

A imagem do meio-dia nos escritos de Nietzsche sobre a Tragédia

The midday's image in Nietzsche's texts about the tragedy

Ítalo Kiyomi Ishikawa¹

Resumo

O meio-dia das *Bacantes* é a imagem escolhida pelo jovem Nietzsche para aludir ao nascimento das artes trágicas. A figuração apolínea da intuição dionisíaca tem na imagem do meio-dia o seu modelo exemplar, o êxtase disforme do Dionísio oriental é redimido pelo espírito grego numa arte da aparência sobre o palco do teatro ático. O artista apolíneo-dionisíaco, tal como as Mênades de Eurípedes, torna-se um avatar do Uno-Primordial, nele as contradições inerentes do existir se tornam suportáveis e a vida modulada em arte.

Palavras-chave: Jovem Nietzsche. Meio-dia. Apolíneo. Dionisíaco. As Bacantes.

Abstract

Bacchae's midday is the image chosen by young Nietzsche to allude the birth of tragic arts. The apollonian image of the Dionysian intuition has in the midday image it's exemplar model, the amorphous ecstasy of oriental Dionysius is redeemed by the Greek spirit in an appearance's art in the Theatre of Ancient Greece. The Apollonian-Dionysian artist, such as Euripides' Maenads, becomes an avatar of the Primordial One, where the inherent contradictions of the existence become bearable and life moulds itself on to art.

Keywords: Young Nietzsche. Midday. Apollonian. Dionysian. The Bacchae.

Introdução

A filosofia do jovem Nietzsche tem sido explorada exaustivamente pela *Nietzsche Forschung* tanto no Brasil quanto no exterior, todavia há uma imagem metafórica que praticamente foi ignorada pelos pesquisadores que se debruçaram sobre o par apolíneo-dionisíaco que orbitam os textos de Nietzsche sobre a tragédia grega: o êxtase do meio-dia. Autores como Karl Löwith² e Karl Jaspers³ apontaram possíveis significados filosóficos para o meio-dia nietzschiano a partir da época de *Assim falou Zaratustra* (1883 – 1885), no

¹ Doutorando em filosofia na UFPR, Curitiba, PR, Brasil. E-mail: prof.italo@yahoo.fr

² LÖWITH, Karl. *O sentido da história*. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, p. 219, e *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*. Traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup. Paris : Hachette Littératures, 1998. Löwith identifica a imagem do meio-dia nietzschiano com o eterno retorno do mesmo e como ultrapassamento do niilismo.

³ JASPERS, Karl. *Nietzsche*. Traducción de Emillio Stiu. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963, p. 416 – 417. Para a metafísica de Jaspers, o meio-dia nietzschiano é o marco inicial do pensar.

entanto, Karl Schlechta⁴ foi o único intérprete que buscou evidenciar um sentido filosófico para o meio-dia no primeiro período do pensamento do autor. Contudo, apesar de seus próprios esforços, Schlechta afirmou numa transmissão radiofônica de 1957 que o meio-dia em Nietzsche é uma “noção vaga”, “permanecendo nas sombras” como um “fantasma”⁵. Tal penumbra que recai sobre o meio-dia nietzschiano se deve tanto a conotações diferentes que o termo recebeu sob a pena do filósofo alemão⁶, quanto à sua dependência e filiação a conceitos maiores da filosofia de Nietzsche⁷. O objetivo do presente estudo é oferecer uma reflexão sobre o valor filosófico do meio-dia no primeiro Nietzsche, e a estratégia utilizada é a de recuperar a referência que a imagem solar opera nos textos sobre a tragédia, a citação às *Bacantes* de Eurípidés.

O meio-dia no Nascimento da tragédia

Nietzsche lança mão do meio-dia no *Nascimento da tragédia* (1872) e em seus escritos preparatórios para mostrar como, nos gregos antigos, a intuição musical-dionisíaca assumiu formas representativas-apolíneas. O meio-dia expressa a união apolíneo-dionisíaca que irrompe na arte caracterizada por Nietzsche como *trágica*, por exprimir em belas formas o prazer estético que torna a vida humana justificável. A imagem solar é utilizada no § 5 do *Nascimento da tragédia*, mas primeiramente é importante contextualizarmos a discussão proposta pelo autor nesta seção da obra. Nietzsche inicia o § 5 com a afirmação de que irá expor um dos pontos cruciais do livro, “o conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte”, que é a “compreensão intuitiva do mistério dessa união” (NT 5). Antes de

⁴ SCHLECHTA, Karl. *Nietzsche's Grosser Mittag*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1954; *Le cas Nietzsche*. Traduit de l'allemand par André Coeuroy. Paris : Gallimard, 1997.

⁵ SHLECHTA, Karl. Légende et réalité. In: *Le cas Nietzsche*. Paris : Gallimard, 1997. pg. 87.

⁶ Convém apontar que Nietzsche é um filósofo antissistemático, e os seus conceitos possuem uma variação e mudança de sentidos que os colocam no estatuto de uma produção orgânica, ou seja, os conceitos em Nietzsche surgem e se transformam numa dinâmica que é própria às transformações intrínsecas à vida (cf. GM I, 5). A ideia do meio-dia possui significados diferentes se colocados lado-a-lado os textos sobre a tragédia e aqueles posteriores ao *Zaratustra*.

⁷ Mesmo a partir da época do *Zaratustra*, o meio-dia nietzschiano possuiu uma variação de sentidos que dificulta uma conceituação claramente demarcada, todavia, o meio-dia sempre surge no texto de Nietzsche vinculado a conceitos mais abrangentes e que são filosoficamente mais determinantes para o conjunto do pensamento de Nietzsche: ora o meio-dia parece indicar o anúncio de um tipo superior de homem, o homem redentor (GM II, 24); em outra passagem o meio-dia aponta para o perspectivismo (CI Como o “mundo verdadeiro” se tornou fábula 6); e em *Assim falou Zaratustra* e em suas anotações preparatórias o meio-dia se torna uma clara alusão ao eterno retorno: o personagem Zaratustra é o portador de um anúncio profético – “É tempo! É mais que tempo!” (ZA II Dos grandes acontecimentos) – de um pensamento abismal, o eterno retorno, que se realiza como êxtase e afirmação incondicional da vida, e quando Zaratustra recebe os sinais de sua autossuperação, que é também a superação do niilismo, ele afirma “Esta é a *minha* manhã, o *meu* dia raiou: *sobe, então, sobe ó grande meio-dia!*” (ZA IV O sinal).

explicar como o gênio apolíneo-dionisíaco produz a obra de arte, Nietzsche toma como modelos artísticos dois autores da Antiguidade, Homero, Arquíloco e um autor romântico, Schiller. Os três autores são tomados como patronos da discussão que será proposta por Nietzsche, e a evocação dos autores serve a fins teóricos: Homero e Arquíloco⁸ são lembrados por Nietzsche como escritores que ousaram inserir em suas obras a “ébria explosão de seus apetites”(NT 5), tal posição destes escritores gregos é diametralmente contrária ao gosto moderno que, segundo Nietzsche, deprecia a arte subjetiva. Schiller, por sua vez, é evocado a partir de uma consideração psicológica da arte, segundo o filósofo alemão, Schiller teria encontrado como condição prévia para a poesia, “não uma série de imagens com ordenada causalidade dos pensamentos”, mas “*um estado de ânimo musical*” (NT 5). Tanto os sentimentos exorbitantes quanto o ânimo musical⁹, exemplificados nos autores mencionados por Nietzsche, são fatores presentes na origem da arte e em sua criação por parte do gênio apolíneo-dionisíaco.

