

O APOLÍNEO E O DIONISIACO COMO CATEGORIAS ESTÉTICAS EM FRIEDRICH NIETZSCHE

Severino Elias Neto¹

RESUMO

O presente artigo especula a concepção estética desenvolvida pelo filósofo alemão, Friedrich Nietzsche, na sua obra *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (1872), nitidamente marcada pela crítica ao passado de valores imutáveis e pelo anúncio profético do “renascimento” daquele homem helênico, pré-socrático, de extáticos desejos vitais. Nas manifestações artísticas do homem grego, Nietzsche vislumbra o verdadeiro sentido da vida. A tragédia, especificamente, com o seu deus potente Dionísio e sua música ditirâmbica é o límpido espelho da condição sofrida, angustiante e sensual do homem. Contradizendo como nunca foi contradito antes as correntes filosóficas de então e seus progenitores, o “cismador de ideias” faz desmoronar todo positivismo, idealismo, historicismo e espiritualismo. Sua filosofia é, inegavelmente, volitiva.

Palavras-chave: Arte. Dionísio. Apolo. Vontade.

ABSTRACT

This article speculates the aesthetic conception developed by the German philosopher, Friedrich Nietzsche, in his book *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism* (1872), clearly marked by criticism to past of immutable values and by the prophetic announcement of the "rebirth" of Hellenistic and pre-Socratic man, of ecstatic vital desires. In the artistic manifestations of the Greek man, Nietzsche glimpses the true meaning of life. The tragedy, specifically, with its powerful god Dionysus and his dithyrambic music is the clear mirror of the painful, distressing and sensual condition of the man. Contradicting like never before were contradicted the philosophical currents of that time and their progenitors, the "splitter of ideas" collapses all positivism, idealism, historicism and spiritualism. His philosophy is undeniably volitional.

Key-words: Art. Dionysus. Apollo. Wish.

1 INTRODUÇÃO

¹Licenciado em Filosofia
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cajazeiras – FAFIC
E-mail: severino.vox@hotmail.com

Ulterior a instigante revisão da literatura afim, esta análise se baseia na compreensão intuitiva dos estados cosmológicos – apolíneo e dionisíaco – no processo contínuo de desenvolvimento da arte, descartando qualquer resquício ascético, espiritualista e moral imputados na filosofia clássica: o homem como obra de arte é quem fala triunfante e opulente, divinizando tudo o que se faz presente, quer seja bom, quer seja mau.

Este artigo restringe-se, portanto, à visão estética de Friedrich Nietzsche exposta, com singular primor, na obra de 1872, escrita em plena Guerra Franco-Prussiana sob a influência da filosofia pessimista de seu contemporâneo Arthur Schopenhauer. Na primeira parte, a concepção nietzscheana desvela-se da misteriosa união extática do gênio apolíneo-dionisíaco com a tragédia grega. Com efeito, é na realidade helênica pré-socrática, no seu todo volitiva, fundada no impulso criador da vida como expressividade trágica e fenômeno estético, que Nietzsche enxerga a essência real do mundo, do homem e da obra de arte. Na segunda, levanta-se a crítica deste filósofo a toda e qualquer forma de otimismo dialético proveniente de Sócrates e seus sequazes, entre eles Eurípides.

Todavia, abordar exaustivamente a temática da estética nietzscheana não é o objetivo deste artigo; o mesmo visa abrir posteriores possibilidades de questionamentos a partir das pistas de reflexão elucidadas aqui. Por isso, cada parte, cada subtópico, estão como setas a indicar novos horizontes especulativos.

2 CONCEPÇÃO NIETZSCHEANA DA ARTE

O cismador de ideias e amigo dos enigmas, Friedrich Nietzsche, como ele próprio se define, escreve sua primeira obra, intitulada *O nascimento da tragédia no espírito da música*, na primeira edição de 1872, e depois *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, na reedição da obra em 1886, sob decisiva influência do pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer exposto, especificamente, no livro *O mundo como vontade e representação*. Ao incorporar alguns princípios metafísicos e estéticos schopenhauerianos, Nietzsche se debruça na análise do mundo grego entendido a partir do influxo artístico dos gênios *apolíneo* e *dionisíaco* como analogias do *fenômeno* e da *coisa-em-si* respectivamente.

