de que, para ele, o mundo grego teria sido mais bem expresso através da arte e que, por meio da encenação trágica, logrou o homem expressá-la no limite de sua profundidade. A tragédia, portanto, tornou-se uma *linguagem* através da qual a essência da arte manifestava sua plena função de abrir os limites do mundo na temporalidade. Esta convicção não se apóia apenas no exercício de pensar o que deveria ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre o modelo artístico da Antigüidade grega, como Schiller e Goethe o fizeram, mas depreende-se, fundamentalmente, do fato de que o filólogo Nietzsche compreendera que os gregos, “que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo [*Weltanschauung*], estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso” (*A visão dionisíaca do mundo*, p.5).

Temos, a partir desta observação, dois fatores que inicialmente orientam o sentido da visão nietzschiana sobre a estética do mundo grego. Primeiramente, a visão do filólogo, de que os deuses se revelam através de uma orientação artística que compõem também uma visão de mundo.¹ Em segundo plano, a visão do filósofo, de que a arte, para cumprir a função de *expressar* o mundo, necessitou de um duplo mecanismo de representação, duplo mecanismo ao qual se reportara Wagner pelos termos de *belo* e *sublime*, agora representados pela dupla divindade apolínea e dionisíaca.

Esta concepção, segundo o Nietzsche filósofo que acompanha e faz eco à teoria wagneriana do *belo/sublime*, é sentenciada pelo Nietzsche filólogo como aquilo que

1 Devemos considerar que, para o “filósofo” Nietzsche, esses “deuses” podem ser interpretados como pulsões cósmicas.

faltou para que pensadores como Schiller e Goethe conseguissem desvelar a *doutrina secreta* que dá acesso à montanha encantada do helenismo. Para o Nietzsche criador da metafísica do artista, somente na relação do sentido artístico do apolíneo com o dionisíaco seria possível abrir os segredos do mundo grego e, conseqüentemente, vendo que o apolíneo não fora pensado por Schiller e Goethe em sua relação mais profunda com o dionisíaco, considerou Nietzsche que faltou a esses a compreensão do verdadeiro sentido da tragédia como arte fundamentalmente musical. Na medida em que compete a estes signos arquetípicos do apolíneo e do dionisíaco a função de abrir as portas deste *mundo secreto* dos gregos, coube como primeira tarefa de *O Nascimento da Tragédia* explicar os fundamentos conceituais do dionisíaco e do apolíneo, “elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência ou, mais precisamente, da dualidade schopenhaueriana vontade e representação” (MACHADO, R. “Introdução”. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. p.7).²

É a essas duas divindades da arte que se liga a sabedoria nietzschiana, diz ironicamente Wilamowitz-Möllendorff, mas não sem atingir o cerne da questão: a oposição de estilos na arte grega. Os dois impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco, aos quais correspondem o sonho e a embriaguez, encontram-se na maior parte das vezes em oposição, incitam-se mutuamente a gerar obras cada vez mais vigorosas, até que, finalmente, no momento florescente da vontade helênica, fundem-se para dar nascimento à tragédia.³ São os respectivos modelos de vivência instintual que igualmente determinam a abertura para o mundo da experiência do *belo* e do *sublime*. Nesse caso, a abertura para o mundo do *belo*-apolíneo dá-se no sonho, enquanto a abertura para o mundo do *sublime*-dionisíaco, na embriaguez. Assim, diz Nietzsche, “o homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*” (NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, p.5).

Trata-se de mundos de configurações muito próprias e de experiências instintuais que resultam por sua vez em expressões artísticas diferentes. Quando ocorre

² Pouco antes da elaboração de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escrevera alguns textos, tais como *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia* que, reconhecidamente, fazem parte da elaboração de sua primeira obra editada. Pela importância de compilar textos nos quais Nietzsche apresenta idéias que amadureceriam e que viriam a constituir o núcleo mais significativo de *O nascimento da tragédia*, então os usaremos no corpo deste trabalho como parte integral indissociável ao *O nascimento da tragédia*.