A ligação entre sentimento e o fundo musical da natureza – a identidade entre o “*lírico com músico*” (NT 5), está na raiz da conjunção entre apolíneo e dionisíaco, e, por conseguinte, está na gênese da tragédia ática. O homem no qual ocorre a conjunção entre as pulsões dionisíaca e apolínea é o sujeito lírico, ou seja, há nele um excesso de sentimento transbordante; seus sentimentos explodem na união mística com a vida da natureza, o sujeito lírico submerge na pulsão musical do mundo. Para o jovem Nietzsche, o gênio apolíneo-dionisíaco encontra no substrato do mundo uma experiência de vida que é qualificada como *musical*, porque só a música é capaz de expressar corretamente tais sentimentos.

O conceito de *Uno-primordial (das Ur-Eine)*¹⁰, o substrato musical do mundo, é denominado de vários modos no *Nascimento da tragédia*: é chamado de *Mães do Ser, Fundo*

⁸ A respeito da figura histórica de Arquíloco, poeta que introduziu a canção popular na literatura, confira a nota de rodapé 41 (p. 146) do tradutor Jacó Guinsburg para a edição brasileira do *Nascimento da tragédia*.

⁹ O “estado de ânimo musical” que está na origem de todas as representações artísticas, reverbera a concepção que Nietzsche tem da música em sua primeira obra: ao tratar da música Nietzsche não se refere à música como mera manifestação cultural composta por um artista qualquer, mas Nietzsche vê um paralelismo entre música e vida; e a música é tomada, então, como fonte vital dionisíaca no *Nascimento da tragédia*.

¹⁰ A ideia central do conceito de Uno-primordial é de que existe um Ser primordial, um princípio originário da vida, da qual provêm todos os entes. O mundo surge a partir da diferenciação do Ser primordial em entes individuais, que impreterivelmente tem de retornar ao seio daquele Ser. Nietzsche encontrou a concepção de um Ser primordial, de uma unidade “verdadeiramente-existente”, [*Wahrhaft-Seiende*] na filosofia pré-socrática. E outra grande influência que se pode perceber no conceito de Uno-primordial é a ideia romântica de *anima mundi*, de que a natureza possui uma vida imanente e indestrutível. A ideia de vida ou alma do mundo, *anima mundi*, se baseia na concepção da existência de um princípio metafísico que emana de si a vida que perpassa a natureza e todos os seres. A respeito das influências do pensamento pré-socrático e do romantismo no conceito de Uno-primordial, cf: BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2002.

Originário, Fonte Primavera e, em algumas ocorrências, de *Vontade*¹¹. O gênio¹² nietzschiano do *Nascimento da tragédia* – aquele no qual a conjunção entre o apolíneo e o dionisíaco é intuída – é arrebatado em êxtase ao entrar em contato com o Uno-primordial, e desse encontro o gênio produz a música. Nas palavras de Nietzsche: “Ele (o gênio apolíneo-dionisíaco) se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música [...]” (NT 5). A música nascida no encontro com o Uno-primordial tem um significado maior do que a música contingente, criada por qualquer artista. Ao inserir a origem da música no encontro do gênio com o Uno-primordial, Nietzsche se refere mais àquilo que música significa: a própria pulsão dionisíaca de vida, que também é de dor e contradição. Esse encontro do gênio com o fundo musical do mundo é comparável, sob os olhos de Nietzsche, ao êxtase do meio-dia das *Bacantes*.

Após o contato do gênio com o Uno-primordial, depois de gozar da fonte da vida da natureza, há um segundo passo na gênese da obra de arte: a representação em imagens apolíneas do sentimento dionisíaco. O substrato sonoro do mundo é “afigural” e “aconceitual”, ou seja, não é representado diretamente, mas apenas intuído/sentido. O trabalho de dar forma, de conferir representações às intuições dionisíacas, é feito pela ação apolínea do artista. O gênio contempla no fundo musical do Uno-primordial a contradição inerente ao mundo, uma contradição que expressa o devir do mundo, caracterizado como *dor*. As forças plásticas apolíneas conferem beleza à visão aterradora do mundo desvelado como dor; e o gênio apolíneo-dionisíaco, através da obra de arte, é capaz de redimir o sofrimento da vida do

¹¹ Contudo, é necessário ressaltar que a identificação entre os conceitos de *Vontade* de Schopenhauer e de Uno-primordial em Nietzsche se torna problemática quando se leva em consideração os fragmentos póstumos de Nietzsche.

¹² Nietzsche utiliza uma terminologia schopenhaueriana ao se referir ao conceito de gênio, mas com consequências distintas de seu antecessor. Para Schopenhauer, o gênio é puro sujeito do conhecimento, que por breves instantes se arranca do mundo da representação para contemplar *Vontade* em si mesma. Para Nietzsche, o gênio habita o mundo da representação mas intui que a essência imanente do mundo, o Uno-Primordial, é dor e contradição, e através da arte o gênio apolíneo-dionisíaco transfigura a dor e a contradição primordiais em imagens, ilusões e representações por meio das quais a vida é afirmada e desejada. Em anotações da época da elaboração do *Nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve a respeito do gênio: “O gênio tem a força de recobrir o mundo com uma nova rede de ilusões: a educação que nos leva ao gênio consiste em tornar necessária a rede de ilusões por meio de uma consideração ativa da contradição” (FP de 1870 6[3]. Tradução espanhola organizada por Diego Sánchez Meca); “O *Uno-primordial* contempla o gênio, o qual vê a aparência puramente como aparência, este é o cume extasiante do mundo. Mas na medida em que o gênio mesmo é somente aparência, ele tem que devir [...]. Enquanto ele é reflexo adequado do Uno-primordial, o gênio é a imagem da contradição e a imagem da dor. Cada aparência é então, o próprio Uno-primordial: toda sensação e sofrimento é *sofrimento primordial*, só que visto através da aparência, localizada na rede do tempo” (FP de 1870 – 1871 7 [157]. Tradução espanhola organizada por Diego Sánchez Meca). Para uma leitura pormenorizada a respeito da ideia de gênio em Nietzsche indicamos o artigo de Clademir Luís Araldi, *O gênio romântico no pensamento de Nietzsche*. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, p. 183 – 193, abr. 2009.

mundo através da beleza artística¹³. Após apresentar o contato do gênio com o Uno-primordial, Nietzsche afirma a representação apolínea nas artes nos seguintes termos:

[...] agora esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similitforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado (NT 5).

