

Tragédia como a obra maior

Camilo Lelis Jota Pereira*

Resumo: Este artigo trata do interesse de Friedrich Nietzsche pela filosofia do trágico. Para tanto, analisaremos como o autor explora a questão existencial nos conceitos de apolíneo e dionisíaco. Compararemos a arte apolínea como a ideia de liberdade por meio da ilusão de poder e a tese sobre o dionisíaco constituir uma nova consciência da liberdade possível. Este estudo abordará (1) a tensão interna ao indivíduo e (2) a tragédia como emancipação cultural. Sobre esses pontos, pretendemos demonstrar que a estratégia de *O nascimento da tragédia* sugere outro modelo de liberdade criativa, não mais atrelado às ilusões relacionadas à condição de satisfação intrínseca da subjetividade, configurando a arte trágica como uma obra maior.

Palavras chave: Friedrich Nietzsche, Arte, Pessimismo, Tragédia, Dionisíaco.

Abstract: This article deals with Friedrich Nietzsche's interest in the philosophy of the tragic. Therefore, we will analyze how the author explores the existential question in the concepts of Apollonian and Dionysian. We will compare Apollonian art as the idea of freedom through the illusion of power and the thesis about the Dionysian constituting a new awareness of possible freedom. This study will address (1) the internal tension to the individual and (2) the tragedy as cultural emancipation. On these points, we intend to demonstrate that the strategy of *The Birth of Tragedy* suggests another model of creative freedom, no longer linked to the illusions related to the condition of subjectivity's intrinsic satisfaction, thus configuring tragic art as a major work.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Art, Pessimism, Tragedy, Dionysius.

Introdução

A preocupação erudita com a cultura helênica é uma herança que Nietzsche recebe em sua formação¹. No entanto, será com a filosofia do trágico que o filósofo se colocará no debate a respeito das considerações sobre a atualidade helênica para a cultura alemã². Como afirma Peter Szondi “desde Aristóteles há uma poética da

* Graduado e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Doutor em Filosofia pela Universidade Federal Minas Gerais. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2229-9755>. Contato: camilofilosofia@hotmail.com

¹ Especialmente por meio do tratado de Jacob Bernays sobre a noção de *katharsis* de Aristóteles (1857) e do monumental estudo *Matriarcado* (1861) de Johann Jakob Bachofen. Cf. WELLBERY, David E. *Nietzsche on Tragedy*. In: Oxford Encyclopedia of Aesthetics. Michael Kelly (Org.), 1998.

² “Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe”. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, p.44.

tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”³. Neste contexto, Nietzsche vai além da especificação de elementos normativos que definiam o que é escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático, e coloca em questão a tragédia como expressão de uma visão de mundo: o trágico enquanto categoria capaz de apresentar a situação humana no mundo, a dimensão fundamental da existência — a arte como um *pathos*. Assim, a tragédia ganha um destaque interpretativo capaz de ser aplicado na avaliação de culturas, mentalidades e momentos históricos; um tom provocativo, de modo que a própria ideia de tragédia aparece como um desafio, pois deixa para o leitor não uma visão clara do gênero dramático “tragédia”, mas uma série de problemas e questões inscritas na história da filosofia.

É notório que Nietzsche busca muito mais que hábitos sociais e costumes religiosos no fundamento da arte clássica, pois concentra-se principalmente na construção de sua tese sobre a afirmação da existência através da arte, cuja interpretação baliza o presente artigo. Trata-se, portanto, de acompanhar como Nietzsche realiza sua análise da arte grega a partir dos impulsos artísticos da natureza⁴, apolíneo e dionisíaco, iniciando seu primeiro livro com a explicação desses impulsos e como eles atuam na criação da arte.

Nas dez primeiras seções de *O nascimento da tragédia*, o filósofo explica que a arte grega surgiu na forma de uma resposta a uma compreensão pessimista do mundo, expressa na sabedoria da figura mítica Sileno. Nas seções dez a quinze, Nietzsche nos diz como a tragédia morreu nas mãos do otimismo socrático, cuja significação maior é encontrada na rejeição da compreensão pessimista do mundo. Nas seções finais, Nietzsche explica como a filosofia expõe novamente as bases para uma visão de mundo pessimista e, com isso, torna possível sua aproximação da música de Wagner para dar vida ao renascimento da tragédia grega. Sob esse enredo para o nascimento, morte e renascimento da tragédia, o autor propõe uma interpretação filosófica sobre o papel do trágico na construção da arte, o qual revela que não cabe aos seres humanos a capacidade de dar para si mesmo sua própria lei. A hipótese aqui levantada é que essa leitura propõe um arranjo original para os conflitos inerentes à contenda da busca pelo ideal de liberdade.

³ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 23.

⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A tensão interna ao indivíduo

Segundo Nietzsche, a tragédia ática seria uma espécie de lírica teatralmente desenvolvida — uma forma de arte que nasce do impulso dionisíaco e desenvolve suas ações como a expressão de uma excitação musical vista no coro trágico. Com isso se afirma que a tragédia nasceu a partir do espírito da música, ou seja, do coro entoado pelos adoradores de Dioniso e toda sua estrutura giraria em torno dos elementos dessa divindade. Assim a tragédia estabeleceria um drama no qual, de um lado, está o elemento musical — a imagem refletida do próprio Dioniso — e de outro o herói, entendido como máscaras de Dioniso, representando seu processo de surgimento, aniquilamento e retorno ao fundo indiferenciado.

O autor parte de um elemento estrutural da tragédia grega para construir este raciocínio, destacando o processo criativo cujo resultado é uma espécie de personificação da música na poesia; uma alusão, já que seu conteúdo é por natureza informe e irrepresentável. Essa tese é investigada a partir do jogo entre as figuras conceituais representadas por impulsos artísticos, os quais dão origem à arte que ganha corpo na realização efetiva dos costumes e dos instintos do povo grego. Nas palavras de Nietzsche,

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.⁵

Nietzsche apresenta e explora o desenvolvimento do apolíneo e do dionisíaco na arte, abrindo sua investigação explicando o que são esses dois impulsos que “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas”⁶. Deste modo, embora fosse um elemento significativo da consciência histórica, a arte trágica resguardava o potencial de transcender a própria história e as fronteiras genéricas da forma de arte.

⁵ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, p. 27.

⁶ *Ibidem*.

