

# O MUNDO APOLÍNEO E A TERRA DIONISIÁCA:

A ARTE ENTRE NIETZSCHE E HEIDEGGER

LUÍS THIAGO FREIRE DANTAS - Mestre em filosofia pela  
Universidade Federal do Paraná (UFPR).  
fdthiago@gmail.com

**Resumo:** Este artigo propõe aproximar as concepções de Nietzsche e Heidegger sobre a filosofia da arte, com o intuito de aproximá-las através do aspecto agonístico entre Apolo e Dionísio, Mundo e Terra. Nessa proposta pretende-se esboçar uma reflexão sobre uma nova experiência artística formada a partir das concepções de ambos pensadores: o Mundo Apolíneo e a Terra Dionisiáca. Para isso, primeiro, a análise consistirá em detalhar como Apolo e Dionísio são espíritos artísticos que propiciaram a construção do Ocidente; em seguida, explicar como o “ser-obra” da obra de arte está inserida no combate de Mundo e Terra que permite uma abertura de compreensão epocal dos entes. Por fim, com a exposição de um novo combate – Mundo Apolíneo e a Terra Dionisiáca – articular, cada um a seu modo, uma nova experiência artística na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Filosofia da Arte. Heidegger. Nietzsche.

**Abstract:** This article proposes to approach the concepts of Nietzsche and Heidegger’s philosophy of art, in order to bring them through the agonistic aspect between Apollo and Dionysus, World and Earth. This proposal aims to outline a reflection on a new artistic experience formed from the concepts of both thinkers: the World Apollonian and the Earth Dionysian. For this, first, the analysis will be to detail how Apollo and Dionysus are artistic spirit that enabled the construction of the West, then explain how the workforce is the artwork is embedded in the combat of World and Earth that allows opening epochal understanding of ones. Finally, with exposure of a new fight – World Apollonian and Earth Dionysian – articulate, each in its own way, a new experience in contemporary art.

**Keywords:** Philosophy of Art. Heidegger. Nietzsche.

A concepção de arte no pensamento de Nietzsche e de Heidegger é importante na trajetória filosófica de ambos pensadores. De tal forma, Nietzsche escreveu que temos a arte para não sucumbir à verdade, enquanto Heidegger, na conferência *A Questão da Técnica*, atenta que “ninguém poderá saber se está reservada à arte a suprema possibilidade de sua essência no meio do perigo extremo”<sup>1</sup>. Outro aspecto indiscutível é a importância desses pensadores na construção das ideias contemporâneas. Desse modo, esse artigo pretende discutir como a concepção de Nietzsche e de Heidegger acerca da arte promove uma mudança de paradigma na nossa época permitindo perspectivas singulares na compreensão de mundo.

Desse modo, a partir dos textos *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche e *A Origem da Obra de Arte* de Heidegger, o artigo propõe explicitar como a constituição agonística dos conceitos de Mundo e Terra, Apolo e Dionísio propicia para a contemporaneidade uma interpretação de mundo não mais determinada pela metafísica. Com isso, o primeiro ponto será explicar como os estados estéticos de Apolo e de Dionísio constituíram para uma experiência artística e cultural no Ocidente. Em seguida, explicar como o pensamento de Heidegger trata a obra de arte enquanto inserida no combate originário entre Mundo e Terra. Com a apresentação desses dois tópicos será esboçado uma possível reunião entre essas duas interpretações da arte com o objetivo de desenvolver um diagnóstico contemporâneo sobre a experiência artística do ente, porém não mais o tomando como um conjunto de apropriações, e sim como recolhimento no próprio ser.

Para um melhor detalhamento dessa proposta, convém assinalar primeiramente que a palavra arte, como destaca Heidegger<sup>2</sup>, tem sua origem no grego, *techné*, que significava produzir algo por meio de um “fazer”, porém no advir da modernidade, *techné* tem o significado habitual de técnica enquanto produção calculada, isto é, um fazer que tem a meta de uma acumulação incondicional do produzido. Nessa mudança de significado, arte e técnica ficaram com denominações distintas, contudo, jamais se perdeu a correspondência entre elas. E apesar da arte transformar-se, no século XVII, numa estética, estendeu-se sua relação com o gosto que tenta exprimir o objeto via movimentos, sentimentos e imaginações humanas. Para Heidegger isso simboliza um dos aspectos do domínio da metafísica ocidental:

Um terceiro fenômeno igualmente essencial na modernidade está no processo de a arte se deslocar ao âmbito da estética. Isto significa que a obra de arte se converte em objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte passa a ser expressão da vida do homem<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> HEIDEGGER, 2006, p. 37

<sup>2</sup> *Idem*, p. 36

<sup>3</sup> HEIDEGGER, 2002, p. 97

Com esse diagnóstico explicita-se a necessidade das expressões dos artistas converterem-se em deleite para os espectadores. Assim, a criação artística manifesta a ambiguidade de expressar um inefável e, ao mesmo tempo, uma visão de mundo carregada de valor e de caráter ideológico. Tanto que, nessa perspectiva, para um quadro ou uma escultura terem a possibilidade de serem expostos em um museu é necessário que estejam reunidos técnica e certos valores para serem “admirados” pelo público. Se bem que essa conciliação, para Benjamin<sup>4</sup>, é mais visível atualmente porque o artista similarmente em busca de uma estetização da necessidade coletiva perde a ligação com o espontâneo, restando apenas um exhibir de si para a conformação em relação ao público.