A imersão do gênio no plano dionisíaco do Uno-primordial e a representação apolínea de suas intuições na obra de arte constituem, na seção § 5 do *Nascimento da tragédia*, o mote que confere significado à imagem do meio-dia no jovem Nietzsche. O filósofo apresenta o meio-dia como uma imagem plástica que demonstra a gênese da obra de arte – da tragédia ática particularmente – no seio do Uno-primordial. Nietzsche introduz a imagem solar afirmando que o poeta Arquíloco, o pai da lírica grega ao lado de Homero, tem suas intuições inspirado por Dionísio, e essa inspiração é ilustrada pelo delírio do meio-dia, tal como na peça de Eurípides. Nietzsche assim apresenta a imagem do meio-dia no nascimento do trágico:

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu lauriel. O encantamento dionisíaco-musical do dormiente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos (NT 5).

Nietzsche atribui ao poeta Arquíloco uma intuição na qual o próprio Dionísio e suas Mênades – também chamadas de Bacantes – se manifestam. Dessa embriaguez, Arquíloco é desperto, como de um sonho, por Apolo. Em Arquíloco temos de forma exemplar a figura do gênio dionisíaco-apolíneo, o gênio do meio-dia, pois do êxtase dionisíaco, que não possui

¹³ A transfiguração da dor imanente ao mundo em beleza pode ser compreendida pelo pensamento proposto por Nietzsche na seção § 4 do *Nascimento da tragédia*, onde o pensamento pessimista do personagem mítico *Sileno*, companheiro de Dionísio, é transfigurado pela beleza apolínea. Sileno, ao ser questionado qual é a melhor coisa ao homem, revela sua sabedoria: “O melhor de tudo é para ti inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”. A sabedoria de Sileno revela, segundo Nietzsche, o conhecimento que o grego antigo tinha do caráter contraditório e doloroso da vida. Mas diante dos horrores inalienáveis do existir, os gregos não se resignaram, mas justificaram sua própria vida através da vida dos deuses olímpicos. Os deuses olímpicos foram criados pelos antigos, de acordo com Nietzsche, a partir de seu anseio pela beleza e para justificar o sofrimento da vida que é inerente ao existir. Nas palavras de Nietzsche: “De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?” (NT 3).

figuras representativas, segue o trabalho do impulso apolíneo de dar de formas à intuição extasiante, sejam imagens, poemas ou ditirambos.

O frenesi dionisíaco que está na intuição de Arquíloco como gênio artístico, segundo as palavras de Nietzsche, é o mesmo arrebatamento do monte Citeron descrito nas *Bacantes*. Deve-se notar que a citação a Eurípides na seção § 5 do *Nascimento da tragédia* passa por uma visão aparentemente antitética de Nietzsche sobre o teatrólogo grego, visto que para ele as *Bacantes* é a obra dionisíaca máxima e o seu autor é o corruptor do espírito trágico por conta de suas obras precedentes¹⁴. O arrebatamento dionisíaco das *Bacantes* que Nietzsche toma como modelo da obra de arte trágica é narrado no episódio do monte Citeron¹⁵, local em que as Mênades – as bacantes – transformam as recatadas mulheres do palácio de Tebas em adoradoras de Dionísio, o relato nos conta que ao meio-dia as bacantes inspiram as mulheres palacianas a um êxtase avassalador, no qual os rituais do louvor e do derramamento de sangue simbolizam os aspectos terríficos e entusiasmantes de Dionísio. O frenesi do Citeron representa aquilo que há de mais fascinante, terrível e perigoso em Dionísio: o puro êxtase disforme que, ao passo que possui um efeito catártico, em últimas instâncias coloca em risco a civilidade.

Diante do exposto, estamos em condições de afirmar que o meio-dia no *Nascimento da tragédia* é a imagem plástica do frenesi do gênio em contato com o Uno-primordial, e sobre essa fruição dionisíaca a pulsão apolínea surge como o trabalho de conferir formas artísticas ao que anteriormente era pura intuição sem formas. No *Nascimento da tragédia* a imagem do meio-dia surge apenas na seção § 5 em referência à intuição de Arquíloco. Contudo, nas conferências sobre a tragédia, *Introdução à tragédia de Sófocles* e *A visão dionisíaca do mundo*, que precederam a obra inaugural de Nietzsche, há outros elementos que enriquecem o paralelismo de Nietzsche ao texto das *Bacantes*. Esses dois textos, quando lidos ao lado do *Nascimento da tragédia*, oferecem indicativos preciosos que ampliam a compreensão da discussão promovida pelo filósofo nos textos sobre o trágico.

¹⁴ Na visão de Nietzsche, Eurípides é o corruptor da tragédia ática por vários fatores: por ter introduzido no teatro os dramas da vida do homem comum, pelo artifício narrativo do *Deus ex machina* que explica os dilemas morais das personagens, por ter incorporado no teatro a racionalidade socrática, e por ter posto em segundo plano o coro trágico (Cf. NT 10 a 12). Para o filósofo alemão, Eurípides teria reconhecido no final da vida o equívoco em corromper o espírito dionisíaco da tragédia grega, e as *Bacantes* seria uma ode e uma retratação a Dionísio, contudo, tal mudança tardia em Eurípides não foi capaz de interromper o processo de degeneração que ele iniciara no teatro grego (cf. NT 12 e TS 1).

¹⁵ Consultamos duas traduções em língua portuguesa das *Bacantes*, ambas de helenistas reconhecidos: a de Mário da Gama Kury (*Ifigênia em Áulis, as Fenícias, as Bacantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993); e a de Eudoro de Sousa (*As Bacantes*. São Paulo: Editora Hedra, 2011). Na tradução de Mário da Gama Kury o relato do mensageiro está entre os versos 881 - 1025; enquanto na tradução de Eudoro de Sousa o mesmo relato se encontra entre os versos 677 – 774.

O meio-dia na *Introdução à tragédia de Sófocles*

A imagem do meio-dia surge na *Introdução à tragédia de Sófocles* para demonstrar como ocorre a espiritualização apolínea dos festivais dionisíacos bárbaros. Os gregos antigos, segundo o filósofo, souberam moldar a embriaguez dionisíaca através da representação apolínea, e tal conjugação entre o representativo e o ébrio permitiu aos helenos conservar a exuberância do dionisíaco sem cair na barbárie, pois o equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo possibilitou o advento do trágico. Para corroborar nossa interpretação será preciso perseguir a forma como Nietzsche utiliza a imagem solar nesta conferência de 1870.