³ Wilamowitz-Möllendorff cita a primeira edição de *O nascimento da tragédia* em texto publicado em Berlim, em 1872, intitulado *Filologia do Futuro!* – Primeira Parte, como uma “réplica a O nascimento da tragédia, de Friedrich Nietzsche, professor de filologia clássica na Basileia”. (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. In: *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. 2005:60).

a experiência apolínea de abertura para o mundo do *belo*, “cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e [...] também de uma metade importante da poesia” (Ibidem). Quando ocorre a experiência dionisíaca do sublime, o princípio de individuação é rompido e “o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder eruptivo do humano-geral, do natural-universal” (Ibidem, p.8). Posto que se, por um lado, vivenciamos o sonho, há, por outro, uma experiência telúrica representada pela força gerativa da *Vontade* na natureza que se faz sentir, segundo Nietzsche, como efeito de narcótico, embriaguez ou como *Frühlingstrieb*, isto é, impulso da primavera. Todas as características do sublime, portanto, correspondem ao modelo dionisíaco de mundo na experiência psíquica.

Esta é a parte que corresponde à reconstrução nietzschiana das características elementares do *belo* e do *sublime* em correspondência com as antigas divindades gregas, seus símbolos e suas vivências subjetivas. Com Apolo, por exemplo, gozamos do entendimento imediato da figura. Com Dioniso, homem e natureza se reconciliam. Na abertura do mundo dionisíaco: “todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade [*Not*] e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico” (Ibidem, pp.8-9).

Tanto a vivência do estado apolíneo quanto do dionisíaco devem invariavelmente interromper-se quando cruzam, por assim dizer, com os limites do mundo da realidade, ou, de certo modo, com a temporalidade. Em relação a Apolo, esse limite implica o fato de que a aparência no sonho não é a aparência da realidade dionisíaca.⁴ Entretanto, quando um sonho é confundido com a realidade dionisíaca, este limite é rompido. Tal experiência é relativamente comum em estados febris, quando um sonho é tomado delirantemente por algo dado em tempo real. Experimentar os limites apolíneos do sonho é ter, segundo Nietzsche, “o transluzente sentimento de sua aparência. Somente quando este sentimento cessa, começam os efeitos patológicos nos quais o sonho não mais revigora e a força natural curativa de seus estados se interrompe” (Ibidem, p.6). Isso equivale à concepção de que a experiência dos limites

4 Interpretamos *realidade* como realidade dionisíaca, e esta, por sua vez, como a realidade do Uno Primordial (no sentido de ser o movimento de criação e de destruição). Com isso, porém, não estamos optando por uma interpretação de Dioniso segundo a qual este seria o próprio Uno Primordial. Pensamos que nos escritos da *Visão dionisíaca do mundo* e *O nascimento da tragédia* o dionisíaco está mais para ser compreendido como *representação imediata* do Uno Primordial do que exatamente como o Uno Primordial, posto que este difere, conceitualmente, dos termos sinônimos, tais como *sublime*, *dionisíaco*, *Idéia do Mundo*.

do mundo apolíneo é a experiência de sonhar e se vislumbrar o sonho no “tempo” do sonho. O caráter desta experiência é a conjugação do sonhar com a consciência do sonho e, no entanto, deste caráter é que identificamos em nós o aspecto apolíneo da inteligibilidade universal, mas, fundamentalmente, em decorrência deste caráter, que em última instância é o próprio operador do limite do tempo, o sonho se torna um jogo do homem enquanto resultado de seu próprio tempo histórico com o tempo que abarca sua própria individualidade e historicidade. Este jogo é expresso por Nietzsche da seguinte maneira: “Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*” (Ibidem, p.6).