Diante dessa situação é válido concordar com Nietzsche<sup>5</sup> de que cada vez mais vivemos numa civilização e menos numa cultura, pois a domaço do espírito torna-se visível com o intuito de determinar os homens a um estado de eterna gratidão ao invés de um formar (*Bildung*) que viesse a conduzi-los para o modo de ser da sublevação de espírito. Entretanto, a constituição da sociedade ocidental resultou do encontro de dois espíritos primitivos presentes desde a origem do Ocidente: o Apolíneo e o Dionisíaco. Porém, de acordo com Nietzsche, quanto mais a civilização encaminhou-se para o progresso, mais um desses espíritos manifestou-se nesse processo do que o outro. No entanto, quais as características desses espíritos? Por que o ocidente privilegiou um em detrimento do outro?

### **Apolo e Dionísio: o combate primitivo**

Os estados artísticos de Apolo e Dionísio aparecem como uma explicação da origem e finalidade da arte trágica grega. Vale salientar que nesse período, Nietzsche ainda é influenciado pela filosofia de Schopenhauer, de tal forma Machado<sup>6</sup> considera os conceitos de Apolo e Dionísio “elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência, ou mais precisamente, da dualidade shopenhaueriana vontade e representação”<sup>7</sup>. Mas esses conceitos manifestaram-se inicialmente na Grécia antiga como forma artística e a seguir ultrapassam para os recônditos da cultura, determinando o modo de agir de um povo. Deste modo, o desequilíbrio de “forças” resulta na deficiência social do outro e de seus dotes artísticos, pois “o progresso da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”<sup>8</sup>. Além do que, o homem entregue ao apolíneo tem suas expressões alicerçadas num delírio que o acalma diante da realidade, fazendo-o imaginar como se residisse num sonho, numa mera

<sup>4</sup> Walter Benjamin, no texto **A Obra de Arte na Época de suas Técnicas e Reproduções**, demonstra que atualmente a obra de arte perdeu o seu *hic et nunc*, tão habitual nas épocas antigas, mesmo mantendo intacto o conteúdo da obra de arte. “O *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama autenticidade [...] A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma produção, seja técnica ou não. Mas diante da reprodução feita pela mão do homem e, em principio, considerada uma falsificação, o original mantém a plena autoridade; não ocorre o mesmo no que concerne a reprodução técnica” (BENJAMIM, 1980, p.7).

<sup>5</sup> NIETZSCHE, 2003, p.32.

<sup>6</sup> MACHADO, 2005, p.7.

<sup>7</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>8</sup> NIETZSCHE, 1999b, p. 26.

aparência, tornando-o um filósofo ou um artista. “Pois é por estas imagens que ele interpreta a vida, e através destes acontecimentos, se exercita para viver”<sup>9</sup>.

Através do prazer sonífero, Nietzsche considera *Apolo*, no seu cerne, esse espírito da aparência, do equilíbrio para com a realidade, fornecendo a forma para que o princípio da individuação resplandeça para a cultura, visto que “ele, segunda a raiz do nome ‘resplandecente’, a divindade luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior”<sup>10</sup>. Enquanto tomado pelo apolíneo, a civilização tem o seu sentimento de incertezas tranquilizado na consciência profunda da natureza podendo decifrar os enigmas da existência por meio das artes, pelas quais tornam a vida possível de ser vivida. Por isso, a imagem de Apolo, como escreve Nietzsche, possui uma linha tênue que procura impedir a representação sonhada como patológica, já que essa imagem é “aquela limitação medida, livre de sentimentos mais selvagens, aquela tranquilidade sábia do deus-escultor”<sup>11</sup>.

Em contrapartida, o espírito dionisiaco aproxima o homem à *hybris* (desmedida), pois se antes continha o princípio da individuação agora se transmuta na união, na comunhão carnal dos homens ou no sangue que percorre entre as relações humanas diante do Uno-primordial (*Ur-einer*) resplandecido por *Dionísio*. Nele, tal comunhão levada pela emoção dionisiaca desaparece com a subjetividade sob um completo esquecimento de si mesmo, fornecendo ao homem não mais o artista que cria a obra de arte, mas sim a própria obra de arte que é o artista. Desse modo, Nietzsche, caracterizando os tipos de homens gregos, ressalta que diante das manifestações dionisiacas alguns se afastam totalmente delas como fossem “moléstias populares”:

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento do espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de ‘moléstias populares’ e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisiaco<sup>12</sup>.