A tragédia tem grande relevância existencial nesta leitura, já que passa a ser compreendida como uma espécie de experiência primordial que revela não apenas as profundezas da natureza humana, mas as raízes da história e da existência humana como um todo. Assim, pensando a tragédia no escopo de sua contribuição para a formação – *Bildung* – do povo, o desafio da interpretação filosófica que Nietzsche coloca deve muito ao fato de ser incapaz de dialogar com a tradição estética alemã em termos de seu novo instrumento analítico: o dionisíaco.

Temos que a arte não exibiria um momento final de completude, isto é, não se trata de uma forma de arte absorver ou objetivar toda a sua força originária, já que sua verdadeira força é uma capacidade de criação de imagens, com as quais tanto o apolíneo quanto o dionisíaco aparecem nos indivíduos. Neste contexto, Nietzsche apresenta um mecanismo artístico originário funcionando na atividade criativa que, por sua vez, tem suas raízes no antagonismo entre os dois impulsos, apolíneo e dionisíaco; os quais seriam poderes emergentes do seio da natureza.

Esse enredo para a análise e apresentação da tragédia grega carrega consigo o paradoxo de ser o prenúncio do desastre e da fatalidade sombria que cerca toda a existência, ao mesmo tempo em que Nietzsche tenta localizar a tragédia na época de maior florescimento e abundância de uma cultura elevada. De fato, se a tragédia aponta para o presente, não deixa de ser nos fundamentos clássicos desta tradição que se encontra sua forma mais pura. É na origem do apogeu ateniense que o filósofo vai rastrear as fontes da “essência” do fenômeno artístico envolvido na tragédia, seja por meio da chamada visão de mundo trágica, seja observando a atuação do fenômeno estético no palco trágico. Por isso o termo tragédia se refere tanto à peça teatral quanto ao “trágico” e à “visão trágica”.

Muito da contribuição de Nietzsche está em revelar uma dimensão da cultura clássica que estava escondida por sua obviedade: sua violência intensa e ritualizada. Segundo Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco ressaltam a visão de mundo presente no mito trágico, e não só a arte trágica grega, mas todo o “contínuo desenvolvimento da arte”⁷, correspondem a uma tensão entre tais princípios, de modo que as diferentes expressões artísticas poderiam ser compreendidas como o produto da relação entre ambos os impulsos: “a seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens

⁷ Ibidem.

e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dioniso”⁸.

A imanente contraposição destes impulsos, junto à especificidade dos estados fisiológicos a eles pertinentes, coloca em perspectiva a experiência humana quotidiana ante a percepção da realidade sob a influência desses estados. Essa contraposição, em um primeiro momento, aparece junto com a referência à natureza como um agente artístico, que por meio de seus impulsos, seria inventiva e engenhosa. Neste sentido, Nietzsche afirma que, antes de qualquer coisa, todo artista é um “imitador”⁹, mas, quando diz que a verdadeira autoria de toda a arte é a própria natureza, ele marca claramente seu distanciamento em relação ao projeto classicista ao afirmar que a “arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação”¹⁰. Em outras palavras, todos os indivíduos são igualmente “apenas imagens e projeções artísticas”¹¹ da dinâmica fundamental que atravessa a natureza. Trata-se, portanto, mais do que um embate entre estilos, mas em colocar em questão o fato de a expressividade artística se relacionar com uma compreensão geral da própria experiência de vivência humana.

O caráter da tensão existencial é evidente, pois o apolíneo e o dionisíaco se encontram em sensações que são comuns a todos os seres humanos e simbolizam, por um lado, os dois mundos da arte: a arte plástica e a arte “não plástica” e, por outro lado, manifestações fisiológicas. O impulso apolíneo seria responsável pela aptidão humana para a ilusão e para a definição da forma, isto é, Apolo é o deus da bela aparência, da gloriosa imagem divina do *principium individuationis*¹², através da qual, a sabedoria da ilusão, juntamente com a sua beleza, estão à afeição humana.

Segundo Rosa Maria Dias, para Nietzsche:

Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. Símbolo de toda aparência, de toda energia plástica, que se expressa em formas individuais, Apolo é o magnífico quadro divino do princípio de individuação e a mais bela expressão do repouso do homem em seu invólucro de individualidade. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 32.

¹⁰ Ibidem, p. 47.

¹¹ Ibidem, p. 27.

¹² “Poder-se-ia inclusive caracterizar com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza” (Ibidem, p.30).

precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual.¹³

Nietzsche entende que esse processo oferece sentido para a existência humana, e de algum modo poderíamos trazer a experiência vivida no sonho “para fora”, para o real. Aos olhos do filósofo, isso seria vantajoso para a vida principalmente porque coloca o indivíduo como membro de um todo completo supra-ordenado, assim, a vantagem do estado onírico consiste na transformação do caótico e do inamistoso em uma imagem, uma aparência que assemelharia em sua imponência, à ordem e ao harmônico. Em outras palavras, é a partir da construção de significados sobre a experiência onírica — uma vez que fisiologicamente esta experiência oferece prazer junto à sensação de liberdade criativa, expansão dos limites humanos, pressentimento de poder, etc. — que identificamos uma forma da habilidade humana de transformar a realidade.

As possibilidades experimentadas em sonho, portanto, servem como referência para o esforço de transposição ou efetivação desse poder no mundo. “Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [Dasein], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida”¹⁴.

Nietzsche entende que essa capacidade é uma força comum à natureza e o grego artístico sente e responde apropriadamente a essa força — imitando-a, e efetivando-a na vida cotidiana. Este estado nos envolve em uma visão ideal que representa o mundo não como ele é, mas como ele nos apetece: “a verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”¹⁵.

A imagem conceitual do sonhador serve também como uma analogia referente ao estímulo físico que se projeta em imagens criativas no mundo onírico do poeta, no qual, segundo o filósofo, se produz o cenário das “belas figuras” cuja vida é embebida

¹³ “Modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência, ele impõe ao devir uma lei, uma medida”. DIAS, R. M. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*. In: Cad. Nietzsche, São Paulo, v.36 n.1, pp. 227-244, 2015, p. 229.

¹⁴ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 29.