Nietzsche nos convida a pensar que jogamos com o *tempo* real no mundo do sonho, posto que precipitamo-nos sobre os abismos, voamos sobre montanhas, resolvemos equações impossíveis e andamos nus pelas ruas, sem que nada disso envolva tempo. Assim, refere-se ao vislumbre onírico de uma imagem na realidade do sonho. Refere-se ao jogo do sonho com a sensibilidade e com a imagem onírica. Por outro lado, este jogo apresenta nova relação: quando desperto, aquele que sonhou com uma estátua de mármore resolve esculpi-la no mármore *real* do mundo real, então essa imagem será o jogo com o sonho estabelecendo assim, como fundo próprio deste jogar, a temporalidade que fora estranha ao sonhar. Neste sentido, se pode dizer que as artes plásticas, segundo Nietzsche, personificam um jogo com o tempo e não com o sonho, especificamente. Na beleza da arte, em que a forma reproduz altivez, nobreza e majestade, a personificação do sonho está no desejo de corresponder ao sonho aquilo que é expresso na perfeição da aparência: acronicidade de um deus olímpico. Já em relação à epopéia, este efeito é alcançado por um *desvio*. Explica Nietzsche:

Enquanto o escultor nos guia por meio do mármore esculpido ao deus *vivo* visto por ele em sonho, de modo que a figura que paira diante propriamente como *télos* [finalidade] se torna clara tanto para o escultor como para o espectador, e o primeiro provoca no último, através da *forma intermediária* da estátua, uma visão secundária: assim o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação. Mas não coloca mais nenhuma estátua entre ele e os homens: ele narra, antes, como aquela figura demonstra sua vida, em movimento, tom, palavra, ação, ele nos força a reconduzir uma grande quantidade de efeitos à causa, ele nos constrange a uma composição artística. Ele terá alcançado o seu objetivo se virmos claramente diante de nós a figura ou o grupo ou a imagem, se conseguir nos comunicar aquele estado onírico no qual ele mesmo primeiro engendrou aquelas representações. (Ibidem, pp.20-21).

Enquanto Apolo é representado por um determinado número de caracteres, esses, enquanto vivência instintiva no sujeito, desvelam a divindade apolínea na representação onírica. Logo, tais caracteres aparecem por completo no sonho. Isto é, o que aparece no mundo onírico são os símbolos que presentificam a intemporalidade do belo. Na linguagem de Nietzsche, isto significa que Apolo é intemporalidade que se dá como objeto próprio da subjetividade: “o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A ‘beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha” (Ibidem, p.7). Ora, essa é a experiência do impulso apolíneo no sujeito: o eterno como objeto, como forma, como intuição. Fora do sonho, entretanto, toda clareza apolínea reverte-se em um *pathos* dramático, pois, transposta para o *mundo desperto*, a forma apolínea perde a *perfeição divina*, só podendo agora ser representada como modelo intermediário do *belo* ou da divindade no tempo histórico do sujeito particular. Não obstante, não deve faltar à imagem de Apolo, diz Nietzsche, aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico. Para Nietzsche, este limite é constituinte da própria essência do *belo*. Tal é como se disséssemos que o rigoroso limite apolíneo, tal como um véu, nos preserva do terror delirante de *enxergar* a realidade mais crua da existência. Ainda que no sonho se plassem também “o grave, o triste, o baço, o sombrio” – este não perde seu efeito revigorante e prazeroso. Tais elementos são contemplados “com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real” (Ibidem, p. 6).⁵ Isto é, o véu da aparência com que Apolo recobre os objetos terríveis da *visão* não se configura como uma alienação do prazer estético do sonho, mas significa, fundamentalmente, aquilo que preserva do terror “que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção” (NT, §1).

5 Ou então: “As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a ‘divina comédia’ da vida, com seu *Inferno* desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras — pois a pessoa vive e sofre com tais cenas — mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: ‘É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!’ [...] são fatos que prestam testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”. (NT, §1).