Essas forças de arte elevam-se diante da natureza mediando o artista humano perante os sonhos configurados na elevação do intelectual e na formação individual, como também a verdade embriagadora que procura destruir e redimir o homem num sentimento de união. Todavia, Nietzsche analisa que a luta entre esses espíritos da natureza ocorria na época trágica dos gregos de maneira fluente, onde o Titã-Apolo e o Sátiro-Dionísio não conseguiam viver separados. Contudo, a decadência

<sup>9</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>12</sup> *Idem*, p.31.

dessa expressão artística que se confundia com a própria vida surgiu primeiro na dramaturgia, depois nos demais setores artísticos e por fim nos âmbitos sociais. O princípio derivou do fato de a sociedade grega haver fornecido atenção maior para o apolíneo, decorrente de um acontecimento determinante para a civilização ocidental: a “divindade que falava por sua boca não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates”<sup>13</sup>. A partir de então, o homem-teórico surge afirmando a individualidade no processo do conhecimento e do mesmo modo a sua virtude:

Esta divinização do individualismo somente conhece, quando pensada como imperativa e dando preceitos, uma lei, o indivíduo, ou melhor, a manutenção dos limites do indivíduo, a medida em sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, a medida para conservá-la, conhecimento próprio. E assim, andar lado a lado com a necessidade estética da beleza, a exigência do ‘conhece-te a ti mesmo’ e do ‘nada em demasia’, enquanto que soberba e falta de moderação se consideravam como os verdadeiros demônios inimigos da esfera não-apolínea, portanto como predicados de tempo ante-apolínico, quer dizer, do mundo bárbaro<sup>14</sup>.

Neste caminho, a verdade torna-se a “musa” do saber para evitar as intempéries que a vida nos acarreta e o homem, virtuoso, torna-se passível de existência, porque o vício, nesta consideração, provém da ignorância e a mediania é o trajeto para alcançar a felicidade. Com isso, facilmente descobriu-se a “fórmula da felicidade” e os homens podem viver muito para alcançar a perfectibilidade, porque a sabedoria não somente ensina como se viver, mas também como morrer<sup>15</sup>. Além do que este saber virtuoso promove “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*”<sup>16</sup>.

Mas aquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, são representantes de dois mundos da arte, distintos em sua maneira de ser e dos seus sublimes intentos. Com Apolo pertencendo à plástica e à escultura, e Dionísio à música, esse último traz a exacerbação da vida em sua forma trágica. Por isso, Nietzsche destaca que:

<sup>13</sup> *Idem*, p.79.

<sup>14</sup> *Idem*, p.39.

<sup>15</sup> Aqui podemos observar a primeira teorização nietzschiana do que viria a ser chamado de “O último homem”. Essa expressão designa a sociedade contemporânea que no auge da sabedoria entende que desvendou tudo que a vida poderia nos esconder e, doravante, consegue obter a felicidade para viver calmamente neste mundo, na espera de um além. Em **Assim falou Zaratustra**, Nietzsche ilustra o último homem, da seguinte maneira: “– Descobrimos a felicidade – dizem os últimos homens piscando os olhos. Eles abandonarão as comarcas onde a vida for dura; porque terão necessidade de calor. Amarão ainda mais o seu próximo, e se esfregarão uns aos outros porque necessitarão do calor. Adoecer, ter desconfiança, parecer-lhes-ão pecados; andarão com cautela. Um pouco de veneno, uma ou outra vez; ele oferecerá sonhos agradáveis. E muitos venenos, afinal, para ter uma morte agradável” (*Prólogo*, V, pg. 28).

<sup>16</sup> *Idem*, p.93; grifo do autor.

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo de todas as coisas<sup>17</sup>.

Entretanto, o ideário apolíneo teve sua preponderância na construção de um povo que está inserido no conhecer como ideal teórico do mundo moderno, com suas mais elevadas formas de conhecimento trabalhando a serviço da ciência, não apenas privilegiando a plástica e a imagem, mas também ressaltando a simetria e a harmonia presentes nas formas e amoldadas à grandiosidade do Criador das aparências. Isto porque este ideário não adveio apenas do apolíneo, mas, como escrito anteriormente, também teve como representante Sócrates, que instaurando a base de todas as formulações teóricas equipadas com as mais elevadas formas de conhecimento e trabalhando a serviço da ciência, elimina o mito e introduz no seu lugar um consolo metafísico de construções terrenas, sustentado por um *deus ex machina* empregado na correção do mundo pelo saber. Assim, permite o surgimento da “alegria de vida” em que o homem isolado no círculo estreitíssimo de problemas está apto a resolvê-los, já que por causa desta “alegria de vida” ele pode para ela exclamar: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida!”<sup>18</sup>.