No início da *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche faz uma espécie de pré-história da tragédia ática, e segundo ele as origens da tragédia remontam à incorporação de um elemento novo na cultura dos gregos, um elemento estrangeiro que também seria introduzido no panteão olímpico, o culto ao deus bárbaro Dionísio, cujo aparecimento remonta a várias localidades e países não-helenos¹⁶. Da incorporação na cultura grega do dionisíaco “asiático”, através de sua espiritualização apolínea, nasce o espírito da tragédia grega. Na *Introdução à tragédia de Sófocles*, assim como no *Nascimento da tragédia*, a imagem do meio-dia é retirada das *Bacantes* para aludir ao êxtase dionisíaco bárbaro, incontrolável, anterior à espiritualização apolínea, que desfaz as barreiras da subjetividade.

Nietzsche começa sua argumentação afirmando que o dionisíaco, também chamado de *impulso de primavera*, é uma força telúrica, isto é, proveniente da natureza¹⁷. E a imersão no estado dionisíaco tem como consequência imediata o esfacelamento da subjetividade, o homem dionisíaco se torna um só com a natureza. Nas palavras de Nietzsche: “A natureza em sua força prodigiosa ata os indivíduos firmemente e os faz sentir-se como um, de tal modo que o princípio de individuação aparece, ao mesmo tempo, como um permanente estado de fraqueza da natureza” (TS 1). Mas como o homem mergulha no estado dionisíaco? Segundo Nietzsche, os antigos povos estrangeiros, adoradores de Dionísio, submergiam na embriaguez dionisíaca através do canto e de seu gestual, a dança. O lirismo do canto dionisíaco não é o de um sujeito isolado, o lirismo dionisíaco é o canto da massa entusiasta, e por isso é *ode*, *ditirambo*. Nietzsche afirma:

O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia): na música, a natureza exuberante festeja

¹⁶ Cf. TS 1.

¹⁷ A proveniência dos impulsos dionisíaco e apolíneo do coração da natureza será corroborada em NT 2.

suas saturnálias, na tragédia, ela almeja, através da dor e do pavor, o auto-esquecimento e o êxtase. Aqueles que eram iniciados no culto báquico eram abalados por imagens pavorosas e tinham a alma lançada para fora de si. Neste estado, eles se transformavam em outro ser e a crença no encantamento era geral. Nenhum disfarce era arbitrário. O drama era encenado sem espectadores, porque todos participavam dele. Rompia-se o *principium individuationis* e o deus Lusus libertava todos de si, transformava cada um. Os afetos se modificam no estado de êxtase: dores despertam prazer; o pavor, alegria (TS 1).

Segundo Nietzsche, o êxtase báquico conduz à ruptura das malhas da subjetividade, o princípio de individuação cai ante o canto e à dança da massa de coreutas. O homem anestesiado pelo delírio dionisíaco sente-se unificado com a natureza, e neste momento de regozijo a dor e a contradição do mundo são aceitas como elementos constitutivos da vida. A dança e o canto embriagantes eram seguidos, no culto estrangeiro a Dionísio, de orgias sexuais¹⁸. Dionísio, também chamado de Lusus, é o deus da desmedida, dos excessos; e a liberação sexual – acompanhada da bebedeira característica dos festivais de primavera – causou espanto nos gregos, afeitos a costumes mais sóbrios. O culto dos estrangeiros ao Dionísio bárbaro levou os gregos, segundo o filósofo, a uma mistura de amedrontamento e encanto.

Para que o oriental Dionísio pudesse ser aceito na Grécia era preciso sua conversão ao helenismo. Os gregos queriam sentir o fascínio do coro báquico, mas a forma bárbara de seu culto não era condizente com a civilidade dos cidadãos. Foi então que o impulso à beleza dos gregos, o impulso apolíneo, tomou a pulsão dionisíaca bárbara e a moldou, como pedra bruta, numa obra de arte. Nascia, assim, a tragédia entre os gregos. Nas palavras de Nietzsche:

O canto e a mímica de tais massas excitadas e impetuosas era algo inteiramente novo e inaudito no mundo homérico grego, algo asiático e oriental que os gregos, com sua incrível força rítmica e imagética, ou por outra, com seu sentido de beleza, domaram até produzir a tragédia (TS 1).

Nietzsche aponta a origem da tragédia na espiritualização artística da embriaguez. Foi o anseio grego pela beleza que domesticou o elemento bárbaro, imprimindo formas ao êxtase que antes era irrepresentável. Os gregos encontraram na tragédia a forma da representação apolínea do dionisíaco, conforme afirma o filósofo numa anotação da época da elaboração do *Nascimento da tragédia*: “A tragédia é o remédio natural contra o dionisíaco. Ele deve ser *vivido*: portanto, é impossível o puro dionismo (FP 1870 3 [32])¹⁹”. O dionisíaco em estado puro arruinaria os pilares da civilidade, mas os gregos não estavam dispostos a

¹⁸ Para Nietzsche, o êxtase das tebanas no relato das *Bacantes* no Citeron é a espiritualização das orgias sexuais que ocorriam nos cortejos dionisíacos, segundo o filósofo: “Mas, em todas (as festas báquicas), o foco é a liberação sexual, a destruição da família por meio das cortesãs. A imagem das orgias dionisíacas oferece o equivalente disso, tal como Eurípides projeta nas *Bacantes*” (TS 1).

¹⁹ Tradução para o espanhol dirigida por Diego Sánchez Meca.

renunciar ao fascínio do dionisíaco, e para poder vivê-lo os artistas trágicos tiveram que moldá-lo a partir do espírito da beleza, da representação e da individuação. A moldagem apolínea do dionisíaco não lança fora aquilo que é o seu elemento mais característico: o *pathos*, o sentimento de exultação, de arrebatamento e de embriaguez. Mas a embriaguez do dionisíaco, plasmada pelo espírito apolíneo grego através de sua *serenojovialidade*²⁰, estava agora circunscrita nos limites do teatro, assim os helenos puderam gozar do dionisíaco sem romper os princípios constitutivos de sua civilidade. Nietzsche cita o meio-dia das *Bacantes* como exemplo da espiritualização apolínea do delírio dionisíaco.