¹⁵ Ibidem.

de significados. Essa capacidade imaginativa, personificada na figura conceitual grega do deus Apolo, foi responsável pela arte que fez a mediação da experiência do indivíduo grego e a totalidade do real. Neste sentido, uma forma de arte que preze pela proporção harmônica e pela bela forma, como a escultura, está relacionada ao “sonhar”, pois surge da tentativa do escultor em reproduzir no mundo real a imagem onírica que a sua imaginação produziu, assim, ele compreende “a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica”¹⁶.

E, segundo Nietzsche, esta arte presta “testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”¹⁷. O apolíneo materializa o impulso através do qual uma imagem criada a partir do sonho é trazida à presença contemplativa, tornando o mundo amistoso na medida em que seu significado é exaurido em seu “ser-para-contemplação”.

Por outro lado, o impulso dionisíaco representa a aptidão para a embriaguez e para o comportamento instintivamente desinibido pelo êxtase; Dioniso é o deus da fertilidade. Tomando a definição de Rosa Dias:

Sob o mundo das aparências, das formas, da beleza, da justa medida, está o espaço de Dioniso — o nome grego para o êxtase. Dioniso é o deus do caos, da desmesura, da deformidade, da noite criadora do som; é o deus da música, mãe de todas as artes. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, Dioniso renasce a cada primavera e aí cria e espalha a alegria.¹⁸

A arte dionisíaca, ao contrário da apolínea, ativa uma experiência completamente diferente de subjetividade. Segundo Nietzsche, ela parte de uma perspectiva diversa, “como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”¹⁹. As dinâmicas ligadas à construção do conceito de apolíneo mostram as expectativas de convenção social que as “obras plásticas” seriam capazes de colocar em prática. Apolo marca a emancipação do sujeito diante de sua condição de escravo da natureza, ou seja, enquanto indivíduo, a arte apolínea proporciona uma experiência social da liberdade capaz de opor o “eu” ante o funcionamento indiferente da natureza. Liberdade, neste sentido, pode ser a ilusão de poder diante da efetiva

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem

¹⁸ DIAS, R. M. Op. cit., p. 229.

¹⁹ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 32.

ausência de controle da vida humana, mas, como uma das fontes principais da arte, essa ilusão de liberdade irá impulsionar transformações da realidade e criar este campo da arte.

A realização da arte permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade. Contudo, Nietzsche constrói ponderações sobre este tipo de arte, pois o dionisíaco, trazido ao palco, cria algo até então inédito, fortemente associado à constituição de uma nova consciência da liberdade possível. Isso porque, enquanto a ilusão apolínea remete a um indivíduo criativo e, no final, assegura a autoconsciência individual, por outro lado, na experiência dionisíaca, um processo efêmero oprime o indivíduo pela sensação de êxtase, na qual há uma perda dos limites que fazem o indivíduo “deixar-se levar” no movimento e na impermanência características da festividade dionisíaca. Haveria então um esquecimento das limitações individuais e a vida seria experimentada de um modo excepcional, capaz de exprimir a construção e destruição lúdicas do mundo individual.

Nesta conjuntura, os impulsos artísticos devem ser entendidos em relação a certas necessidades humanas fundamentais que se beneficiam da arte como uma importante ferramenta de sobrevivência, cuja capacidade transcende a mera função do entretenimento. Ao contrário, Nietzsche nos mostra sua interpretação da arte dotada de uma preocupação essencialmente pertinente à questão de transfiguração da vida pela arte, ou seja, ante as chamadas necessidades humanas, a arte intensifica os poderes dos indivíduos de modo a modificar a realidade.

O filósofo afirma que os seres humanos possuem em sua natureza a disposição para seguir estes impulsos. Desta forma, ele sugere que há algo em “nosso ser mais íntimo” que, assim como experimenta nos sonhos um profundo prazer e alegria, também pelo dionisíaco se forma uma experiência prazerosa. Pois, no dionisíaco, as pessoas são tocadas por um profundo prazer, todavia, esse prazer tem a forma oposta ao associado às belas artes apolíneas, pois sugere o arrebatamento e a desmesura decorrente do “delicioso êxtase”²⁰. Sobre esse ponto, o filósofo afirma que por meio deste fenômeno é contemplada uma experiência mística que remete os indivíduos às formas básicas da existência e, por isso, caberia aos artistas processarem o efeito de cada um dos impulsos artísticos de modo a fazer com que os mesmos apareçam em uma forma envolvente para os viventes; no caso dionisíaco, como veremos adiante, ele deve deixar de ser bárbaro e se tornar apto à cultura.

²⁰ Ibidem, p. 30.

Apolíneo e dionisíaco atingem profundamente nossa natureza, mas produzem respostas diferentes. Seguindo esta ideia, há um sentido maior no qual eles são fenômenos artísticos, pois as atividades artísticas devem ser consideradas a partir do horizonte em que Nietzsche entende atuar a vida em sua forma mais básica. Assim, eles representam propriamente o sentido do desenvolvimento da forma com a qual vida aparece sob o efeito da arte, já que a arte imita a natureza, mas, por causa da transformação criativa ao qual essa natureza é subjugada, a verdadeira arte não mais envolve a tentativa de representar a natureza “crua”, isto é, como ela nos confronta, mas a natureza como um fenômeno artístico. É com esta diferença em mente que Nietzsche fala do surgimento de dois mundos distintos através desses impulsos artísticos antagônicos.

O contraste entre eles pode ser expresso em termos da distinção entre uma cultura de imagens, como no caso do mundo regido por Apolo — “o artístico edifício da cultura apolínea, (...) as magníficas figuras dos deuses olímpicos, que se erguem sob o frontão desse edifício e cujos feitos, representados em relevos a resplender na distância, ornaram seus frisos” (NT 35) —, e entre uma cultura caótica, bruta, de dissolução. Nietzsche entende que os gregos, na época do florescimento das grandes epopeias e da arte dórica, historicamente se desenvolvem em uma cultura fortemente apolínea, mas, como ele se esforçar em mostrar, essa cultura também era marcadamente contrastada pelo dionisíaco. Contudo, pela perspectiva do grego apolíneo, Dioniso alude a uma experiência perigosa, associada com os instintos básicos da humanidade, aos quais, segundo Nietzsche, com muito custo os gregos haviam subjugado em um novo mundo cuja forma era amistosa aos adoradores de Apolo.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, um escrito preparatório para *O nascimento da tragédia*, Dioniso é exposto como este deus da potência sexual, que “irrompia tempestuoso da Ásia” e chega aos helenos a partir de “um culto à natureza”, culto este “que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos mais baixos”; como “uma festa de libertação do mundo”²¹. Esse deus forasteiro se mostra em diversas histórias, sendo que as antigas manifestações do dionisíaco se faziam presentes nas celebrações orientais e eram caracterizadas por uma desenfreada licença sexual, pela perda de todo ordenamento social e dos laços familiares, e por uma “horível mistura de volúpia e crueldade”²².