Entretanto, Nietzsche alerta para esse otimismo, pois para ele a eternidade do fenômeno para que as criaturas mantenham-se vivas e assim continuem sua peregrinação: enquanto que os profundos desgostos, as dificuldades e as cargas da existência seriam reservados apenas para as “naturezas nobremente dotadas”, Nietzsche ressalta que estes desgostos são retirados por alguns seletos que formam a cultura de um povo. Porque, nesse caso, a cultura é o predomínio desses excitantes seres em que o anseio ávido de conhecimento encontra-se preso no prazer socrático do conhecimento que, por sua vez, fornece a ilusão de solucionar a eterna ferida da existência. Desse modo, Nietzsche relaciona o prazer socrático do conhecimento com a cura da existência:

[...] aquele é envolvido pelo véu da beleza da arte que, sedutor, se agita diante de seu olhar, aquele outro não se pode desligar em virtude do consolo metafísico, que a vida eterna continua a correr indestrutivelmente sob o turbilhão dos fenômenos, para não falar de ilusões mais comuns e quase sempre mais fortes que a vontade mantém de prontidão a cada instante<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 97, grifo do autor.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 125.

Diante disso, o apolíneo foca somente nos indivíduos e fixa-se nos sentimentos de compaixão por satisfazer o belo que procura por formas grandes e elevadas. Com isso, tal estado artístico estimula os humanos através da compreensão profunda de cada enigma da existência, ressaltada pela força da imagem, do conceito, da doutrina ética e da excitação simpática. Assim como Nietzsche escreve, aprisiona-se o homem na aparência estética e na ilusão acerca de uma universalidade dos acontecimentos representados por uma imagem. Embora a relação agonística entre o apolíneo e o dionisiaco possa ter, de acordo com Nietzsche, uma aliança fraternal, essa aliança acontecerá somente no retorno da tragédia por meio de uma arte empenhada de um aviltar dos mitos da obscuridade humana. Desse modo, uma civilização poderá ser simbolizada através do aglutinar das divindades mediante a relação artista e obra de arte consentindo que “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio”<sup>20,21</sup>.

## O combate originário de Mundo e Terra

Após a exposição do caráter agonístico entre Apolo e Dionísio, esse artigo discutirá os conceitos heideggerianos de Mundo e de Terra e como esses conceitos são pensados a partir da reflexão sobre a origem da arte. Primeiramente, Heidegger explica que a arte é um meio tanto para o artista quanto para a obra desenvolverem uma unidade que revela a própria essência da arte. Todavia, se a essência de algo se constitui na maneira como a sua origem é manifestada, então a origem da obra de arte é aqui pensada diante da relação artista-obra.

Contudo, de início, Heidegger questiona o tratamento da obra de arte como coisa, já que considerá-la apenas como utensílio tem por consequência a não reflexão sobre a própria arte: “em suma, a palavra coisa nomeia aqui o que quer que seja ou que não seja pura e simplesmente nada”<sup>22</sup>. Com isso, o autor quer destacar que o caráter de coisa na obra de arte deve ter um uso adequado porque o conceito de coisa desfez o seu significado próprio na tradição, passando a indicar todo ente que em geral é. Por isso, o Ocidente procurou diferenciar aquilo que pode ser dito como coisa daquilo que não é possível. Heidegger destaca ainda que *coisa*, no desenvolver da modernidade, refere-se àquilo que acumula características (por exemplo, um bloco de granito é duro, pesado, extenso, etc.), diferenciando do pensamento grego em que esse núcleo de coisas continha uma denominação: *hypokeímenon*, ou seja, o que subjaz.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>21</sup> Essa passagem de *O Nascimento da Tragédia* mostra a importância da ópera de Wagner para Nietzsche, que destacava como sendo aquela que traria justamente esse espírito trágico perdido pelo Ocidente. Contudo, com a aproximação de Wagner ao Cristianismo e à filosofia de Schopenhauer, Nietzsche perdeu toda a expectativa que ele esperava do artista, marcando profundamente todo o itinerário do seu pensamento. Cf. Nietzsche (1999a).

<sup>22</sup> HEIDEGGER, 2007, p.8.

Esse subjaz da coisa era o que veio a se pensar acerca do ente enquanto a presença (*Anwesen*). Todavia, é dentro dessa visualização que o Ocidente procura dar característica ao ente, que a partir da tradução da palavra grega *hypokeímenon* para a latina *subiectum*, a modernidade instaurou como sujeito apenas o ente que reúne aquilo que traz as coisas à presença: o homem. Ademais, a coisa fornecida pelos sentidos da visão, da audição e do tato pelas sensações do colorido, do sonoro e do áspero, torna-se literalmente a partir de então como extensão do corpo: “a coisa é *aíestetón*, o perceptível pelas sensações nos sentidos da sensibilidade”<sup>23</sup>.