A dualidade metafísica entre *vontade* e *representação* constitui o cerne da visão pessimista de Schopenhauer. O mundo como representação corresponde,

para este filósofo, à realidade dos fenômenos, ou seja, ao mundo tal como nos aparece: esfacelado, múltiplo, repleto de particularidades. Embora diverso este mundo representativo não está abandonado ao caos, mas, ao contrário, é regido por dois princípios: o princípio de individuação, entendido pelas categorias de tempo e espaço que determinam o fluir dos fenômenos, eo princípio de razão suficiente ou de causalidade que faz cômescio todo fenômeno dando-lhe sua razão de ser. Por conseguinte,

O mundo [...] é representação minha ordenada pelas categorias do espaço, do tempo e da causalidade. O intelecto organiza e sistematiza, através da categoria da causalidade, os dados da intuição espaço-temporais, captando assim os nexos entre os objetos e as leis do seu comportamento. Mas, ainda que sendo esse o modo como as coisas se passam, o intelecto não nos leva além do mundo sensível (REALE & ANTISERI, 1991, p. 227).

Como é notório, Schopenhauer entende o mundo à luz da regularidade dos fenômenos, mas não o limita a esta esfera da aparência. Segundo a sua concepção metafísica, o mundo real é o mundo da *vontade*. Assim, a verdade não se encontra aprisionada no campo da representação, como erroneamente se pensa. É a vontade, que surge do contraste entre dores e prazeres, necessidades e satisfações, a essência e princípio do mundo, do nosso ser. Tal vontade se encontra objetivada num “plano ideal”, eterno, imutável, sendo objeto para o próprio sujeito antes mesmo de se manifestar por meio dos fenômenos.

A essência do ser, portanto, é a vontade: a imersão no profundo de nós mesmos faz com que descubramos que somos vontade. Mas, ao mesmo tempo, essa imersão rompe o ‘véu de Maia’ e faz com que nos vejamos como partes daquela vontade única, daquele ‘cego e irresistível ímpeto’ que permeia, se agita e esquadilha por todo o universo. Em outros termos, a consciência e o sentimento do nosso corpo como vontade levam-nos a reconhecer que toda a universalidade dos fenômenos embora tão diversos em suas manifestações, tem um só e idêntica essência: aquela que conhecemos mais diretamente, mais intimamente e melhor do que qualquer outra, aquela que, em fúlgida manifestação, toma o nome de ‘vontade’ (REALE & ANTISERI, 1991, p. 229).

Considerado o filósofo da vontade, por centrar seus princípios filosóficos nesta realidade metafísica, mas também do pessimismo, Schopenhauer vislumbra na vontade a origem de todo o sofrimento. No homem, ela se objetiva clara e perfeitamente como conflito, dor, tensão contínua, insatisfação. Decerto, todos estão

condenados, segundo Schopenhauer, a sofrer ininterruptamente enquanto estiver preso nas “malhas” da vontade, ademais,

Enquanto submetidos à pressão dos desejos, com suas esperanças e temores, enquanto somos sujeitos do querer, não possuiremos bem-estar nem repouso permanente. Caçar ou fugir, temer desgraças ou perseguir o prazer, é essencialmente a mesma coisa; a preocupação quanto à vontade sempre exigente, seja qual for a forma em que o faz, preenche e impulsiona constantemente a consciência; sem repouso porém não é possível nenhum bem-estar (SCHOPENHAUER, 1997, p. 46-47).

Para romper com destino tão cruento, subtrair a vontade, o querer, a ponto de anulá-los completamente, é a única redenção possível apontada por Schopenhauer e, para tanto, duas vias são abertas: a da contemplação estética e a da ascese. Com efeito, quando o homem se detém na contemplação da obra de arte sua vontade é aniquilada, esquecendo, ele, de si mesmo e de sua dor. Nesta experiência estética seu olhar não percebe mais os conflitos inerentes às coisas, mas a essência que se deixa aparecer fora das noções de espaço, tempo e causalidade. A vontade sucumbe em vista da sublime intuição estética que expressa a essência primordial de tudo que há. A arte assume, aqui, um caráter libertador: liberta o homem de suas necessidades, de suas dores e, portanto, de sua vontade mediante a pura contemplação artística. Todavia, é mister salientar: é a vontade objetivada em seus diferentes graus – das forças da natureza inanimada, passando pelo mundo vegetal e animal até chegar ao homem – que deve esvanecer. A vontade entendida do ponto de vista kantiano da coisa-em-si, tomada por Schopenhauer em sua obra magna, enquanto não objetivada, não tornada representação é sublimada pelo filósofo e está claramente expressa na música, a arte mais universal e profunda, a única forma de arte capaz de exprimir as fibras mais secretas que constituem a vontade.