²¹ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, pp. 42-43.

²² NIETZSCHE, F. *Op. cit.*, p. 33.

Dioniso, em princípio apresenta-se como um impulso propenso à aniquilação e que ameaçava a cultura da Grécia apolínea, pois é um impulso que por um tempo determinado elimina os vínculos sociais e todas as diferenças, cuja “todos os impulsos sublimes de sua essência revelam-se nesta idealização da orgia”²³. As divindades dionisíacas, titânicas, são pensadas como essencialmente impiedosas, sem traço de compaixão ou reparação, da noite, do sofrimento e da morte. Segundo Sússekind: “numa primeira imagem do efeito que tais divindades produzem, o filósofo afirma que todas elas são como a Medusa, pois contemplar seu aspecto terrível transforma em pedra”²⁴. Nietzsche utiliza dessa trajetória histórica da divindade para descrever como a invasão dionisíaca deveria ser insuportável e, até mesmo, colocar em perigo os pilares básicos da cultura helênica, pois a tensão produzida coloca em risco o culto apolíneo já estabelecido: “nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus”²⁵.

Com uma crítica próxima à “psicologia da religião”²⁶, Nietzsche expõe o tema da relação entre a função psíquica e social da representação do que é, por excelência, misterioso. Todavia, a quebra das bases civilizatórias em decorrência do efeito dionisíaco não pode ser desvinculada do principal elemento que compõe a experiência de êxtase provocada pelo deus do vinho. Essa experiência forma uma esfera mística pela qual a exposição da fragilidade da individualidade promove uma sensação comum de conexão com o todo. De acordo com Machado,

Com que finalidade a tragédia apresenta apolineamente a sabedoria dionisíaca? Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência.²⁷

Por isso o texto do primeiro livro nietzschiano nos sugere o ingresso em um “mundo” particular que ele se esforça por esclarecer, sendo que o “misterioso” e o

²³ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, p. 55.

²⁴ SÜSSEKIND, P. *Nietzsche leitor de Shakespeare*. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, 2012, pp. 173-187, p. 183.

²⁵ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, §1.

²⁶ Essa associação com o campo da psicologia da religião é sugerido por REIBNITZ, Barbara Von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*. Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1992, p. 124.

²⁷ MACHADO, Roberto. “Nietzsche e o renascimento do trágico”. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 179.

“místico” passam a ser filosoficamente justificados pelo envolvimento destes no ânimo musical dionisíaco que está na origem da tragédia que Nietzsche se ocupará em explicitar. Segundo *O nascimento da tragédia*, os efeitos vislumbrados pelo dionisíaco podem ocorrer de diversas maneiras, “seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”²⁸. Não obstante, a expressão da libertinagem dos ritos orgiásticos dos povos orientais, bárbaros, entre os gregos, se manifestou em forma de arte, como no coro que cantava em adoração a fertilidade proveniente de Dioniso — por isso o filósofo fala de “desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos”²⁹.

A reinserção do dionisíaco e a resistência apolínea também são apresentadas como um confronto de expressões musicais opostas, pois, enquanto “a música apolínea era como arquitetura dórica em sons”, Nietzsche propõe que “o cântico e a mímica” dos entusiastas dionisíacos “eram, para o mundo Greco-homérico, algo de novo e inaudito”³⁰. Segundo ele, “a música dionisíaca, em particular, excitava neles espantos e pavores” já que o elemento que caracterizava a música dionisíaca — e da “a música em geral” — era o “poder perturbante do som, a corrente unificadora da melodia e o mundo totalmente incomparável da harmonia”³¹. Contudo, apesar dessa forte diferença entre as sensações sugeridas pelas diferentes modalidades musicais, o grego soube perante a música dionisíaca de algo que não lhe era, de fato, estranho.

O filósofo entende que o dionisíaco apenas estava coberto pela consciência apolínea dos helenos, por isso lhe tornava familiar o bárbaro que se insinuava como algo que estaria tão distante da sua civilização. O bárbaro é assim compreendido como as raízes comuns da civilização sobre o qual se ergue a cultura em geral, sendo o apolíneo mais semelhante a “um contínuo acampamento de guerra” que está “em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco”³². Este, por sua vez, não pode ser suprimido pelo poder civilizacional daquela arte. Por isso o impulso dionisíaco requer uma nova arte para ser comunicado, no entanto, tal técnica não é menos uma transfiguração pela imagem, pela imposição da forma, do que uma demanda por um conjunto de símbolos diferentes na medida em que é uma expressão de uma

²⁸ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 30.

²⁹ Ibidem, p. 33.

³⁰ Ibidem, p. 34.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, p. 42.

experiência estética diferente, caracterizada pela identidade com a unidade primordial existente sob todos os fenômenos.

Por se vincular a um conceito de verdade bastante específico, o qual só pode ser pensado enquanto relacionado à orientação da experiência estética, e não a um conceito de revelação, o dionisíaco não se submete mais às disposições normativas da beleza apolínea. Suas formas se alargam em direção ao que é indiferente à medida, à proporção e à simetria. Impulsionado por um prazer orgiástico, se contrapõe a Apolo, como se este não participasse das “intenções superiores” guardadas pela dinâmica universal da arte.

A tragédia como uma emancipação cultural

Nietzsche não irá reduzir o dionisíaco à questão romântica de um estado de consciência que não pode mais se garantir por regras formais, mas o dionisíaco como expressão da capacidade artística de quebrar a regularidade da individualidade sem, com isso, desestruturá-la completamente. Tal destruição parcial fornecerá uma tensão interna ao indivíduo, resultando na experiência de que a existência sempre será impactada por algo que não lhe pertence por completo. Para existir uma produção criativa por um artista dionisíaco, esta deve envolver uma exaltação das capacidades simbólicas, o “simbolismo corporal”, assim, Nietzsche continua, “crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia”³³.