Entretanto, ao usualmente considerar o caráter de coisa conforme a sensação, essa definição permanece distante da coisa na sua proximidade possível, porque ou a interpretação fica num nível da coisa enquanto afastada do corpo, ou então a considera em sentido próximo demais do corpo. Enquanto a estabilidade da coisa, afirma Heidegger, reside no que uma matéria erige-se junto com uma forma (“matéria enformada”), com isso, “a distinção entre matéria e forma é o esquema conceitual por excelência para toda teoria da arte e estética”<sup>24</sup>. Porém, ao perguntar sobre a arte e a verdade, a preocupação do presente estudo está restrita à explicação do caráter de coisa da obra de arte, já que se enfoca na deturpação da essência da arte, ocorrida durante a modernidade, por tratá-la como extensa ao nosso corpo, ou seja, como estética. Assim, como afirma Heidegger na conferência *A Origem da Obra de Arte*, na obra de arte a verdade do ente se põs em movimento, quer dizer, abriu o ente na sua verdade permitindo uma compreensão histórica de como o ser se essencializa no ente em cada época. Por isso, “a obra pertence como obra somente ao âmbito que é aberto por ela mesma. Pois o ser-obra da obra se essencializa e somente se essencializa em tal abrir-se”<sup>25</sup>.

Para melhor explicar esse acontecimento, Heidegger ilustra o acontecimento da verdade a partir de uma obra arquitetônica: um templo grego. Com isso o autor ressalta que no templo grego o deus comparece diante dos pórticos e tudo que circunda o templo é sagrado reunindo nele mesmo nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota. A obra arquitetônica aí erguida mostra o irromper das coisas que não estão num primeiro momento visível, mas recolhida. Por exemplo, a tempestade que se alastra revela a si própria em sua fúria; os animais e as plantas assumem-se e fazem vir a sua figura à revelação. Heidegger comenta que este irromper já detém um nome entre os gregos: a *physis*, só que agora denominada por ele de *a terra*:

A terra é aquilo aonde se recolhe o irromper de tudo o que como tal irrompe. No irromper a terra se essencializa como a acolhente. A obra-templo, erguendo-se aí abre um mundo e ao mesmo tempo o restabelece sobre a terra, a qual somente assim vem ela mesma a aparecer como fundo natal<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *Idem*, p.12.

<sup>24</sup> *Idem*, p.14

<sup>25</sup> *Idem*, p.27

<sup>26</sup> *Idem*, p.28

Todavia, o templo grego instala-se num local, sendo esse instalar diferente de um mero montar, mas que no erigir da obra dá-se espaço para a manifestação do sagrado e o deus é conclamado a sua presença. Por isso, manifestam-se as propriedades referentes ao templo grego: dignidade e esplendor. Nessas propriedades faz-se o que Heidegger chama de mundo:

Mundo é o sempre não-objetual, sob o qual estamos por todo o tempo em que os rasgos de nascimento e morte, benção e maldição continuarem a nos mover no ser. Onde recaem as decisões essenciais de nossa história, por nós tomadas e deixadas, onde irreconhecíveis são novamente questionadas, aí o mundo mundifica<sup>27</sup>.

Entretanto, a abertura do mundo deixa-se anunciar no soerguer da obra que a mantém em uma permanência contínua. Assim, o ser-obra significa para Heidegger instalar um mundo.

Desse modo, na conceituação de Mundo e Terra, Heidegger afirma que o instalar de Mundo realizado pela obra tem como consequência a elaboração da Terra. Por serem dois momentos essenciais no ser-obra da obra, formam-se uma unidade, porém não de maneira permissiva, mas na confrontação, num combate originário (*Urstreit*). Diante desse combate é que cada um procura a autoafirmação da sua essência, lançando um ao outro além de si. Além disso, Heidegger acrescenta que o combate só pode vir a se tornar cada vez mais disputável quanto mais autêntico ele for, porque há uma inter-relação entre a terra e o mundo, já que “A terra não pode prescindir do aberto do mundo, porque ela mesma como terra deve aparecer na pressão liberta de seu encerrar-se. O mundo por sua vez, não pode suspender-se da terra”<sup>28</sup>.

Não obstante, a instigação desse combate refere-se à obra. Esta instala um mundo e elabora a terra e o combate não se emudece e abranda, mas permanece de tal forma que se eleva ao máximo na simples intimidade da união da obra que acontece nessa disputa, pois ela “é a constante reunião que se força ao extremo da mobilidade da obra. Na intimidade do combate, por isso, o repouso da obra e o repousar em si têm a sua essência”<sup>29</sup>. Justamente neste repouso é que se vislumbra o que está em obra, “na obra de arte estaria posta em obra a verdade”<sup>30</sup>. Porém, como a verdade está envolvida nessa disputa entre Mundo e Terra?