O véu de Apolo, portanto, tem o significado de garantir a segurança da medida e da ordem da estrutura espacial da corporeidade visual no tempo. Esse véu, que reveste o fenômeno, é o que garante a compreensão imediata da figuração em contraposição com a tão “lacunarmente inteligível” realidade cotidiana. As características oníricas de Apolo, portanto, se consagram à forma, à medida e ao princípio da individuação como parâmetro da sanidade mental, mas, alerta Nietzsche, dos *sonhos* dos gregos só se pode falar em termos de suposição, e ainda assim com escassa certeza, a despeito de toda a literatura onírica e das incontáveis anedotas a respeito. O fato, entretanto, é que o dispositivo apolíneo da medida, da ordem, da beleza tem a característica de dar um sentido *compreensível* àquilo que aparece como objeto próprio da alma: a intemporalidade e, talvez por isso, tenha dito Nietzsche que, dada a incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de que eram dotados os olhos dos antigos gregos, unida a sua luminosa e sincera paixão pela cor,

não é possível abster-se, para a vergonha de todos os pósteros, de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e de grupos, uma seqüência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador: isso em um sentido mais profundo do que ocorre com o homem moderno, quando ele ousa, com respeito a seus sonhos, comparar-se a Shakespeare. (NT, §2).

Apolo, contudo, não pode ser a suprema garantia da não-ruptura do *principium individuationis*, pois a natureza do homem é também susceptível a certas potências que desmantelam esse princípio, porquanto rompem com os limites da temporalidade. Se na arte apolínea o sonho se torna um jogo da intemporalidade com o tempo histórico do homem individual, tendo como fundo um *novo* mundo aparente, Nietzsche reconhece que o sistema operante da arte dionisíaca, sob o influxo de uma potência desmanteladora da individualidade, contrasta com o espetáculo do jogar apolíneo, ou se opõe a este, ou simplesmente o abarca, desmantelando-o. Identificamos tal jogo na *analogia da embriaguez*.

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NT, §1).

O advento de Dioniso propicia a vivência do dismantelamento da subjetividade. Trata-se, portanto, de uma vivência do atemporal. Esta, segundo Nietzsche, faz com que cada qual se sinta “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” (NT, §1). Ora, assim como, na medida em que intuíamos o intemporal no belo a partir das características do seu operador artístico, a beleza aparente, agora, comprovamos que, com respeito a Dioniso, a vivência de seu impulso determinado não se caracteriza primordialmente como intuição de objeto, ainda que se trate de um objeto transcendental, de pertença exclusivamente psíquica. A qualidade do fenômeno dionisíaco não se traduz como experiência da visão nem como redução às suas possibilidades descritivas, mas, sim, como puro e imediato sentir, posto que, sob o efeito deste influxo, o homem “se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo” (*A visão dionisíaca do mundo*, p.9).

Devemos, conseqüentemente, perguntar em que medida este jogar, através do dionisíaco, difere do jogo apolíneo. Primeiramente, trata-se o dionisíaco de uma experiência de fusão da subjetividade com a natureza, e de sua conseqüente subsunção. O dionisíaco é, em resumo, um êxtase. Em tal êxtase, o jogo consiste em se deixar transformar *em natureza*.

O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim com a estátua está para o artista apolíneo (Ibidem, p.9).

O jogar do êxtase dionisíaco significa, primordialmente, deixar de ser artista para se tornar obra de arte, deixar de ser um indivíduo para submergir na totalidade das coisas e assim se anuncia uma formulação metafísica para a estética nietzschiana. Ocorre que há ainda uma questão fundamental a ser averiguada antes que sejamos capazes de compreendê-la enquanto vivência dionisíaca. Quando dizíamos que o jogar apolíneo requeria determinadas condições sem as quais resultaria em algo patológico, estávamos aludindo ao fato de que uma dessas condições, segundo Nietzsche, é o *saber* que se está sonhando, isto é, ter ciência de que se intuem objetos que, de algum modo, pertencem ao sonhar. Esta mesma condição é também requisitada para o jogo dionisíaco: “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à

espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (Ibidem, p.10).