Através do palco da tragédia antiga, onde os atores colocavam máscaras para interpretar os deuses, os gregos podiam contemplar a presença de Dionísio e de suas bacantes; mas era na música do coro que o *pathos* do dionisíaco bárbaro se fazia presente, sem, contudo, pôr em risco os princípios da moral cidadina. Segundo a intérprete Rosa Maria Dias:

Os atenienses não queriam apenas ouvir os tímбалos orgiásticos, os gritos lancinantes das Mênades, queriam também que Sófocles lhes dissesse que viu Dioniso. Queriam ver o coro dos que celebram Dioniso ser habitado por um personagem fabuloso, o próprio Deus, vestir máscara e representar seu papel. E, assim, mais a tragédia se desenvolve, mais livre se apresenta nela o elemento dionisíaco. Dioniso é aqui o libertador que se desembaraça de todos os liames. Não se trata de uma imitação incondicional da natureza: mas como convém a um povo artista, de um subjugar prudente da natureza²¹.

Nietzsche cita o êxtase do meio-dia como “a imagem ideal de Dionísio” (TS 2), isto é, a embriaguez das Mênades é a mais acabada imagem apolínea do êxtase dionisíaco que o teatro grego produziu. Nas *Bacantes* estão presentes os principais elementos do culto bárbaro a Dionísio: a massa coreuta, a dança, a sensualidade, a libação, os simbolismos de vida (amamentação) e de morte (o despedaçamento do ente sacrificado no ritual do *sparagmos*), e a reconciliação do homem com a natureza e a perda de sua subjetividade. O poder do espírito apolíneo grego, segundo Nietzsche, conseguiu trazer para o palco do teatro um deus estrangeiro e tecer, a partir dele, a mais sublime representação artística. Nietzsche cita o meio-

²⁰ O tradutor Jacó Guinsburg cunhou o neologismo *serenojovialidade* para traduzir o termo alemão *Heiterkeit*, que tem o sentido de “clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria e hilariedade”. A criação do neologismo se deve ao esforço do tradutor em conservar os dois sentidos principais do termo em sua língua original, de serenidade e jovialidade. Cf. nota 2 à p. 143. A *serenojovialidade* é aludida por Nietzsche como a capacidade criadora do espírito grego em conceber o “apolíneo da máscara” no ator do teatro grego. A máscara apolínea, a representação no palco do mito dionisíaco, é o que permite “olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza” (NT 9). É a serenojovialidade dos gregos que lhes permite suportar as dores e contradições da vida e justificá-la esteticamente.

²¹ DIAS, Rosa Maria. Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento de Nietzsche. In: AZEREDO, Vânia Dutra de (Org.). *Encontros Nietzsche*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003. p. 184.

dia no Citeron fazendo uma perífrase das *Bacantes*, e toma o cuidado de citar vários detalhes do texto original. Nas palavras do filósofo:

Aqui, conta um mensageiro que, ao seguir a montanha acima com seu rebanho, no calor do meio-dia, avistou três coros de mulheres deitadas recatadamente no chão ou apoiadas nos troncos dos pinheiros e de modo nenhum como, ao contrário do mensageiro, diz Penteu: “mas embriagadas pelo jarro de vinho, de tal modo que partiram sozinhas, lúbricas, ao som da flauta”. Depois, a mãe de Penteu começa a dar gritos de alegria, para afugentar o sono. As moças se erguem, um modelo nobre de decoro; moças, mulheres jovens e velhas saltam, os cabelos ondulados deixam-se cair nos ombros, vestem a pele da corça, apertando laços e fitas; cingem o colorido tosão com serpentes que lhes lambem os rostos com intimidade. Algumas tomam nos braços corças e jovens lobos selvagens e os amamentam. Colocam grinaldas de hera, ramos de carvalho e briônias; uma toma o tirso, bate no rochedo, de onde imediatamente jorra água; uma outra golpeia o chão com o bastão e o deus faz jorrar uma fonte de vinho. Outras arranham o chão apenas com a ponta dos dedos e leite branco como neve borbulha. Doce mel goteja dos ramos de hera etc. Ou seja, um mundo totalmente encantado; a natureza festeja sua reconciliação com o homem, tudo é extático e neste caso digno e nobre. Este é o mais forte antagonismo à expressão asiática da festa dionisíaca (TS 1).

O meio-dia é, na *Introdução à tragédia de Sófocles*, a imagem escolhida por Nietzsche para mostrar como os gregos souberam retirar do coro em louvor ao Dionísio bárbaro uma representação apolínea da vida. Na *Introdução à tragédia de Sófocles*, o êxtase do meio-dia no Citeron é a imagem da conjugação do dionisíaco com o apolíneo, mas será em outra conferência da mesma época – na *Visão dionisíaca do mundo*, contudo, que teremos outros elementos que permitirão explorar essa união.

O meio-dia na *Visão dionisíaca do mundo*

Assim como na *Introdução à tragédia de Sófocles*, a imagem do meio-dia é usada por Nietzsche na *Visão dionisíaca do mundo* para aludir a união entre a pulsão apolínea e a dionisíaca. O texto das *Bacantes* é mais uma vez empregado pelo filósofo para demonstrar como o espírito helênico soube moldar a embriaguez dionisíaca através da representação apolínea. Do ponto de vista geral, no que diz respeito à nossa questão, são poucas as diferenças que podem ser elencadas entre os dois textos. No entanto, enquanto a preleção sobre Sófocles se ocupava mais de caracteres formais do teatro sofocliano, a preleção *A visão dionisíaca do mundo* se detém, sobretudo, em aspectos filosóficos do espírito do teatro grego antigo. O tratamento filosófico pormenorizado dado por Nietzsche sobre o dionisíaco e o

apolíneo na *Visão dionisíaca do mundo* permite que possamos colher mais elementos conceituais na leitura deste texto. O maior ganho na análise do meio-dia na *Visão dionisíaca do mundo* em relação ao texto sobre Sófocles é o aprofundamento sobre a união das pulsões apolínea e dionisíaca e o esfacelamento da subjetividade no gozo dionisíaco.

A embriaguez do meio-dia é explorada novamente por Nietzsche para demonstrar como o dionisíaco e o apolíneo “no momento de florescimento da “Vontade” helênica aparecem fundidos na obra de arte da tragédia ática” (VD 1). Enquanto no *Nascimento da tragédia* §5 Nietzsche escolheu o poeta Arquíloco como exemplo de gênio no qual se realiza a união do dionisíaco e do apolíneo, na *Visão dionisíaca do mundo* o filósofo aponta como exemplos de gênio os escultores Skopas e Praxíteles. Estes escultores gregos foram movidos pela mesma intuição descrita por Eurípides no monte Citeron, a intuição do meio-dia. Nietzsche cita o relato do pastor ao rei Penteu nas *Bacantes* como a imagem da mais poderosa conjunção já feita pelos gregos entre o apolíneo e o dionisíaco. Nas palavras de Nietzsche:

A contrapartida de tudo isto (do dionisíaco bárbaro) se oferece na imagem da celebração dionisíaca grega que Eurípides esboça em *As Bacantes*: desta imagem flui o mesmo encanto, a mesma musical embriaguez de transfiguração que Skopas e Praxíteles concretizavam em estátua. Um mensageiro conta que subira, no calor do meio-dia, ao pico das montanhas com os rebanhos: trata-se da hora e do local propício para se ver o que nunca foi visto; agora Pan dorme, agora o céu é um fundo imóvel de uma glória, agora *floresce* o dia. Sobre uma pastagem alpestre o mensageiro observa três coros de mulheres dispersas deitadas sobre o solo e em decente atitude: muitas mulheres se encostaram em troncos de pinheiros: o sono reina em toda parte. Repentinamente a mãe de Penteu põe-se a jubilar, o sono é afugentado, todas levantam-se de um salto, um modelo de nobres costumes; as jovens donzelas e as mulheres deixam cair os seus cachos de cabelo sobre os ombros, a pele de corço é posta em ordem, caso os seus atilhos e laços tenham se desfeito durante o sono. Elas cingem-se com serpentes, que lambem familiarmente as suas faces, algumas mulheres tomam nos braços filhotes de lobos e de corços e os amamentam. Todas se enfeitam com coroas de hera e grinaldas, uma batida de tirso no rochedo e água brota aos borbotões: um golpe com o bastão no solo e altea-se uma fonte de vinho. Doce mel goteja dos ramos, se alguém toca o chão apenas com a ponta dos dedos jorra leite branco como neve. Este é um mundo todo encantado, a natureza celebra a sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado. Essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático (VD 1).

Skopas e Praxíteles são tidos por Nietzsche como exemplos de gênios do meio-dia, eles souberam, tal como Eurípides nas *Bacantes*, dar formas apolíneas ao êxtase dionisíaco, e foi a partir dessa união, segundo o filósofo, que os escultores moldaram suas belas estátuas. Nestes artistas o êxtase dionisíaco não veio à tona em sua forma bárbara, como orgia ou perda dos sentidos por narcóticos, mas os escultores gregos moldaram numa bela visão aquilo que era pura intuição.

Ao citar os escultores gregos como exemplos de gênios, Nietzsche nos fornece uma pista para a compreensão de como acontece a união das pulsões artísticas que dão nascimento à obra imbuída pelo espírito trágico. Skoptas e Praxíteles são exemplos de gênio nas artes plásticas, assim como Arquíloco é na poesia e Ésquilo, Sófocles e o Eurípides tardio os são no teatro, todavia, a união do apolíneo com o dionisíaco obedece a um mesmo princípio conceitual, independentemente do tipo de arte em questão. Dentre as artes, a música ocupa, contudo, um lugar à parte como veremos adiante. Vamos nos deter, por ora, na maneira como acontece a união entre o apolíneo e o dionisíaco nas artes representativas.

Segundo Nietzsche, o artista plástico é movido pela pulsão apolínea de representação, ele quer dar belas formas àquilo que ele contempla como *ilusão*, como *sonho*. Apolo é o deus da representação onírica, mas também é o deus da verdade. O artista apolíneo está inserido no jogo entre o sonho e o real: ele lida com a materialidade do real, assim como o escultor lida com a pedra do mármore, e imprime na materialidade do objeto outra instância de realidade, a dimensão da visão onírica. A figura do deus olímpico esculpido na pedra pertence à dimensão do sonho, mas é uma aparição que não chega a aniquilar a distância entre o sonho e o real. A dimensão da representação apolínea está circunscrita numa distância impossível de ser vencida: os olhos do artista vislumbram o seu sonho simbolizado na materialidade do objeto, mas se trata, em última instância, de uma representação *mediata* de sua intuição. Nas palavras de Nietzsche:

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*. A estátua como bloco de mármore é deveras real. Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho (VD 1).

A atividade do artista plástico está ligada diretamente, segundo Nietzsche, ao significado do deus patrono das artes. Apolo é o deus da representação artística, do sonho, mas também é deus da verdade, do conhecimento correto. A atividade artística apolínea está inserida, assim como os atributos do deus, numa tensão sobre qual paira a obra de arte. Nas palavras de Nietzsche:

Mas em que sentido *Apolo pôde se tornar uma divindade artística*? Somente na medida em que é o deus que se revela no brilho. A “beleza” é o seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar [...] (VD 1).

Enquanto a arte apolínea se move na tensão entre o real e a representação, a arte dionisíaca “pura”, isto é, sem ser plasmada pelo espírito apolíneo, “repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento” (VD 1). O exemplo maior do dionisíaco em estado bruto continua sendo, na *Visão dionisíaca do mundo*, sua manifestação nos cortejos báquicos bárbaros. Através dos rituais em honra ao Dionísio asiático, seja pelo canto, pela dança ou pela ingestão de bebidas narcóticas²², a massa coreuta se sente misticamente unida, assim como se sente reconciliada com a natureza. O eopta, em comparação com o artista apolíneo, não representa na materialidade de um objeto a intuição vista na ilusão, mas tem em si a descarga de uma embriaguez que o acomete por inteiro. O homem báquico se torna, pela embriaguez dionisíaca, obra de arte. Nas palavras do filósofo:

Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. 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 Dionísio, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo (VD 1).

O elogio nietzschiano ao êxtase dionisíaco bárbaro, contudo, não esconde o perigo que o seu culto asiático lançava sobre a civilização grega: “Nunca, todavia, a helenidade²³ esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus. Nunca, por sua vez, a sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela” (VD 1). Os gregos não poderiam assimilar o dionisíaco bárbaro sem pôr em risco os princípios constitutivos de sua civilidade, e tampouco estavam inclinados a abrir mão do fascínio do dionisíaco. E mais: a embriaguez desmedida do dionisíaco bárbaro tinha por consequência direta um *pessimismo* ante a vida. Durante o gozo báquico o eopta sente-se imerso no coração da natureza que é marcado pela dor e contradição, mas pelo efeito anestésico da embriaguez o coreuta não contempla a dor e a contradição do mundo como desprazer, pelo contrário, o arrebatamento dionisíaco é tão intenso que o homem extasiado sente prazer ao contemplar a dor e a contradição do mundo. Contudo, uma vez passado o êxtase dionisíaco, ele se depara com a realidade e tende a menosprezar o mundo e as contradições da vida empírica do homem. Nas palavras de Nietzsche: “Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível

²² A respeito da embriaguez causada pelos rituais dionisíacos e a consequente perda da subjetividade e a reconciliação do homem com a natureza, Cf. VD 1.

²³ Os tradutores da edição brasileira Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza criaram o neologismo “helenidade” para verter do alemão o termo “*Helenenthum*”. Cf. nota 19, p. 10.

absurdo do ser humano: esse o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre” (VD 3). A sabedoria do deus silvestre é a sabedoria de Sileno, companheiro de Dionísio, segundo ele “o melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo lugar é morrer em breve” (VD 3)²⁴.