Feito este esboço da metafísica e do pensamento estético de Schopenhauer pode-se, com mais segurança conceitual e metodológica, adentrar no fulcro da filosofia estética de Nietzsche; este fundamenta toda a sua obra *O nascimento da tragédia* nestes princípios schopenhauerianos dando a uns uma nova roupagem e superando outros. O contraste, por exemplo, entre representação e vontade se dá, em Nietzsche, através de dois impulsos artísticos da natureza, manifestos nas figuras mitológicas de Apolo e Dionísio. O espírito apolíneo é a imagem divina do princípio de individuação e o espírito dionisíaco a vontade mesma, a coisa-em-si.

Tanto para Nietzsche como para Schopenhauer a vontade é dor e contradição. No entanto, o papel que a arte assume perante esta vontade os diferencia. Para o primeiro, a essência do fenómeno artístico está na vontade que se manifesta em toda a sua exuberância criativa. Já para o segundo, ao contrário, a arte é apresentada como pura negação da vontade: nisso consiste sua função redentora.

2.1 APOLO E DIONÍSIO

Nietzsche vislumbra o contínuo desenvolvimento da arte nas figuras míticas de Apolo e Dionísio. No espírito cosmo destas duas divindades gregas, o amigo dos enigmas encontra a chave hermenêutica para se compreender a civilização helênica e o porquê da predominante influência de sua cultura na organização das estruturas cognitivas e morais do mundo ocidental.

Segundo a tradição mitológica, Apolo é filho do deus Júpiter – o pai dos deuses, filho de Saturno – com a deusa Latona, personificação da noite. Nascido em Delos – ilha emergida do mar por Netuno para que Latona, livre da perseguição de Juno, pudesse dar a luz aos seus filhos – Apolo é considerado o deus solar, o deus profeta, o deus da inspiração, o deus da medicina. René Ménéard assim o descreve:

Esplendente é o epíteto que se dá a Apolo, considerado o deus solar. Apolo atira ao longe as suas setas, porque o sol dardeja ao longe os seus raios. É o deus profeta, porque o sol ilumina na sua frente e vê, por conseguinte, o que vai suceder; é o condutor das Musas e o deus da inspiração, porque o sol preside às harmonias da natureza; é o deus da medicina, porque o sol cura os doentes com o seu benéfico calor (1991, p. 6).

Representado na arte sob vários aspectos, Apolo chama a atenção de Nietzsche pela harmonia das leis que transparece o seu rosto sempre jovial, como o sol que jamais envelhece. Nietzsche o interpreta como expressão máxima das formas perfeitas, do fenómeno, das regras, dos limites individuais, da “esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, justamente com sua beleza” (2005, p. 30). O estado fisiológico do *sonho* traduz, analogicamente, esta interpretação feita por ele.

O *sonho* satisfaz o elevado e primevo apetite que temos pela aparência. Ele é a precondição da arte do figurador plástico, isto é, da arte propriamente apolínea como nos fala Nietzsche:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda e qualquer arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de uma *aparência*: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas (2005, p. 28).

Outrossim, “o grego conheceu e sentiu os temores e horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (NIETZSCHE, 2005, p. 36), tendo Apolo máximo destaque e centralidade, por seus harmoniosos acordes trazerem a calma à alma agitada e a tranquilidade moral à vida grega, protegendo-a, por longo tempo, de todo elemento extático, presente desde Roma até Babilônia, nas cerimônias em honra a Dionísio que consistiam numa desenfreada orgia. Dessa forma,

Apolo como divindade ética, exige dos seus a medida e, para observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’, ao passo que a alto-exaltação e o desmedido eram considerados como demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto, como propriedade da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros (NIETZSCHE, 2005, p. 40-41).