Ainda que o texto seja claro, devemos perguntar como é possível que esta conjugação perfaça uma concepção na qual se pode estar lúcido e em êxtase a um só tempo; ou individualmente desmantelado e, ainda assim, atento sobre si mesmo. A primeira consideração a se fazer é a introdução de uma distinção importante. Nietzsche não fala de toda experiência dionisíaca do êxtase. Muito menos se refere ao modelo orgiástico de um Dioniso advindo de povos bárbaros. O sentido do êxtase aqui está vinculado ao modelo cultural grego; ao contexto da cultura grega que absorve e transforma um Dioniso de estado puro em um Dioniso anteparado por Apolo. Esta consideração é deveras necessária, pois implica na própria condição que permite que o dionisismo seja um dos vetores da expressão artística através da qual os gregos expressavam sua visão de mundo.⁶ O fato é que devemos entender a concepção nietzschiana do jogo dionisíaco ou da vivência dionisíaca do êxtase entre os gregos sob uma perspectiva muito peculiar. O dionisismo a que Nietzsche se refere é uma expressão que se dá sob o influxo da cultura helênica, que, para Nietzsche significa *modus essendi* da cultura evoluída que tem em Apolo a personificação da ordem e da medida e é exatamente o recurso de Apolo, o anteparo de Apolo, que torna possível a experiência estética de um impulso não helênico, isto é, não evoluído no sentido cultural helênico.⁷ Dioniso é, na sua forma mais pura, um *pathos* bárbaro. Ora, a vivência do êxtase dionisíaco entre os bárbaros se configura em uma supervazão irrefreada dos instintos mais primitivos, isso também induz a pensar em uma vivência até certo ponto patológica e unilateral, que em nada serviria como expressão artística do jogo da natureza com o homem, mas somente refletiria o puro transtornar da temporalidade com o esquecimento de si. Não é isto, entretanto, o que ocorre com os gregos.

Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a

⁶ Cf. NT, §2.

⁷ O que irrompe na barbárie dionisíaca “é uma natureza que nunca incorporou os limites impostos pela civilização, manifestando-se como sem limites, quando isto lhe é concedido. Assim Nietzsche entende as orgias dionisíacas dos babilônios e ainda dos romanos. Entre os gregos, no entanto, o culto a Dioniso se dá nos quadros da religiosidade olímpica, em que o limite, a luz e a harmonia são valores irretocáveis, manifestando-se a natureza em meio à própria arte”. (BECKENKAMP, *Seis Modernos*, pp.133-134).

nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco. (NT, §2).

Há, contudo, certa ordem cronológica que se antepõe ao anteparo que Apolo *doa* a Dioniso. Primeiramente, porque são pulsões antipódicas, mas, fundamentalmente, porque Dioniso é uma divindade originariamente estranha à economia do Olimpo. Apolo, o antípoda de Dioniso, é inicialmente visto sob o aspecto daquele que impõem limites ao delírio, à *mania* e a perversão desmedida. “A sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela. Resistindo, primeiro, ele envolveu com a mais delicada teia o poderoso opositor, de modo que este mal pôde perceber que entrava passo a passo numa semicatividade” (*A visão dionisíaca do mundo*, p.10).⁸ Rohde corrobora este aspecto de importação do dionisismo. Para ele, as fortes agitações de um entusiasmo panteísta entre os gregos não eram de modo algum inabituais. “Após a época de Homero, esse tipo de entusiasmo, vindo do Oriente, espalhou-se em ondas poderosas por toda a terra helênica, sob os gritos de júbilo dos seguidores de Dioniso” (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*, pp.46-47).⁹ Assim, as pulsões dionisíacas, a partir de um culto à natureza, não são de exclusividade do povo grego da Antigüidade. Nietzsche talvez se refira muito mais a uma *importação* dessas práticas de êxtase que o culto sugere do que propriamente ao culto à personalidade de Dioniso, sem, contudo, deixar de sugerir que, de exclusivamente grego, nesse caso, está a “idealização” da vivência do impulso dionisíaco, como caractere de pertença exclusiva do helenismo, tão bem expresso quando se diferencia o contexto dionisíaco na *festa* e na *vivência bestial*. Tal fato se deve exclusivamente ao apurado sentido apolíneo, já existente no homem civilizadamente grego, aplicado ao impulso dionisíaco. Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche observa que se concebe mais facilmente o inacreditável