Segundo Nietzsche, a embriaguez disforme do dionisíaco bárbaro e seu conseqüente pessimismo não poderiam ser aceitos sem ressalvas pelos gregos. Para que o dionisíaco fosse aceito na cultura ática foi necessária uma “conjugação entre lucidez e embriaguez” (VD 1), uma mescla entre a lucidez de Apolo e a embriaguez de Dionísio. Nesta conjugação o espírito apolíneo grego mostrou sua “força curativa para dobrar aquela disposição de humor negadora” (VD 3)²⁵ do dionisíaco bárbaro. O anelo pela aparência e pelas belas formas do apolinismo grego inseriram o pessimismo de Sileno numa instância representativa intermediária, o palco do teatro, onde a dor e a contradição do mundo dionisíaco eram trazidas à tona numa representação bela, apolínea, que tornavam a dor e a contradição do mundo suportáveis, e é nesse contexto intermediário entre o arrebatamento dionisíaco e a modelação apolínea que vem à luz o meio-dia no Citeron como imagem que, mais do que uma simples alusão, realiza o mito trágico.

A verdade pessimista do dionisíaco bárbaro não foi de forma alguma abandonada, pelo contrário, a contradição e a dor inerentes ao mundo e à vida eram trazidas e representadas no palco do teatro, no entanto, o pessimismo de Sileno era espiritualizado na figuração apolínea a ponto de ser belo e justificável para a vida humana. A circunscrição do dionisíaco nos limites do teatro não significava a extinção de seu elemento original: o coro da tragédia transmita o mesmo êxtase dos antigos coreutas báquicos ante o absurdo da existência. Segundo Nietzsche, a incorporação do dionisíaco pelo apolíneo “se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver” (VD 3)²⁶.

O palco do teatro grego se tornou, segundo a interpretação de Nietzsche num “reino do milagre”, pois nele Apolo e Dionísio se uniram. Enquanto no êxtase dos coreutas báquicos os epoptas gozavam da dissolução da subjetividade através da imersão no seio da natureza e contemplavam de forma imediata a verdade pessimista de Sileno, no palco da tragédia a união entre o apolíneo e o dionisíaco faz vir à tona o espírito dionisíaco através da representação, da aparência. A tragédia usa de elementos representativos: as pinturas, a disposição do cenário, a

²⁴ Cf. NT 3.

²⁵ Na mesma seção Nietzsche afirma: “Apolo como o legítimo deus da cura e da expiação salvou o grego do êxtase *clarividente* e da repugnância pela existência – por meio da obra de arte do pensamento tragicômico”.

²⁶ Cf. NT 3.

interpretação dos atores, o texto da peça; trata-se do uso de várias *artes da aparência*²⁷, que usadas em conjunto e imiscuídas pelo espírito dionisíaco, se tornam símbolos, cujo maior exemplo é a máscara do ator: já não é mais o ator que está no palco, é o próprio deus Dionísio que na encenação das *Bacantes* se faz presente ao meio-dia. Há, entretanto, uma forma de arte sem a qual a tragédia grega não teria atingido, segundo Nietzsche, o espírito dionisíaco: trata-se da música, mais precisamente do coro da tragédia. Para o filósofo, a música exprime na tragédia grega “o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da Vontade em e para além de todos os fenômenos” (VD 1), é o lirismo da música, o sentimento de prazer e desprazer transmitido pelo canto do coro, que transporta o espectador da tragédia ao mundo do mito e o faz sentir participante da embriaguez dionisíaca. O canto do coro faz com que o mundo do teatro se transforme: pelo lirismo da música o cenário se converte no mundo encantado do mito, e o ator deixa de ser um intérprete para se tornar Édipo, Prometeu ou até mesmo o próprio Dionísio no monte Citeron. Segundo Nietzsche:

Ao espectador é feita, portanto, a exigência dionisíaca de que a ele tudo se represente sob encantamento, de que ele sempre veja mais do que o símbolo, de que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja o *reino do milagre*. Onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, através do qual ele vê tudo sob encantamento? Quem vence o poder da aparência e a despoticiza até o símbolo? Trata-se da música (VD 3).

Assim como na *Introdução à tragédia de Sófocles*, o meio-dia na *Visão dionisíaca do mundo* é a imagem que simboliza a união entre o espírito apolíneo grego e a embriaguez dionisíaca bárbara, união que promoveu o nascimento do teatro grego antigo. O ganho conceitual na análise da *Visão dionisíaca do mundo* é a compreensão de como os dois impulsos artísticos se unem. A embriaguez disforme, as orgias e o pessimismo consequente do dionisíaco asiático colocavam em risco a civilidade grega, e para que o elemento fascinante do dionisíaco fosse preservado foi necessária sua conversão ao helenismo, foi então que o espírito apolíneo dos gregos soube circunscrever a embriaguez dionisíaca nos limites do teatro, mas sem perder o encantamento báquico transmitido pelo coro. A união do apolíneo e do dionisíaco, caracterizado por Nietzsche como “milagre” grego, tem na citação da imagem do meio-dia nas *Bacantes* tanto sua manifestação mais poderosa quanto sua realização, isto é, o êxtase do meio-dia no palco do teatro realiza a união entre os princípios telúricos, e essa milagrosa junção entre os princípios estéticos sob o meio-dia no Citeron se tornou o exemplo máximo do trágico no pensamento do jovem Nietzsche.

²⁷ Cf. VD 3.

Conclusão

O jovem Nietzsche não usou de forma fortuita a imagem do meio-dia nos textos sobre a tragédia, mas a citação das *Bacantes* invoca e põe em cena no texto aquilo que o autor busca explicar, a espiritualização apolínea do arrebatamento dionisíaco que dá origem ao trágico. O meio-dia funciona como uma metáfora e imagem nos textos sobre a tragédia, porque seu sentido depende diretamente dos conceitos que ele ilustra.

O percurso pelos textos da *Introdução à tragédia de Sófocles* e *A visão dionisíaca do mundo* nos permitiu constatar que a imagem do meio-dia, nos textos sobre a tragédia em Nietzsche, tem a ver com a intuição do gênio apolíneo-dionisíaco. E a modo de conclusão, podemos voltar ao texto do *Nascimento da tragédia* com a pergunta: “quem é o gênio artístico nietzschiano?”, a resposta à essa questão é dada na seção § 5 do *Nascimento da tragédia* numa assumida ruptura do jovem Nietzsche com Schopenhauer. Nietzsche cita um longo trecho (NT 5) do *Mundo como vontade e representação* no qual Schopenhauer afirma que há uma ambivalência na música, pois ela é ao mesmo tempo uma objetivação direta da Vontade e produto do sujeito do querer. A música seria, de acordo com a interpretação nietzschiana de Schopenhauer, algo misto, sendo simultaneamente uma objetivação da Vontade Cósmica e produto do estado anímico do sujeito. A solução dada por Nietzsche ao problema de como é possível o gênio é distinta daquela de seu mestre. O gênio, segundo ele, não é o artista individual que, por sua aptidão ou conhecimento, chega à criação da arte trágica. O lirismo do ânimo musical dionisíaco não estimula o prazer ou desprazer do artista subjetivo à criação da arte, não é a subjetividade do artista que estimulada pela música dionisíaca produz a arte trágica. O dionisíaco conduz o gênio numa embriaguez que desfaz sua subjetividade, não existe mais o “eu” do artista (NT 5).