Como já foi destacado, Heidegger considera que a arte na era moderna entrou em declínio por ter tornado estética, já que “a obra de arte se torna objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem”<sup>31</sup>. Com isso, essa modificação da arte em objeto de vivência

<sup>27</sup> *Idem*, p.30, grifo nosso.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 34

<sup>29</sup> *Idem*, p. 35

<sup>30</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>31</sup> HEIDEGGER, 2002, p. 97.

encobriu o que a arte procura trazer à frente: a verdade. Verdade aproxima-se daquela abordada pelos gregos como *alethéia* e que Heidegger traduz para desocultamento (*Unverborgenheit*). Contudo, o autor adverte para o predomínio da essência da verdade enquanto adequação, que se trata de uma interpretação distante em muito da experiência grega da *alethéia*, já que nesta vincula-se um jogo do ente no ser, em que ora está encoberto ora está desencoberto. Por isso, Heidegger explica que a clareira (*Lichtung*) acontece num movimento de dupla face que mesmo quando o ente está encoberto só pode ser neste espaço aberto por ela: “o lugar aberto em meio ao ente, a clareira, nunca é um plano fixo com cortinas constantemente levantadas, na qual se joga o jogo do ente. [...] O não-encobrimento do ente nunca é apenas um estado diante-da-mão, mas sim um acontecimento”<sup>32</sup>.

A partir dessas considerações, Heidegger comenta que a verdade essencializa-se neste jogo quando recusa e acoberta ou exhibe a sua origem, pois o ocultamento confere à clareira o corte implacável do desengano. Por isso, a essência da verdade é o combate originário (*Urstreit*) neste meio aberto em que se insere e no qual se recolhe, já que esse aberto acontece inserido no ente. Porém, Heidegger atenta para o mundo não ser concebido apenas como o aberto da clareira e a terra ao encerrado do acobertamento:

O mundo é a clareira das vias essenciais pelas quais, todo o decidir vem a ajuntar-se. Cada decisão, porém, funda-se em um não vencido, encoberto, desconcertante, caso contrário não seria nunca decisão. A terra não é pura e simplesmente o encerrado, mas sim aquilo que irrompe como o que encerra a si. Mundo e terra são sempre em si e segundo a sua essência combatente e combativa. É somente assim que entram no combate de clareira e acobertamento.<sup>33</sup>

Portanto, as decisões ocorrem no aberto que possibilita a todo ente situar-se como ele é. Assim, fica explícita a maneira como a verdade é originada diante da disputa entre o instalar do mundo e o elaborar da terra mediante o ser-obra da obra de arte. Por meio dessas explicações sobre a origem da obra de arte, partiremos ao tópico que procuraremos aproximar as concepções de Nietzsche e Heidegger até aqui analisadas, fornecendo outro modo de compreender o nosso tempo a partir dessas concepções artísticas.

<sup>32</sup> HEIDEGGER, 2007, p.38.

<sup>33</sup> *Idem*, p.39

## O Mundo Apolíneo e a Terra Dionisiaca

Após desenvolver a reconstrução desses diferentes combates, o presente artigo pretende aproximá-los no intuito de apresentar um campo agonístico da época contemporânea permeada por uma experiência artística e técnica. Para detalhar o modo como essa experiência pode ser pensada, inicialmente, destaca-se a mudança interpretativa que Nietzsche realizou entre as concepções de Apolo e Dionísio, que se no *Nascimento da Tragédia* eram considerados como conceitos opostos, em *Crepúsculo dos Ídolos* são agora reunidos, no que Nietzsche acentua como “a embriaguez da grande vontade que exige tornar-se arte”<sup>34</sup>.

A seguir, para aproximar esses estados de embriaguez com os conceitos heideggerianos de mundo e terra, compreende-se que essa proximidade é motivada pela interpretação de Heidegger sobre a filosofia nietzschiana como aquela que “aponta para a tentativa de conceber a arte como uma figura, como a figura insigne da vontade de poder”<sup>35</sup>. Partindo desse ponto de vista, caracterizar-se-á o Mundo Apolíneo e a Terra Dionisiaca devido a dois pontos: i) A junção entre o Mundo e o Apolíneo pelo fato deste estado estético ser o privilegiado pelo Ocidente e assim consistir na abertura do Mundo para compreender o ente no ser; ii) A formação entre a Terra e Dionísio ser o contramovimento para as regulações normativas da época atual.

Desse modo, pelo que se compreende da embriaguez apolínea, essa seria repleta de harmonia, considerando apenas o que aticasse aos olhos por meio de uma simetria extremamente geométrica. A plástica torna-se regra e o corpo fica preso à medida e à perfectibilidade de uma escultura. Já a embriaguez dionisiaca seria disforme, exacerbada, com o grotesco trazido à tona numa maneira de destacar o que até então está encoberto e prepondera o excitar dos sentidos. Desta última, de acordo com Vattimo<sup>36</sup>, estaria aí uma negação da identidade por trazer consigo a destruição do *principium individuationis*:

O dionisiaco só pode realizar-se como reconciliação do homem com sua natureza e com os outros na unidade originária apresentando-se antes de tudo como ruptura violenta de todos os ‘venerandos cânones’ em que se sustenta a sociedade, ou seja, antes de tudo do *principium individuationis* em todos os seus significados.<sup>37</sup>

Nesse afastamento da identidade estaria em construção, por meio da arte, a verdade, ou seja,

<sup>34</sup> NIETZSCHE, 2008, p.70.