Em outras palavras, tornar o dionisíaco um fenômeno cultural diferente de suas origens barbarescas requer uma nova capacidade de expressão, cuja essência da natureza poderia agora ser expressa por uma nova linguagem, um tipo especial em suas origens, já que não é nem convencional nem intencional. Deste modo, ao discutir a forma arcaica da arte dionisíaca, o ditirambo, Nietzsche nos fala que a mesma se refere à essência da natureza, por conseguinte, somente passível de expressão pelo corpo possuído: o grego artístico tomado em êxtase dionisíaco.

Este processo é importante para a transformação do barbaresco selvagem em arte, pois as expressões em que esse tipo de música e dança consistem, enquanto campo simbólico, têm uma afinidade natural com o efeito estético do impulso que simbolizam e, sendo esta natureza algo de mais profundo do que a esfera da ilusão do indivíduo

³³ *Ibidem*, p. 35.

social, requer uma linguagem corporal-musical como uma alusão ao processo no qual rasga-se o próprio princípio de individuação:

E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais.³⁴

Através dessa experiência é possível expressar o dionisíaco. Essa descrição parece afirmar que o artista se identificou com a natureza, caracterizada em *O Nascimento da Tragédia* como “dor e contradição”, mas também em sua criatividade e força inesgotável e indestrutível. Assim, uma vez que está fora do campo dominado por sua “simples” individualidade, o artista dionisíaco pode conferir expressão simbólica à natureza da realidade fundamental com que se identifica.

Neste mundo que emerge através da arte dionisíaca, Nietzsche defende que a própria natureza humana ganha destaque porque é expressa de maneira atrativa, isto é, liga as pessoas pela transfiguração anunciada por esse processo, viabilizando o personagem desse novo mundo aparecer no palco trágico. Ante a isso, a realidade de toda a esfera da civilização é constrangida pelo vigor das manifestações inebriadas, e esse ponto é percorrido no livro através da relação entre o dionisíaco e a dissolução da individualidade enquanto simples aparência do fundo natural comum a tudo que existe, de modo a entender as origens da dinâmica à qual a civilização e a cultura helênica estavam dispostas.

O filósofo nos fala, então, que o fenômeno artístico ocasionado pelo avanço do dionisíaco expressa a dissolução da individualidade junto à sensação de união mística com a totalidade através de uma espécie de aproximação (incorporação) com a dinâmica criativa-destrutiva da natureza. Sob esta interpretação, é possível perceber a tese de a cultura não ser algo primário, mas decorrente de uma necessidade natural na qual a “monstruosa oposição” entre o apolíneo e o dionisíaco está adentrada³⁵. Apesar de

³⁴ Ibidem, p. 60.

³⁵ O tema do dionisíaco pé retomado, 14 anos mais tarde, em um prefácio escrito por Nietzsche à sua obra inaugural denominado “Tentativa de Autocrítica”. Este ensaio/prefácio mostra uma reordenação conceitual de Dioniso não mais enquanto ápice do gênio a propiciar a arte trágica, mas sim enquanto definição de temas que serão posteriormente trabalhados pelo filósofo nas obras maduras. “Em um contexto amplo, trata-se de toda uma ruptura de Nietzsche com o pessimismo de Schopenhauer e com o

levantar problemas no desenvolvimento das teses contidas em seu primeiro livro – “expressar penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto”³⁶ – o problema geral do pessimismo e seu impacto no problema levantado pelo otimismo socrático fazem parte do enredo nietzschiano, valorizado pelo autor ao longo de sua carreira: “Havia aqui um espírito com estranhas, ainda inominadas, necessidades, uma memória regurgitante de perguntas, experiências e coisas ocultas, à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio”³⁷.

As comparações apresentam uma relação intrínseca entre arte e compreensão da realidade, no entanto, seu caráter e sua função expressam a real condição da espécie humana frente à natureza de uma maneira que permite aos viventes dialogar com a mesma. Ou seja, sobrelevar a cultura contra certo repúdio ao destino tenebroso que a natureza nos reserva: a morte. Seja pela arte apolínea, seja através da identificação com a força criativa-destrutiva da natureza, Nietzsche aborda o modo pelo qual os gregos nos servem como exemplo por estipular uma alegria pela existência.

A importância conferida pelo filósofo aos mitos é evidente, já que seu foco está nesta articulação cultural de uma visão de mundo artística sobre a condição humana destituída do invólucro da ilusão. A sabedoria popular subjacente aos mitos gregos do mundo antigo é apresentada, portanto, como “sabedoria trágica” e, segundo Nietzsche, no seu significado se encontra a chave para elucidar a criação de toda a arte grega³⁸. Neste sentido, se a tragédia pode ser considerada uma emancipação cultural, com sua simbologia de libertação e recuperação de uma origem silenciada, a estratégia de Nietzsche fornece outro modelo de liberdade, não mais ligada às ilusões relativas à condição de satisfação intrínseca da subjetividade, em que o indivíduo se encontra plenamente satisfeito, independentemente dos fatores externos que o rodeiam. A sugestão de que, através da arte, a vida pode ser afirmada, seja porque é capaz de

romantismo de Wagner, que refletem a crítica à metafísica e à moral presente nos livros que se seguem a Humano, demasiado humano; em um contexto mais circunscrito, trata-se de retomar o caráter cômico do gênio dionisíaco que Nietzsche havia, senão negligenciado, ao menos visto como de pouca importância no desenvolvimento de suas teses em *O Nascimento do Trágico*”. PINEZI, Gabriel. WEBER, J. Fernandes. *Riso e autocrítica em Nietzsche: percurso de uma filosofia tragicômica*. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v.10 nº 2, p. 89.

³⁶ NIETZSCHE, F. *Tentativa de autocrítica*, p.20.

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ Vale mencionar que a sabedoria popular dos gregos também é apresentada através de ilustrações ao longo da obra: os poderes titânicos da natureza, a Moira, o destino cruel dos heróis, titãs antigos, como Prometeu, Édipo, e de figuras modernas, como Hamlet. Cf. ARALDI, C. *As criações do gênio — ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 119, Jun./2009, pp. 115-136, p. 120.

apresentá-la como bela, seja compartilhando sua força dionisíaca, revela que um dos temas capitais de seu escrito consiste na questão da justificação da existência³⁹.