Apesar de todo comedimento moral e estético deste espírito exclusivamente apolíneo, sobre os gregos pairava um escondido substrato de sofrimento e de angústia que, somente a entrada sutil de uma nova força cósmica poderia fazer estes sentimentos aflorarem: a *embriaguez* divina de Dionísio, portanto, se apresenta como este “novo”; o *desmedido*, o auto-esquecimento, o grito estridente e a espontaneidade se revelam como “nova verdade”, como algo aprazível e digno de ser desejado e vivido.

Dionísio é a personificação do vinho. Seu culto está ligado ao desenvolvimento da vinicultura, por isso é menos antigo que os demais deuses. À sua “pessoa” atribuem a vinha, a hera, o tirso, a tarça e as máscaras báquicas. Os três primeiros atributos fazem referência diretamente a fabricação do vinho e aos

efeitos que ele produz. A tarça tem um significado místico: “a alma, sorvendo-a, embriaga-se, esquece a sua natureza superior, não pensa mais senão em unir-se ao corpo pelo nascimento, e segue a estrada que deve conduzi-la à morada eterna” (MÉNARD, 1991, p.104). Já as máscaras báquicas apontam para os mistérios dionisíacos retratados em forma de peças, nas festas em louvor a este deus. Sem dúvida, as primeiras peças de teatro foram criadas e apresentadas como homenagens à divindade do vinho, por isso, Dionísio é considerado por Ménard o novo condutor das Musas, especialmente de Melpômene, a musa da tragédia.

Na visão de Nietzsche, Apolo e Dionísio são duas figuras antagônicas, mas ao mesmo tempo, complementares. A oposição entre estas duas figuras mitológicas se encontra “até no contraste dos hinos dedicados a uma e a outra divindade; a Apolo (a unidade) o peão grave e simples; a Dionísio (a multiplicidade) o ditirambo variado e desordenado” (MÉNARD, 1991, p. 102). Todavia, no *Nascimento da tragédia*, Nietzsche transpassa esta oposição ao identificar uma intrínseca e necessária relação artística entre elas: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NIETZSCHE, 2005, p. 129-130).

O estado onírico do espírito é tomado em Nietzsche como necessária condição para o surgimento do estado extático dionisíaco. São das raízes do helenismo apolíneo que começam a irromper impulsos dionisíacos: o delicioso êxtase da embriaguez rompe o “véu” das formas artísticas da aparência fenomenal e, o princípio de individuação e causalidade sucumbe frente à satisfação inebriante do retorno ao Uno-primordial:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompe todas as rígidas hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabelece entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com 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, 2005, p. 31).

A dinamicidade do gênio dionisíaco trás à arte apolínea a renovação de todas as suas manifestações. Como consequência, dois elementos tão díspares, dois adversários tão ferozes se vêem, em fim, reconciliados. Esta reconciliação compreende o momento mais importante na história do culto grego e se faz notar nos versos de Homero e Arquíloco, progenitores da poesia grega. Homero, o típico

sonhador imerso em si mesmo; Arquíloco, o beculoso compositor de estrofes tão sátiras que fizeram suicidar tanto Licambes, o pai da moça por quem estava apaixonado, como a própria moça de nome Neobule. O germe poético destas duas naturezas inteiramente originais aponta para o nascimento da tragédia, da arte trágica.

2.2 A TRAGÉDIA GREGA

O século VI a.C. é o leito da tragédia, gênero artístico que melhor exprime os impulsos dionisíaco e apolíneo. Aristóteles, tecnicamente, a definiu com estas palavras:

A tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma das suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com uma ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o temor, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. Entendo por 'um estilo tornado agradável' o que reúne ritmo, harmonia e canto. Entendo por 'separação das formas' o fato de estas partes serem, umas manifestas só pelo metro, e outras, ao contrário, pelo canto. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos; vêm, em seguida, a música e, enfim, a elocução. Por estes meios se obtém a imitação (2004, p. 35).

Embora esta visão tecnicista nos seja, a priori, bastante útil, ela é inegavelmente superada. A tragédia não está somente para suscitar nos indivíduos os sentimentos de compaixão e dor, mas, para Nietzsche, o seu “efeito mais imediato [...] é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (2005, p. 55). Vale salientar, aqui, que é da natureza que irrompem os poderes artísticos dos gêneos dionisíaco e apolíneo, os dois primados cosmológicos que influenciam diretamente o homem e suas ações.