<sup>35</sup> HEIDEGGER, 2008, p.84.

<sup>36</sup> VATTIMO, 2010, p. 184

<sup>37</sup> *Idem, Ibidem*, grifos do autor.

a abertura do ente numa totalidade, que Heidegger escreve que na nossa época é determinada pelo acabamento da metafísica. Nesse acabamento o Mundo ganha sua forma pela técnica, que se orienta pelo modo da cibernética, no sentido de guiar tudo e estando em conexão com os mais divergentes meios de expressão, já que a informação surge como medidor de validade. Desse modo, de acordo com Heidegger, o artista e o cientista são simples funcionários da informação, porque ambos têm a função de informar aos outros dentro de cada setor próprio. Todavia, a Terra mostraria a inconsistência do Mundo técnico, pois em sua tentativa de apoderar-se dos objetos e transformá-los em meio de informação, ao fim transparece a impossibilidade de garanti-los por completo sempre terá algo que escape ao controle. Tanto mais porque na relação sujeito-objeto só permanece cognoscível aquilo pertencente ao campo empírico e tendo a ciência como primordial ao progresso técnico, ela tem o seu conhecimento delimitado pelo ente investigado, ao contrário da arte que ainda escaparia do campo não computável pela razão técnica e não se reduzindo a um mero irracionalismo.

Contudo, com o diagnóstico de Heidegger sobre o Mundo contemporâneo como aquele caracterizado pelo domínio da técnica moderna e com o apolíneo sendo o estado estético privilegiado no Ocidente, é possível caracterizar o Mundo Apolíneo como aquele que diz respeito a um mundo que procura a todo o momento o controle de todas as coisas, embora elas não indicarem somente os objetos (mesa, árvore, etc.), mas dentro desse modo de procedimento o homem vem a se tornar a própria coisa a ser perseguida ao controle. Dessa forma, destaca-se o prognóstico heideggeriano de que “como o homem é a matéria-prima mais importante pode-se contar que, em virtude da pesquisa química contemporânea, algum dia fábricas haverão de ser construídas para a produção artificial de material humano”<sup>38</sup>. Em consequência, o homem é o ato de criação do próprio homem numa procura de uma estetização perfeita do ser humano, em que o mediano ou a simetria são as regras de procedimento no plano do Mundo Apolíneo<sup>39</sup>. Com isso, o processo da arte torna-se uma estética, “isso significa que a obra de arte se torna objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem”<sup>40</sup>.

Do outro lado manifesta-se a Terra Dionisiaca, primordialmente a consideraria como aquela que apresenta o limite do agir e do conhecimento técnico, pois em decorrência dele ocorre o que para Heidegger é uma planificação dos entes. Com isso, no recolhimento da Terra indica a incapacidade dessa planificação, inclusive do próprio homem, já que ressaltaria o fato de que ele é aquele ente que tem na sua auto-consistência (*Selbstständigkeit*) a possibilidade da impossibilidade, quer dizer, a morte. Se a Terra traria a impossibilidade de reduzir o homem a um mero produto da técnica, o Dionisiaco

<sup>38</sup> HEIDEGGER, 2006, p. 82

<sup>39</sup> Podemos ver uma análise dessa condição antropotécnica, na conferência **Regras para o parque humano** (*Regeln für den Menschen Park*) de Peter Sloterdijk (2000). O autor com a peculiar ironia cínica atenua para o fato de que o ocidente sempre buscou a construção do humano, assim, com o desenvolvimento da tecnociência estaríamos agora aptos a criar o humano ideal. Por isso, não deveríamos fugir da nossa pretensão, teríamos somente que seguir certas regras já postas pelo aparato tecno-científico e realizar o nosso sonho tão singular.

<sup>40</sup> HEIDEGGER, 2002, p.97

forneceria a “destruição da estética”, de maneira que o artista seria o arquétipo de Pigmaleão <sup>41</sup> e seguindo a interpretação de Agamben sobre a o estatuto da arte em Nietzsche constata-se um novo modo de experiência:

A arte torna-se uma experiência cada vez mais *inquietante*, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. <sup>42</sup>

Partindo dessa experiência inquietante pode-se argumentar que a Terra Dionisiaca lança suas raízes no Mundo Apolíneo em que seu intuito de transparecer a diferença manifesta aquilo que procura ser evitado, não apenas na arte com o desarmônico, mas em outros campos como na linguagem com a retórica, na epistemologia com o relativismo e na lógica com o paradoxo. Contudo, a Terra Dionisiaca procura trazer consigo a proveniência da arte, que aproxima tanto Nietzsche e Heidegger acerca de um distanciamento de entendê-la como um mero vivenciar, de um controlar ou de um fabricar, mas se aproxima de um deixar-fazer (*laisse-faire*), um irromper do ente no ser.