8 A interpretação nietzschiana deve ser vista aqui como uma “novidade” para a representação classicista de Apolo. “A imagem classicista da cultura grega, predominante na cultura alemã desde os estudos de Winckelmann em meados do século XVIII, concentra-se sobre o momento do apolíneo, toda harmonia, equilíbrio e beleza. Apolo é apresentado, em *O nascimento da tragédia*, com as características que Winckelmann usou para descrever uma estátua grega; o que distingue o apolíneo de Nietzsche do Apolo dos classicistas é sua correlação com um pólo antagônico, caracterizado precisamente como irrupção de forças não controladas, ameaçadoras do equilíbrio e da harmonia apolínea” (BECKENKAMP, *Seis Modernos*, p.133).

9 Vernant, conforme se pode ver em *Entre mito e política*, não concorda com essa tese nietzschiana. “Não acredito de forma alguma — diz ele —, nessa oposição entre Apolo e Dioniso feita por Nietzsche. Para mim, trata-se de pura construção, fabricação. Traduz apenas problemas de um horizonte espiritual e religioso que eram os de Nietzsche e de sua época. Da mesma forma, a imagem que temos do dionisismo é uma criação da história moderna das religiões, com Nietzsche e Rohde. E somos todos filhos de Rohde e de Nietzsche. Mas creio que se enganaram. O dionisismo não é de forma alguma um elemento originalmente estranho à Grécia e que, num dado momento, teria chegado de fora para modificar o andamento do sistema. O dionisismo pertence à Grécia por mais longe a que se possa remontar”. (VERNANT, *Entre mito e política*, pp.347-348).

idealismo da essência helênica a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento “dos impulsos [*Trieb*] mais baixos, uma panhetárica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais” (*A visão dionisíaca do mundo*, p.10).

Mais propriamente, o que representa *novidade* dionisíaca para o antigo contexto cultural da relação do homem greco-homérico com suas divindades pode ser entendido, neste contexto, como a aplicação da medida do tempo apolínea ao caótico mundo dos impulsos. Algo que não se dá no paganismo do Oriente, quando Dioniso irrompe sem a interferência de Apolo. Sem esta, o impulso dionisíaco resulta em mera “retrogradação do homem ao tigre e ao macaco”, ou, aquilo que poderia representar o perigo mais extremado para a cultura grega: o terror. Terror que emerge do fundo do impulso artístico de Dioniso, sem a interferência de Apolo; o terror que emerge do puro desenfreamento de Dioniso, em que a conjugação lucidez-embriaguez detona o processo de individuação sem se tornar arte ou redenção. Em suma, o terror da ruptura do *principium individuationis* como fenômeno bestial, isto é, sem concepção artística.

O sentido da ruptura do princípio de individuação assume, entre os gregos, uma configuração inédita: ao mesmo tempo em que denota todo o terror ou o lamento anelante por uma perda irreparável – processo esse da esfera exclusiva do impulso dionisíaco –, é também júbilo artístico, e somente por esta mistura de afetos, por esta mistura de terror e júbilo que o sentido da ruptura do princípio de individuação vem a ser um fenômeno artístico. Rohde descreve este processo em sua primeira defesa aberta de Nietzsche, como resenha para a *Literarische Zentralblatt*,¹⁰ do seguinte modo:

Se até então sentia-se protegido, na posse do que há de mais real, isto é, desse mundo seguro da realidade, tudo se desfaz como um véu de névoa, a ilusão da individuação o abandona, o homem é engolido pelas trevas púrpuras das profundezas, onde o Uno abarca a correnteza da vida eternamente movimentada. A superfície cintilante de tal movimento, com suas ondas que crescem e decrescem rapidamente, tinha sido tomada pelo homem como o que existia de real. Agora ele se dá conta, horrorizado, de que esses milhões de ondas não são nada, o não-ser eterno, e um pavor terrível se apodera dele quando faz essa descoberta sobre-humana. No entanto, ele é tocado de diversas maneiras por um ardente encantamento: pois, como Prometeu libertado de suas correntes, tem a sensação de estar livre de todas as amarras que confinam sua estreita individualidade, de ser movido por uma poderosa e ilimitada liberdade, de ser carregado pela agitação tempestuosa de uma alegria e de uma dor nunca antes experimentada.

10 Trata-se de uma resenha recusada para publicação.

Então, essa excitação absurdamente intensificada abre caminho para o exterior, todo júbilo e todo tormento do universo ganham voz em seu íntimo e se propagam em melodias terrivelmente sublimes. (ROHDE. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*, pp.36-37).

Vemos assim, primeiramente, que tal *principium* é abalado pela raiz da própria individuação, isto é, a partir da Vontade. Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, segundo Nietzsche,

por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera [*Frühlingstrieb*], a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade (NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, p.12).

Considerando-se este aspecto da experiência do elemento artístico de Dioniso sob o influxo do apolinismo da subjetividade, o perder-se progressivamente de si e a profunda melancolia deste ato deixa, ou imprime na subjetividade, o júbilo que pode significar o desmantelamento de um mundo que teria sido nosso até então e que por ele operávamos os registros que lhe davam sentido. Aqui os vemos desaparecer progressivamente. Ou, talvez, melhor se diga que nos vemos afastar, dramaticamente, dos signos do mundo apolíneo, como o tempo enquanto medida histórica. Para perdê-los, entretanto, é preciso os ter, e, naturalmente, o diferencial da experiência dionisíaca dos gregos em relação aos bárbaros é que os gregos os tinham. “Por isso, naqueles estados irrompe como que um impulso sentimental da Vontade, um ‘suspirar da criatura’ por algo que foi perdido: desde o mais alto prazer [*Lust*] ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda [*Verlust*] irreparável” (Ibidem, p.13).

É de se concluir, portanto, que, na relação entre o apolíneo e o dionisíaco, transposta para a tragédia, ora predomina a potência de um, ora a de outro, mas, ambos estão invariavelmente presentes em todos os elementos trágicos: no herói fulgura a força dionisíaca pelo apolíneo; através do coro, o apolíneo se redime no dionisíaco. Afirmamos, contudo, que, na essência das encenações trágicas, as intuições apolíneas do intemporal são tragadas pela própria vivência do intemporal, isto é, pelo fundo dionisíaco da existência. Ora, como se pode depreender do exemplo de Schiller, citado por Nietzsche, Apolo nasce de um fundo dionisíaco e, como tal, pode-se dizer que, na essência da criação poética, predomina o dionisíaco, como na obra trágica, por trás do símbolo apolíneo do indivíduo heróico, subsiste a intemporalidade dionisíaca.

Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não *podiam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica. De fato, eles parecem ter sentido assim; como, aliás, aquela distinção e avaliação platônica da “idéia” em contraposição ao “ídolo”, à reprodução, estava profundamente radicada na natureza helênica. Para que possamos, porém, nos servir da terminologia de Platão, dever-se-ia falar mais ou menos do seguinte modo das figuras trágicas do palco helênico: o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação (NT, §10).

A partir da relação entre Apolo e Dioniso, pode-se considerar que a arte trágica, em sua essência, é uma cópia artística da natureza, no sentido de que a tensão oriunda da conjunção dessas duas divindades é em si mesma, a representação das forças de criação e de destruição que atuam no mundo. Tal arte, contudo, não se limita a ser uma cópia da realidade, pois o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira trágica, diz Nietzsche, “seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la” (NT, §24). A meta suprema desta arte fora a de fazer entender aos homens que, na vida, tais forças antagônicas se expressam uma através da linguagem da outra.