Além de um jogo consigo mesmo — representado por Nietzsche nas figuras de Apolo e Dioniso —, a arte forma um jogo com os humanos cujo objetivo é reverter o sofrimento primigênio condicionado pelo Uno primordial. Neste sentido, quando nos perguntamos sobre o efeito estético da tragédia, boa parte da resposta nietzschiana passa pela ideia de que ele reside na presença intrínseca daquela tensão entre a unidade universal — manifestada na “união mística” dionisíaca — e o individual, incorporado na luta dos personagens pela afirmação heroica de sua individualidade. No entanto, há variações na sua definição ao longo do texto e, se levarmos em conta apenas a descrição da dinâmica entre o apolíneo e o dionisíaco, essa ideia vai ao encontro do esforço para justificar a existência com base na idealização da humanidade, não como individualidade, mas como o ideal “sobre humano”.

Mesmo que o espírito belicoso que permeia a cultura grega marcada pela presença constante da guerra e da morte torna premente a necessidade de uma arte apolínea, capaz de transmutar esse espírito em beleza, Nietzsche afirma que o fato de existir a presença de um Dioniso primitivo, bárbaro, precedendo o desenvolvimento da cultura apolínea, simbolizaria a necessidade de equilibrar as forças do mundo para que a vida fosse possível. Em outras palavras, o espírito apolíneo possui a função de tornar a existência suportável porque antes de seu reinado, assim dizia o conhecimento popular, a própria vida estava em perigo. Mas não é a vida enquanto simples organismo que está ameaçada — uma vez que continua a existir mesmo completamente tomada pela sua dissolução na unidade —, mas enquanto vida artística, criativa, capaz de trazer à baila as aspirações mais propícias aos seres humanos.

Como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; (...) Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico: e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas

³⁹ Sobre o problema da assimilação da metafísica schopenhaueriana, e a conseqüente aproximação do conceito de trágico entre ambos, temos que “as diferentes concepções do trágico entre ambos, dessarte, são ressaltadas pelo Nietzsche maduro: com efeito, afirma, na *Tentativa de Autocrítica* publicada nesta reedição, que sua caracterização da vontade dionisíaca se opõe à resignação da Vontade que se dá no trágico, como pensava Schopenhauer”. DEBATIN, G. Vontade de tragédia, tragédia da música: Controvérsias entre o jovem Nietzsche e Schopenhauer, Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.40, n.2, p. 131-32.

obras de arte da tragédia ática e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos.⁴⁰

O alvo dos dois impulsos seria comum porque na origem de toda existência existe uma penosa contradição entre natureza e humanidade, sendo que, mesmo a natureza não permitindo ser “substituída” pela arte, o artístico poderia apresentá-la aos viventes. Dito de outra forma, seria na diferença em relação à “existência nua” que a arte pode se constituir como a apresentação mais adequada da vida. Neste sentido, enquanto existam incontáveis possibilidades de idealização, uma irreduzível pluralidade de formas faz com que haja sempre uma dinâmica de conflito entre vida, arte e natureza.

O filósofo aponta que “o mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo” (NT 37), também pode sugerir o não artístico. Isso ocorre porque ele contrapõe o conceito de vida biológica e a vida humana obtida por meio de seus instrumentos criativos. Por essa perspectiva, Nietzsche questiona: “como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural?” (NT 65). Essas afirmações desenvolvem o problema da arte dionisíaca como abertura ao heterogêneo, no qual o corpo, com seus gestos, intensidades e movimentos, pode produzir prazer físico quando simboliza o trágico.

As noções de transfiguração e ilusão dizem respeito à arte concebida como objeto de experiência estética, mas também para os conteúdos de tal experiência, pois a natureza torna-se absorvida neles, ou seja, todo o significado da arte depende do reconhecimento que a consciência individual tem do próprio processo artístico pertinente à criação apolínea e dionisíaca. Quando se trata da tragédia, a transformação ocorre no indivíduo e o grego dionisíaco não troca sua constituição fisiológica, mas se vê lançado, por assim dizer, em “outra situação de mundo” cuja experimentação permite uma nova avaliação da existência, à qual Nietzsche entende proporcionar, no curso da destruição da individualidade, uma afirmação da vida.

A experiência desta destruição é percebida a partir de uma “psicologia transformada”, isto é, para a qual a única realidade com a qual se identifica, se expressa por movimentos, tonalidades ou outras formas simbólicas no qual ele está imerso. Por isso que, através da experiência da arte dionisíaca, tal processo parece sugerir o artista se assemelhar ao primordial do mundo. “Portanto, todo o nosso saber artístico é no

⁴⁰ NIETZSCHE, F. Op. cit., (p. 42).

fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute”⁴¹.

O verdadeiro “sabedor” entende a formação artística como uma situação existencial na qual os seres humanos se comportam como personagens e representam a si mesmos, o mundo e seus fenômenos em torno desta categoria artística⁴².

Na medida em que a consciência é pega por essa experiência, a realidade é alterada em conformidade a essa transformação e, em êxtase, não só o sentido comum do cotidiano, mas toda a vida passa por um deslocamento e a própria existência passa por um momento que Nietzsche julga ser de “realidade”, pois, a partir deste momento, toda a ilusão que sustenta a civilização, se dissipa. Neste sentido, a consciência dessa experiência, portanto, altera a própria apreensão do que seria o real, configurando uma competência cultural de ter em conta o outro da experiência, aquilo que é negado, sendo que o filósofo afirma essa capacidade ser pertinente à formação grega: “‘Titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos”⁴³.

A identificação dessa experiência permite a Nietzsche relatar, por vertentes diferentes em relação ao classicismo alemão, como os gregos relacionavam cultura e barbárie, conhecimento e ilusão. Apesar da efemeridade de todos os fenômenos, o filósofo retoma o sentido existencial da mensagem colocada pelo mito trágico para indicar que, no momento originário de um ato no qual os seres humanos se impõem sobre a natureza, espalhando sobre ela virtudes ou características motivadas por uma necessidade particular, também se estabelece, de forma inexorável, uma relação na qual existe um custo para os indivíduos que coloca em risco a própria particularidade ali colocada.

⁴¹ Ibidem, p. 47.