Desse modo, o combate contemporâneo corresponde a uma união do artista para com a obra fazendo dele mesmo a grande obra de arte, pois a vida ganha contorno de avaliadora numa época em que os valores são interrogados. Para isso, Nietzsche acentua o surgimento do artista trágico que transforma os ideais ascéticos em nada, porque a valentia e a liberdade traduzem-se numa conquista diante do campo agonístico de Mundo e Terra, Apolo e Dionísio. Propiciando a manifestação da força criativa da tragédia, pois “diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais, aquele que está habituado ao sofrimento, o homem heróico exalta a sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade” <sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Pigmaleão trata-se de um personagem grego que se apaixona pela própria criação. Nietzsche recorre a esse personagem na terceira dissertação da **Genealogia da Moral** para apresentar sua crítica ao conceito de *desinteresse* na estética kantiana: “Se os nossos professores de estética lançam incessantemente na balança, a favor de Kant, a afirmação de que, sob o fascínio da beleza, se pode olhar de modo *desinteressado*, até uma estátua feminina nua, ser-nos-á permitido rir um pouco às suas custas: as experiências dos artistas, quanto a esse ponto delicado, são, pelo menos, *mais interessantes*, e Pigmaleão não era necessariamente um homem *inestético*” (1998, p.94, grifos do autor).

<sup>42</sup> AGAMBEN, 2012, p.23, grifo meu.

<sup>43</sup> NIETZSCHE, 2008, p.78

## Considerações Finais

Em via de conclusão o artigo destaca um trecho do romance *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, em que o protagonista Hans Castorp adormecido na neve indaga sobre o campo de jogo entre amabilidade presente para os representantes de uma comunidade e a atrocidade silenciosa percorrida nas relações interpessoais. Destacando que essa dicotomia não está distante como se fosse dois modos sem uma conexão maior entre eles:

Sonhei com a posição do homem e sua comunidade polida, sisuda e respeitosa, a cuja costas se passava, no interior do templo, a medonha ceia sangrenta. Será que os filhos do sol se tratavam uns aos outros com tanta cortesia e amabilidade, preciosamente na recordação silenciosa daquela atrocidade? <sup>44</sup>

O destaque a esse trecho deve-se para enfatizar o combate proposto na forma do Mundo Apolíneo e Terra Dionisiaca não configure em um estabelecimento de valores, pois se assim for teria que privilegiar ou atentar apenas um em detrimento ao outro, mas em desvelar o que está em curso na obra de arte: a verdade. Obviamente essa concepção de verdade permanece em estreita ligação com a interpretação heideggeriana, que diz respeito a uma abertura do ente na totalidade (o mundo) e apropria o ser humano como livre. Além disso, é importante que as reflexões sobre a arte tenham como pano de fundo o confronto das teses de Nietzsche e Heidegger para assim avaliar o próprio destino da experiência artística em novas perspectivas.

---

<sup>44</sup> MANN, 1980, p.550

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. OLIVEIRA, Cláudio de. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. \_\_\_\_\_. In: **Os Pensadores**. Trad. GRÜNNEWAD, José Lino. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. In: MOONSBURGER, Laura de Borba. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger**: tradução, comentário e notas. Trad. MOOSBURGER, Laura de Borba e DUARTE, André Macedo. Curitiba: 2007.

\_\_\_\_\_. A questão da técnica. In: **Ensaio e Conferências**. Trad. LEÃO, Emmanuel Carneiro. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. O Tempo da Imagem do Mundo. \_\_\_\_\_. In: **Caminhos de Floresta**. Trad. FRANCO DE SÁ, Alexandre. Lisboa: Ed. Calouste Gulbekian. 2002.

MACHADO, Roberto. Arte, Ciência, Filosofia In: **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. CARO, Humberto. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Trad. DE SOUZA, Paulo César. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos**. Trad. DE SOUZA, Paulo César. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Genealogia da Moral**. Trad. DE SOUZA, Paulo César. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Caso Wagner**. Trad. DE SOUZA, Paulo César. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. GUINSBURG, Jaco. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva**: Da utilidade e desvantagens da história para a vida. Trad. CASANOVA, Marco Antônio. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**. Trad. MARQUES, José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VATTIMO, Gianni. Arte e Identidade. Sobre a atualidade da estética nietzschiana. In: **Diálogo com Nietzsche**. Trad. LEITE, Silvana Cobucci. São Paulo: Martins Fontes, 2010.