A embriaguez dionisíaca desfaz os nós da subjetividade, já não é mais o “eu” do artista que atua na criação da obra de arte trágica, mas é o próprio coração do mundo, o Uno-primordial que está na intuição do gênio. O artista, tal como os antigos coreutas báquicos, submerge na dor e contradição da natureza e se torna gênio universal, se torna avatar do Uno-primordial. Segundo Nietzsche, “Arquíloco [...] é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal” (NT 5). As palavras de Nietzsche sobre Arquíloco podem ser estendidas a Ésquilo, Sófocles, ao Eurípides das *Bacantes* e à demais poetas, escultores e artistas trágicos. Todos eles são gênios na medida em que se libertaram, através da intuição dionisíaca, das malhas da subjetividade e se tornaram um só com o coração da

natureza²⁸. O artista e sua produção realizam, segundo a metafísica do jovem Nietzsche, a justificação estética da existência: a arte não possui por objetivo a educação moral ou o prazer subjetivo do contemplador da arte, a arte trágica torna a vida, imbuída de dor e contradição, justificável e digna de ser vivida (NT 5).

No entanto, para poder criar, o artista tem de despertar da embriaguez dionisíaca, tem de dar formas aparentes à intuição sentida em seu arrebatamento. O princípio apolíneo rompe a embriaguez para trazer o artista novamente à individuação: Eurípides tem de escrever as *Bacantes*, Skopas e Praxíteles têm de esculpir no mármore as figuras divinas, Arquíloco e Homero têm de tomar a pena em mãos para poetar. Realiza-se, assim, uma das considerações fundamentais da metafísica do jovem Nietzsche: a de que a dor e a contradição do Uno-original realizam-se através da aparência, ou seja, de forma apolínea. Nas palavras de Nietzsche: “Apolo mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência” (NT 4).

A dor e a contradição imanentes do mundo só podem se revelar como aparência, atrás da qual nada não há uma realidade que possa ser conhecida ou dita como verdadeira, e neste sentido a Vontade de Schopenhauer é só uma palavra, uma metáfora. Segundo Nietzsche: “[...] a ‘vontade’ de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal da aparência de algo para nós, de resto, completamente indecifrável” (FP de 1871 12 [1])²⁹. A fruição das aparências no âmbito da tragédia grega permite ao homem contemplar a dor e a contradição metafísicas do mundo de uma forma estética e espiritualizada e, desse modo, possível de ser aceita e vivida.

O meio-dia é uma aparência – a imagem do frenesi das Mênades – e por isso mesmo é redenção do Uno-primordial, sua espiritualização artística que permite a contemplação da dor, da contradição e do fascínio de um mundo que é em si mesmo marcado pelos opostos, como êxtase e sofrimento, vida e morte. O êxtase das Mênades ao meio-dia no monte Citeron surge, então, como obra do gênio apolíneo-dionisíaco, a dança extasiante das outrora recatadas mulheres de Creta, e o espetáculo de vida e de morte narrado pelo pastor ao rei

²⁸ A perda da subjetividade do gênio apolíneo-dionisíaco em contato com o Uno-primordial, o coração da natureza, faz eco ao romantismo alemão que também concebe a perda da subjetividade do gênio em contato com a *anima mundi*. Gursdoff assim caracteriza a imersão do gênio romântico de Schelling na *anima mundi*: “[...] a obtenção do conhecimento (da *anima mundi*) implica uma reintegração à unidade divina, consagrada pelo silêncio das vozes humanas na comunhão o todo, o qual ultrapassa a medida de toda inteligibilidade”. GUSDORF, Georges. *Le romantisme*. 1 tomo. Paris : Éditions Payot, 1993, p. 421, tradução nossa.

²⁹ Tradução de Oswaldo Giacoia Junior. O fragmento 12 [1] se diferencia da maior parte dos textos póstumos de Nietzsche porque ele foi preparado para publicação, mas acabou sendo retirado do texto final do *Nascimento da tragédia*.

Penteu nas *Bacantes* é imagem apolínea do espírito dionisíaco que, em última instância, conduz ao Uno-primordial. O êxtase do meio-dia no monte Citeron é uma imagem que realiza o mito trágico, cuja análise demonstra como acontece o surgimento da tragédia, ao passo que se apresenta ao mesmo tempo como a imagem mais poderosa da união do apolíneo e do dionisíaco no palco do teatro grego. Fazemo-nos valer das palavras de Nietzsche para afirmar que o meio-dia na fase inicial do autor, tal como o mito trágico, “só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos” (NT 22). A embriaguez das mulheres de Tebas, o canto das Mênades e a natureza reconciliada com o homem no monte Citeron, é a representação apolínea-dionisíaca do Uno-primordial que, trazido à luz no palco da tragédia, transforma o homem, seja o ator ou o espectador, em obra de arte.

Referências bibliográficas

ARALDI, Clademir Luís. O gênio romântico no pensamento de Nietzsche. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 183 – 193, abr. 2009. Disponível em: < http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_06/artefilosofia_06_04_diversos_02_clademir_luis_araldi.pdf>. Acesso em 25/04/2015.

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio**: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2002.

DIAS, Rosa Maria. Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento de Nietzsche. In: AZEREDO, Vânia Dutra de (Org.). **Encontros Nietzsche**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003. p. 173 - 186.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **As bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

GUSDORF, Georges. **Le romantisme**. 1 tomo. Paris : Éditions Payot, 1993.

LÖWITH, Karl. **Nietzsche**: philosophie de l'éternel retour du même. Paris : Hachette Littératures, 1991.

_____. **O sentido da história**. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70.

_____. **Nietzsches Grosser Mittag**. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1954.

NIETZSCHE, Friedrich. **Digitale Kritische Gesamtausgabe**. Editor: Paolo D'Iorio. Disponível em: < <http://www.nietzschesource.org/>>. Acesso em 10/05/2015.

_____. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

_____. **Fragmentos póstumos:** vol I: 1869 – 1874. 2. ed. Organização da tradução por Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos, 2010.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia:** ou helenismo e pessimismo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SCHLECHTA, Karl. **Le cas Nietzsche.** Traduit de l'allemand par André Coeuroy. Paris : Gallimard, 1997.