Se com a nossa análise resultou que o apolíneo na tragédia obteve, mercê de sua força de ilusão, completa vitória sobre o proto-elemento dionisíaco da música, e que ele se aproveitou desta para os seus desígnios, a saber, para uma elucidação máxima do drama, haveria que acrescentar desde logo uma restrição muito importante: no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, como se vissemos, no vaivém da lançadeira, o tecido nascer no tear — alcança, como totalidade, um efeito que fica *mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos*. No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o

qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral. (NT, §21).

Deve-se, contudo, perguntar: Com que finalidade? Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento enquanto individuação em nada afeta a essência da vida, isto é, em nada afeta o tempo da vida, ainda que resulte em problema para o indivíduo e sua temporalidade histórica *em a* vida. Nietzsche afirmara, por reiteradas vezes, que o grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver. Esses terrores e horrores estão relacionados diretamente com a experiência dionisíaca da *embriaguez*, que revela o íntimo da natureza humana: sua finitude. A imersão na *embriaguez* dionisíaca, por sua vez, opera a “aniquilação das barreiras e limites habituais da existência”. Este efeito, enquanto dura, contém um elemento “*letárgico* no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca”. Como não se trata de um estado permanente de *embriaguez*, tal experiência tem de ser vencida por um movimento de retorno à realidade cotidiana, isto é, um retorno ao tempo histórico. Tão logo, porém, essa realidade cotidiana retorne à consciência, “é sentida como tal com *repugnância*”. Por que, entretanto, repugna-nos o retorno ao mundo cotidiano? Para Nietzsche, a experiência do estado dionisíaco é a experiência de uma ordenação de mundo e também de tempo mais elevada e esta se opõe a “uma ordenação de mundo vulgar e ruim” (*A visão dionisíaca do mundo*, p.24), que, a rigor, vem a ser aqui a característica da vida cotidiana, porquanto se trate do tempo cotidiano que torna a vida culpa inexorável, ligada ao fator *destino*: “o grego queria absoluta fuga desse mundo da culpa e do destino. Ele mal se deixava consolar por um mundo depois da morte: seu anelo ia mais alto, para além dos deuses, ele negava a existência com seu reflexo de brilho variegado nos deuses” (*Ibidem*, pp.24-25). Assim, depois de terminada a experiência dionisíaca, repugna um mundo sob o comando da insatisfação, posto que lá, no mundo dionisíaco, a Vontade é satisfeita em um estado de espírito livre da opressão do tempo e do destino, das causalidades e da

culpa. Superar essa repugnância, portanto, é justamente o papel do apolíneo, reduzindo a insatisfação sem, no entanto, negar a Vontade.

Assim, também o homem da consciência cotidiana pode ser pensado em termos de uma consciência que pretende explicar o que é a vontade que impulsiona o indivíduo para a existência. O homem da consciência cotidiana, entretanto, ao invés de resignar-se com esta condição indigna, elege a via da dialética com o propósito otimista de desvendar definições. O conhecimento, neste caso, ao invés de libertar-se do jugo da vontade, que o instiga em enigmas indecifráveis, fica à mercê de ainda maior jugo, ligado que está à vontade de estabelecer relações de uma cadeia interminável de explicações sobre causas e efeitos, impulsionado a sempre mais inferir no mundo fenomênico. Em função disso, Nietzsche irá dizer que, na consciência do despertar da embriaguez, o homem “vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano: esse o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre” (Ibidem, p.25).

Para o jovem Nietzsche, a vontade *permite* ao homem apenas se aproximar desse *limite de desmantelamento de si mesmo*, posto que também retorne à cena para reorganizar o mundo então nauseante da retomada da consciência cotidiana, como se isso caracterizasse seu próprio *jogo*.

Referências Bibliográficas:

NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. Trad. de J. Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Sócrates e a tragédia*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKENKAMP, Joãozinho. *Seis modernos*. Pelotas: Editora Universitária / UFPel, 2005.

MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Trad. e notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.