⁴² “Em *O nascimento da tragédia*, o conteúdo da arte não é da ordem de um ‘significado’ que lhe seja exterior, passível de tornar-se objeto de um logos ou inteligência. Esse conteúdo é ‘significativo’, diz respeito a um certo *páthos* primordial que Nietzsche chamará mais tarde de ‘sentimento de existir’. A significatividade da forma é um ‘valor’, é aprovação, ‘divinização da existência’; não fala apenas ao nosso entendimento, mas à totalidade de nosso ser. Desta maneira, ao abrir o campo do sentido, a arte está investida do poder de deslocar a transcendência para o plano de imanência da vida. DE CASTRO, Cláudia Maria. “A inversão da verdade. Notas sobre *O nascimento da tragédia*”. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 142.

⁴³ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 41.

Qualquer complexo que inclui o conhecimento, a arte, as crenças, a lei, a moral, os costumes e todos os hábitos e aptidões adquiridos pelo ser humano, não surge sem uma interpretação e assimilação do caótico que o precedia. Por isso, “agora nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes”⁴⁴, ou seja, ao criar a civilização como uma forma genuinamente humana de se sobrepôr ao estado de natureza, junto ao acúmulo de sensação de potência e de destaque da individualidade em meio ao que antes era indiferenciado, existe uma despesa ali incluída; à qual os seres humanos não podem se furtar. Neste sentido que Nietzsche assume: “o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza”⁴⁵.

A superação deste conflito depende da capacidade de uma cultura se contrapor à luta inerente ao “seio da natureza”; e a arte é apresentada pelo autor como capaz de conduzir este processo, pois, com ela, aquela divergência íntima não necessita de ser ignorada, mas levada à cena como estímulo ao prazer. A orientação por ideais humanistas por meio da educação estética é reinterpretada por Nietzsche na medida em que oferece uma nova denotação para o conceito de liberdade e propõe, com isso, que a emancipação artística proporcionada pela tragédia não se confunde com ideia de assertiva “ser livre” corresponder à capacidade de dar para si mesmo sua própria lei. Outrossim, a vida artística que a tragédia grega sobrepõe à natureza não pressupõe a autonomia moral de decidir sobre os caminhos que a experiência traça. Já que, uma vez que a “natureza humana” se assemelha ao fundo caótico da existência, não há que se falar de um objeto a ser legislado, mas apenas um jogo que se organiza através das disputas polarizadas entre razão e desejo, entre indivíduo e vontade. Ou seja, a superação do conflito é na verdade uma reorganização desta contenda.

Em *O nascimento da tragédia*, seja embalado pela beleza das ideias, seja por uma sensação de “como se” houvesse uma mudança para a perspectiva transcendental, o artista apresenta essa possibilidade de duas formas: 1) enquanto artista apolíneo; 2) enquanto artista trágico. Podemos nos familiarizar com a primeira forma através de sua ilustração na descrição que Nietzsche faz do quadro *Transfiguração* de Rafael⁴⁶, obra

⁴⁴ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 36.

⁴⁵ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 65.

⁴⁶ O cardeal Giulio de Médici, que viria a ser o futuro papa com o nome de Clemente VII, foi quem encomendou a obra denominada *A Transfiguração* ao pintor italiano Rafael Sanzio, com o objetivo de enviá-la para a Igreja de Narbonne, sua sede episcopal na França. Nesta grande prancha, Rafael pintou

pela qual podemos compreender o processo originário da reversão operada pela arte apolínea. Transfigurando dentro de si mesma a tragicidade contida na existência, esta obra seria a ilustração de como ocorre o movimento que leva à superação do efeito devastador das forças dionisíacas pela interposição artística.

A imagem que a pintura de Rafael apresenta ao espectador traz consigo o elemento oposto, que lhe é estranho, porém, do qual ela é constituída. Este elemento seria a motivação originada no uno universal, que foge ao princípio da razão, mas, assim como as sensações de intensificação suscitadas pelos impulsos artísticos da natureza, no corpo ali representado assistimos a sua figuração. Nietzsche nos diz que na cena do garoto possuído, presente na parte inferior do quadro, apresenta-se a visão do conflito primordial através de sua representação imagética: “ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: a ‘aparência’ é aqui reflexo do eterno contraditório, pai de todas as coisas”⁴⁷. Enquanto que na parte superior da obra de Rafael, continua Nietzsche, vemos a imagem do cristo transfigurado representando o nascimento de “um novo mundo aparente”, como um vislumbrar onírico “do qual nada veem os que ficaram enleados na primeira aparência”⁴⁸.

Apolo estaria ali para doar forma ao horripilante da existência, promovendo a transfiguração da vida desfigurada de qual provém. Deste modo, afirma-se que assim como no quadro de Rafael o desespero do rapaz retrata a situação original da vida humana, através da arte, como se mostra presente na parte superior do quadro, os seres humanos podem contornar essa situação a partir de “sua libertação através da aparência”⁴⁹. O quadro *Transfiguração*, conclui Nietzsche, “nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar”⁵⁰.

Vemos, portanto, o papel central de Dioniso. Apolo representa a medida e o limite justamente porque tenta salvaguardar, por meio da bela aparência, a humanidade

dois episódios retirados dos Evangelhos de Mateus, Lucas e Marcos. Foi encomendada em 1517 e entregue pelo pintor Rafael Sanzio em 1520. Hoje a obra é mantida na Pinacoteca Vaticana em Roma e, a título de curiosidade, vale mencionar que a Transfiguração foi o último quadro pintado por Rafael, que morreu com a obra ainda em seu estúdio. Cf. GOMBRICH, E. H. *History of art*. New York: Oxford University Press, 1950.

⁴⁷ NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 40.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

dos perigos do dionisíaco bárbaro. Todavia, esses princípios não advêm da espontaneidade, nem da união do artista com a natureza, mas da luta contra as forças terríveis da natureza. O que advém a partir de uma proximidade com a natureza é o dionisíaco; ébrio, disforme e terrivelmente delicioso para os seus iniciados.

Neste sentido, a tragédia não constitui um domínio sobre os afetos estranhos ao exercício da liberdade, mas uma relação baseada na efetivação de princípios artísticos que dominam os corpos. Dioniso revela que os afetos não são passíveis de completa dominação, por isso não há afastamento da vontade, nem o sentimento de culpa. Nietzsche afirma justamente o contrário: pelo desejo de comunhão com a natureza, a arte promete um tipo de gozo e alegria de outra natureza, uma felicidade através da quebra da individuação. A arte grega clássica mostraria de modo exemplar o conflito que Nietzsche advoga estar na origem de toda arte, a tensão da qual nascem todas as aparências, pois ela apresenta justamente aquilo do qual parte: a “vida desfigurada”, à qual a arte deve superar.