Em concomitância com a tradição antiga e a primeira obra de Nietzsche, a gênese da tragédia encontra-se no coro trágico, sendo ela originalmente “coro e nada mais que coro” (2005, p. 55). Longe da concepção política de Ésquilo e Sófocles acerca do coro, por vê-lo apenas como a representação constitucional do povo, e da de Aristóteles ao considerá-lo um dos atores, Nietzsche o entende, em sintonia com o pensamento de Schiller, “como uma muralha viva que a tragédia

estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (2005, p. 54). Tal muralha começa a ser erguida a partir do momento que o sátiro deixa de habitar nas florestas como semideus lúbrico e devasso, para vir, como algo sublime e divino, desvelar o verdadeiro homem.

O coro dos sátiros traduz para o grego dionisíaco a existência de modo mais autêntica, mais veraz, ao com os ditames do homem dito civilizado que, nada mais é, senão, mentirosa caricatura. Por isso, deve-se

Considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco: fenômeno [Planomen] que se torna da maior nitidez no processo do autor que, se dotado de verdadeiro talento, vê pairar diante dos olhos, tão perceptível como se pudesse pegá-la, a imagem do papel a representar (NIETZSCHE, 2005, p. 58-59).

Portanto, compreende-se melhor a tragédia grega quando se olha o coro dionisíaco a manifestar-se em imagens do mundo apolíneo; drama de traços apolíneos com cognições e efeitos dionisíacos.

Do nascimento até o seu ocaso, a tragédia grega trás no seu próprio corpo, para Nietzsche, três tragediógrafos que merecem especial ênfase: Ésquilo, o primeiro dos grandes trágicos com seu herói Prometeu; Sofocles, por ter Édipo Rei maior destaque entre os inúmeros personagens trágicos e Eurípedes com suas tragédias de tom cético e racionalista.

As figuras de Prometeu e Édipo Rei faz Nietzsche concluir que na tragédia grega – onde o herói que transgride a lei aceita e estabelecida pelos deuses é punido, percorrendo um árduo caminho para purgar as suas faltas – o sofrimento de Dionísio é o único objeto subsistente, velado em cada um dos personagens que se apresenta no palco do teatro helênico.

Pelo modo com que a tragédia grega se desenvolve, pela estrutura e expressividade artística que adquire, Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, partindo do pressuposto pessimista do sofrimento existencial intrínseco ao homem, analisa filosoficamente este fenômeno da arte como expressão máxima da tragicidade da vida.

Segundo o filósofo dos enigmas, a criação artística do homem trágico dionisíaco funda-se na dinâmica da *vontade criadora*, “instrumento intramundano que pertence à própria vida finita e não transfinita como propõem a concepção

filosófica tradicional” (ORDONHO, 1996, p. 3). Nesta perspectiva, continua o professor Ordonho:

Falar da criação artística em Nietzsche é falar da crítica que o mesmo levanta à tradição filosófica. [...] Nietzsche considera que o caminho percorrido até agora pelo homem ocidental na busca da racionalidade histórica é o ponto que determina a herança do socratismo e de dois milênios de dogmatismo cristão. Aqui o homem perdeu suas raízes terrenas, pois, passou a aceitar o fundamento da vida num propósito infinito, lançando-se numa representação fantasmagórica (1996, p. 47).

Severo crítico da corrente racionalista que reduz toda a realidade em primados teóricos, conceituais, como também, da doutrina cristã por avivar nos indivíduos a esperança ilusória de um mundo pós-morte, que exige a negação dos sentidos e vontades da pessoa que está presa no “cárcere” do seu corpo, Nietzsche, voltando-se para o mundo grego, encontra na expressividade trágica, nos fenômenos estéticos e na obra de arte dionisiaca uma realidade totalmente adversa a estes dois princípios. Uma realidade no seu todo volitiva, fundada no impulso criador da vida como manifestação de forças cósmicas, vontade comprometida com o tempo finito, movimento de autotranscendência, enfim, como *vontade de poder*.

No pensamento nietzscheano a categoria *vontade de poder* possui indiscutível centralidade. Para o filósofo alemão, a própria essência do homem e o seu existir são *vontade de poder*. Vida e *vontade de poder* estão correlacionadas de tal forma que todas

As manifestações dos seres vivos são provocados especificamente por uma vontade de acumulação de forças. Nesta ótica, todos os modos de vida têm aqui o seu fundamento. Como definição preliminar, vida pode ser entendida como sendo um sentimento máximo de poder. Por isso, todo ser vivente quer sempre mais potência, nada de valorizar sentimentos de conservação, todo ser vivo quer sempre crescer e acumular mais força, pois ‘onde há vida, também há vontade: mais não vontade de vida, senão – é o que eu te ensino – vontade de poder!’ (ORDONHO, 1996, p. 121).

Entre “os gregos a ‘vontade’ queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 38). A arte trágica possibilita esta autocontemplação da vontade e, por isso, “passa a caracterizar-se pelo vigor, pela vitalidade, pela *espontaneidade*, pela exuberância e pela intensificação de vida” (ORDONHO, 1996, p. 58). Ademais, Nietzsche conclui sem

rodeios: “onde encontrei vida, ali encontrei vontade de potência; e até mesmo na vontade daquele que serve encontrei vontade de ser senhor” (2005, p. 222).

A concepção nietzscheana acerca da arte trágica, em síntese, pode ser entendida, de modo um tanto quanto simplório e objetivo, como a unificação dos impulsos cosmológicos: apolíneo e dionisíaco. A vida, como própria criação artística e, reciprocamente, esta criação como a mais sublime expressividade da tragicidade da vida, representa toda singularidade e inovação do pensamento estético de Nietzsche, de modo que, segundo ele, como seres humanos, “nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômenos estéticos* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (2005, p. 47).

3 A CRÍTICA NIETZSCHEANA AO SOCRATISMO ESTÉTICO

A essa altura, é necessário pontuar aqui, com máxima clarividência, que a obra de arte trágica dos helenos, acima comentada, brota vivamente do espírito da música, em contraposição a toda categoria de aparência, pela qual não é possível derivar, de maneira alguma, o trágico.

A música, nas palavras de Nietzsche, “obriga a ver mais, de um modo mais intrínseco do que em geral” (2005, p. 128). Ela é a autêntica Ideia do mundo; a essência de toda a tragédia. É por meio dela que o estado dionisíaco se manifesta e se configura com toda a sua preponderância. Sem sombra de dúvida, o nascimento do mito, especificamente do mito trágico, está diretamente associado à capacidade embriagante da música, ao buscar o prazer no íntimo do Ser. Isso porque,

o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada [...]; aquilo que o poeta da palavra não alcançava, a suprema espiritualização e idealização do mito, ele, como músico criador, podia conseguir a todo instante (NIETZSCHE, 2005, p. 99).

É a força da música que transforma o mito em veículo da sabedoria dionisíaca e a tragédia na sua mais alta manifestação. Entretanto, quando a música é atingida inesperadamente pelo massacrante racionalismo dialético-otimista do pensamento eripidiano-socrático, sua expressão mais límpida do ser interno, da vontade mesma,

dá lugar a uma insuficiente reprodução da aparência, do Ser. A música é “despida” do seu caráter extático, ditirâmico, dionisíaco.

Com a decadência da música, enquanto fenômeno puramente dionisíaco, dada as ideias de Sócrates e seus sequazes, a tragédia grega sucumbe e surge uma nova disparidade: Dionísio versus Sócrates. A tragédia está morta! E quem a fez fenecer? O socratismo estético, diz Nietzsche sem meias palavras.

Eurípides é a primeira e a mais viva expressão do pensamento estético-socrático. Com efeito,

Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (NIETZSCHE, 2005, p. 79).

A obra poética, dramática de Eurípides tende a expulsar da tragédia qualquer vestígio do elemento dionisíaco originário para reconstruí-la sobre uma base artístico-moral puramente não dionisíaca, mas, estritamente racionalista. A dicotomia entre o pensamento socrático e o impulso dionisíaco marca o crepúsculo de uma cultura e o alvorecer de outra, reflete o professor Ordonho: enquanto a dionisíaca é envolvida pelas trevas da noite, a socrática é iluminada pela luz matutina de uma nova fase histórica e artística, alicerce de toda a cultura ocidental posterior.