A grandeza da poesia, como a de Homero, o gênio ingênuo por excelência, “é uma ilusão semelhante a que a natureza emprega com tanta frequência para a realização de seus propósitos”⁵¹. Assim, a cultura apolínea leva ao nascimento de uma arte que surge do jogo do artista ingênuo com o sonho, tornando possível até mesmo apresentar os princípios éticos e estéticos que buscam reinar por esse meio, já que a contemplação tem como pressuposto esta ação disciplinadora que exerce sobre o dionisíaco uma atividade plástica de modo a regular as forças dos instintos interiores.

Perspectivada pelo registro fisiológico que Nietzsche tenta delimitar em sua análise, percebemos que estes instintos não são suprimidos, mas apenas subjugados momentaneamente, pois a segurança que Apolo pode oferecer é contestada perante o avanço do impulso dionisíaco, no qual a força do deus faz com que toda imagem se torne sensível para os indivíduos como o que de fato ela sempre foi: um tênue véu de aparência⁵². Mesmo trazendo benefícios, este véu é uma prisão intransponível e é justamente esse aspecto que permite a arte sonora, não exclusivamente como uma arte,

⁵¹ *Ibidem*, p. 38.

⁵² “E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, (...) ‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, (...) o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no principium individuationis’”. NIETZSCHE, F. *Ibidem*, p. 30. A expressão “véu de Maia”, então, traz a ideia segundo a qual o indivíduo estaria estritamente contido no circuito das representações organizadas em torno do princípio de individuação, ou seja, só existe enquanto incluído nas noções de tempo e espaço.

mas também como uma forma especial de saber, despontar como mediadora na tentativa de exprimir a essência indelneável da existência dissimulada por Apolo.

Em um primeiro momento, é com base nessa ideia que Nietzsche irá justificar os motivos pelos quais a tragédia deve ser considerada a descrição da arte dionisíaca e, por isso, uma arte maior:

Em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único, tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. 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 Dioniso, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas⁵³.

Considerações finais

Este tipo de experiência e espiritualidade que tornou possível o nascimento da tragédia, não constitui uma elevação, ou seja, não coloca o indivíduo além da vida comum, mas tampouco aquém da real existência *neste* mundo. Contudo, o avanço dionisíaco torna a existência qualitativamente diferente em relação à vida imersa na ilusão apolínea. A relevância dessa diferença qualitativa justifica a celebração de tal conquista da cultura trágica; por isso os gregos podem servir como guias para os modernos.

A sabedoria popular dos gregos coincide com o impulso dionisíaco, unido à origem da tragédia por meio da música. A tragédia, então, é entendida como a união entre a imagem apolínea e o coro dionisíaco; um processo que faz o gênio individual ir em direção ao gênio criador do mundo. Nietzsche apresenta Dioniso como o fundamento da visão “trágica” e a sabedoria dionisíaca como uma sabedoria “trágica”. Deste modo, a tragédia traz uma lição: a sabedoria, e particularmente a sabedoria dionisíaca, é terrível e deve ser “transfigurada” pela ilusão apolínea.

É preciso, portanto, evitar as profundezas dionisíacas e permanecer na superfície apolínea com suas belas aparências. O mito de Dioniso oferece uma representação exemplar da afirmação da vida que Nietzsche tenta apresentar, característico daquilo que o filósofo vai caracterizar como vida criativa. Aos olhos do autor, a criatividade é a

⁵³ Ibidem, p. 97.

manifestação paradigmática da vontade, pois criatividade designa a característica central de uma vida dedicada à criação de valores. Entendido nestes termos, o grego trágico é criativo não apenas por enfrentar os desafios que se apresentam a eles, pois isso é a condição natural da espécie, mas justamente porque eles deliberadamente buscaram esses desafios.

A tragédia é um evento da maior importância porque não se limitou a uma nova forma de arte, mas mostra um novo capítulo para o próprio desenvolvimento da arte, isto é, ela tornou possível, e visível, a celebração da vida mesmo ciente das condições terríveis que ela se encontra. Antes de tudo, a tragédia reabilita a disposição de tornar a vida possível e digna. Nietzsche compreende que a arte trágica traz a alegria inspiradora mesmo diante do destino angustiante de seus heróis, pois esta alegria muito pouco diz respeito ao sentimento de alívio ante um tormento, mas em sua afirmação.

Os gregos servem, então, como inspiração para o projeto de renovação cultural porque no efeito estético do dionisíaco se revelaria o efeito da tragédia. Neste contexto, a própria noção de liberdade criativa sofre um deslocamento, pois, sendo o dionisíaco algo não passível de sofrer uma redução civilizacional ou a uma completa descrição inteligível, a arte trágica oferece um novo modelo para pensarmos a liberdade.

Referências bibliográficas

NIETZSCHE, F. A visão dionisíaca do mundo. Tradução de Marica Cristina S. Sousa e Marcos Sinésio Pereira São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARALDI, Claudemir. As criações do gênio — ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 119, Jun./2009, p. 115-136.

DIAS, R. M. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: Cad. Nietzsche, São Paulo, v.36 n.1, pp. 227-244, 2015.

DEBATIN, G. Vontade de tragédia, tragédia da música: Controvérsias entre o jovem Nietzsche e Schopenhauer, Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.40, n.2, p. 124-145, maio/agosto, 2019.

DE CASTRO, Claudia Maria. A inversão da verdade. *Notas sobre O nascimento da tragédia*. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 127-142.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a filosofia. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, [s.d.]

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2005.

GOMBRICH, E. H. *History of art*. New York: Oxford University Press, 1950.

MACHADO, R (org.). Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Nietzsche e o renascimento do trágico. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 174-178.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

PINEZI, Gabriel. WEBWER, J. Fernandes. Riso e autocrítica em Nietzsche: percurso de uma filosofia tragicômica. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v.10 nº 2, p. 86-102, 2017.

REIBNITZ, Barbara Von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*. Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1992.

SÚSSEKIND, Pedro. *Helenismo e clacissimos na estética Alemã*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

_____. Nietzsche leitor de Shakespeare. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, 2012, pág. 173-187.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WELLBERY, David E. Nietzsche on Tragedy. In: *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly (Org.), 1998.

Recebido em 13/04/2021

Aprovado em 16/10/2021