Com Sócrates, o “pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estritamente ao tronco da dialética” (NIETZSCHE, 2005, p. 89). O *instinto*, que na pessoa produtora da arte representava a força criativa, converte-se em pura criticidade e, a *consciência*, que exercia este papel crítico, converte-se em princípio criador. Por esta inversão palpamos o coração e o ponto central de toda tendência socrática; tanto a arte trágica como a ética helênica-dionisíaca são condenadas a desaparecer.

Todavia, verifica-se que, no “desenrolar” da reflexão de Nietzsche no livro *O Nascimento da tragédia*, a oposição mais forte à tragédia e à visão trágica do mundo se dá, atualmente, pela ciência, em sua essência otimista, tendo Sócrates como progenitor e, Eurípides e Platão, como os seus maiores expoentes. Destarte, o mesmo Nietzsche que narra e analisa o desmoronamento do trágico-dionisíaco, também sublima, em sua teoria da arte, o renascimento desse espírito.

Para Nietzsche, duas grandes naturezas intelectuais com enorme coragem e sabedoria desvelaram o fetiche da ciência, ditador de metas universais e germe de todo e qualquer espírito otimista, entranhado na sociedade a destruí-la impiedosamente: Kant e Schopenhauer. Foram eles que

Conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritates* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (*O mundo como vontade e representação*, I, p.498). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, no lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com um olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura aprender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio (NIETZSCHE, 2005, p. 110-111).

A filosofia alemã de Kant e Schopenhauer, como é possível constatar acima, destrói o socratismo científico pela demonstração de seus limites. Em concomitância, a música alemã de Bach, Beethoven e Wagner, como que, emanções dionisíacas, afasta-se também de tudo o que constitui ou se refere à cultura socrática. A unidade destas duas forças motrizes, a filosofia e a música alemã, parecem apontar, na visão de Nietzsche, para o despertar gradual daquele gênio trágico-dionisíaco, outrora, adormecido no interior do homem e obscurecido pela arte socrática. Dessa forma, “nós revivemos analogicamente em ordem *inversa*, por assim dizer, as grandes épocas principais do ser helênico, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina [socrática] para o período da tragédia” (NIETZSCHE, 2005, p. 119).

O renascer da tragédia pela superação do modelo socrático, imprescindível para a exuberância da vida do homem moderno, segundo Nietzsche, faz a existência novamente ser aceita de modo integral: com suas cores, agustias e sofrimentos, sem deixar de ser também verdadeira vontade criadora, dando ao real seu sentido primaz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na civilização grega anterior a Sócrates, de extáticas manifestações artísticas, Nietzsche conjectura a verdadeira razão de existir do Homem e a possibilidade real de fazer acontecer uma “transvalorização” de todos os valores tradicionais rigidamente estabelecidos.

A arte trágica dos helenos, para Nietzsche, é o límpido espelho do sofrimento existencial do homem, sofrimento este que não encontra na arte sua libertação, como erroneamente pensou Schopenhauer, mas sua máxima expressão e corajosa exaltação dos valores vitais.

Ademais, a tragédia grega é sublime sim à vida. Sua beleza está no próprio homem movido pela *vontade criadora* a manifestar-se como “Ser” de dores, angustias e paixões. No palco do anfiteatro grego, o homem é representado por Dionísio, imagem da força instintiva, da embriaguez, da paixão sensual, da plena harmonia com a natureza. Ao lado de Apolo, deus das formas perfeitas, Dionísio possibilita o contínuo desenvolvimento da arte e da tragicidade da vida.

Nietzsche considera, portanto, a *vontade criadora*, prenúncio da sua futura ideia de *vontade de poder*, a essência do homem e de suas manifestações artísticas. Na sua filosofia o primado não é da razão, mas da vontade. Esta vontade pertence à própria vida finita e não metafinita como a filosofia tradicional propunha.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. 4. ed. Lisboa: Presença, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CAROSI, Paulo. *Curso de filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1962. 1v.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Opus, 1997. 2v.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e ninguém*. São Paulo: Nova Cultura, 2005. (Coleção Os Pensadores).

_____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *Para além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ORDONHO, Marcos Antônio de Santana. *A noção de arte em Friedrich Nietzsche*. João Pessoa, 1996. (Dissertação de Mestrado - UFPB).

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Kant*. São Paulo: Paulinas, 1990.

_____. *História da filosofia: do romantismo até os nossos dias*. São Paulo: Paulinas, 1991.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Nova cultura, 1997. (Coleção Os Pensadores).