



Nietzsche e a reconciliação trágica do fenômeno dionisíaco

Nietzsche and the tragic reconciliation of the dionysiac phenomenon

Felipe Almeida de Camargo ¹

Resumo: A filosofia trágica de Nietzsche foi concebida no seu primeiro livro: aquele famoso ensaio *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*], publicado em 1872. Neste artigo abordaremos a relação de intimidade entre Arte e Religiões gregas a partir de um ponto de vista estético filosófico, refletindo de que modo a reconciliação trágica do fenômeno dionisíaco teria promovido, segundo Nietzsche, uma época de grande sensibilidade artística e de relativo equilíbrio da vida política para os gregos, ao criar uma tensão permanente entre o impulso de individuação e o impulso de negação da individuação.

Palavras-chave

Mitologia. Tragédia. Arte. Estética. Política.

Abstract: The tragic philosophy of Nietzsche was conceived in his first book: that famous essay *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*] published in 1872. In this paper we will approach the intimate relation between greek Art and greek Religions from a philosophical aesthetical point of view, reflecting how the tragic reconciliation of the dionysiac phenomenon would have promoted, according to Nietzsche, a time of great artistic sensibility and relative balance of the political life for the greeks, by creating a permanent tension between the impulse of individuation and the impulse of denial of individuation.

Keywords

Mythology. Tragedy. Art. Aesthetics. Politics.

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá.

Considerações Iniciais

A tese nietzschiana, articulada na obra *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, traz uma reflexão extraordinária sobre a cultura clássica ao anunciar os impulsos estéticos² naturais que ajudariam a criar uma consideração trágica de mundo [*tragischen Weltbetrachtung*]. Começaremos com um apanhado geral do processo de concepção da tragédia grega levando em conta alguns conceitos que Nietzsche tece em suas primeiras interpretações filosóficas do assim chamado “fenômeno dionisíaco” [*dionysisches Phänomen*] situado na Grécia da Antiguidade, fenômeno que culminaria com certa “reconciliação trágica”. A aparição dos cultos dionisíacos representaria um acontecimento cultural imprescindível para o surgimento do drama musical entre os gregos, de acordo com Friedrich W. Nietzsche.

Antes de aparecer naqueles grandes teatros a tragédia ática começaria sua gestação a partir de um contato hostil entre duas formas diferentes de cultos religiosos: o culto apolíneo aos deuses olímpicos e o culto dionisíaco; este último, mediado pelas canções populares, introduziu na comunidade grega algo exógeno até então: uma “ideia trágica”.³

Nietzsche teria argumentado que a tragédia antiga não surgiu fortuitamente, na verdade, ela seria uma resposta instintiva a uma “necessidade espiritual” de sobrevivência. Em lugar de levar a civilização grega à ruína, o fenômeno dionisíaco permitiu que essa civilização conhecesse um tempo sem precedentes, propício para dar à luz a um gênero artístico totalmente inédito. Tal fenômeno pertence à “época trágica” [*tragischen Zeitalter*], em que o pessimismo dos gregos, levado às últimas consequências pela aparição da música dionisíaca, encontrar-se-ia “anestesiado” por um suposto “consolo metafísico” [*metaphysische Trost*] proporcionado por obra do “drama musical trágico”, um consolo cujo acesso era dado apenas aos ouvintes genuinamente dionisíacos. Mas como exatamente esses ouvintes apareceram? Qual foi o caminho percorrido desde as primeiras aparições do fenômeno dionisíaco em solo grego até sua eventual reconciliação trágica, isto é, como se deu o nascimento do drama musical trágico?

Ainda que o próprio Nietzsche tenha posteriormente reconhecido uma influência hegeliana no seu primeiro ensaio, há certas interpretações que entendem a “reconciliação trágica” não como uma reconciliação dialética,⁴ uma vez que na reconciliação trágica

² Os assim chamados impulsos [*Triebe*] “estéticos naturais” – entendidos como preexistentes na natureza de modo independente da nossa experiência e que se manifestam “como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco.” (NIETZSCHE, 1992, p. 27-28. Grifos do autor) – Nietzsche transformaria em princípios artísticos [*Kunstprinzipien*] para interpretar os avanços da arte grega desde sua esfera mítico-religiosa.

³ Disso não se segue que alguma noção de “trágico” nunca antes tivesse existido entre os gregos, mas acontece que o “fenômeno dionisíaco” enxertaria uma nova e radical maneira de encarar a existência trágica.

⁴ O estudo de Roberto Machado chega a conclusão de que, para Nietzsche, “na tragédia se realiza a reconciliação não-dialética das duas forças estéticas da natureza, que, apesar da tensão que persiste entre

entre Dioniso e Apolo a contraposição entre princípios estéticos ainda permaneceria. Sob essa tensão antagônica subjaz uma incessante duplicidade.

Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, *com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma.*⁵

A fim de compreender de modo aproximado o impacto do fenômeno dionisíaco, tendo como pressuposto a reconciliação entre os princípios dionisíaco e apolíneo em certa forma de arte trágica, será importante rastrear resquícios de uma suposta cosmovisão trágica que teria sido suplantada pela tradição homérica. Esta tradição teria feito adormecer a antiga “sabedoria trágica” se valendo de um poder glorificador da existência contido nos mitos épicos, mas tal tradição não se mostraria completamente imune à “sabedoria dionisíaca” propagada pela música ditirâmbica ou poesia trágica.

Como o foco aqui incide sobre temas envolvendo as antigas artes gregas (seção 1, ou “A poesia lírica popular e o ditirambo”), sobre questões de Estética e Filosofia da Arte (seção 2, ou “A sabedoria dionisíaca e a origem do coro”), mas sobretudo sobre tragédia grega e política (seção 4, ou “A estabilidade política da época trágica”) no pensamento filosófico estreante de Nietzsche, não serão abordadas várias questões interessantes (algumas bastante polêmicas) sobre as tragédias gregas que estão situadas no espaço de debate filológico e filosófico que Nietzsche participou. Não obstante esta delimitação, a seção que toca brevemente na polêmica acerca de Sócrates (seção 3, ou “O instinto e o antidionisíaco”) é incluída justamente porque tal polêmica contempla a relação conflitante entre Arte e Filosofia na Antiguidade Clássica (conflito esse que será de interesse central para compreender a “morte da tragédia”) e porque prepara para as considerações nietzschianas relativas à influência da tragédia nas esferas da cultura e da política.

1. A poesia lírica popular e o ditirambo

O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal [Gebustätte] da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia): na música, a natureza exuberante festeja suas saturnálias, na tragédia, ela almeja, através da dor e do pavor, o auto-esquecimento e o êxtase.
Nietzsche em *Introdução à tragédia de Sófocles*⁶

A poesia lírica de tempos arcaicos devém das camadas mais humildes dos povos, tal como salienta Nietzsche em uma preleção intitulada *Introdução à tragédia de Sófocles*: “O

elas, agora se tornam complementares (...)” (MACHADO, 2006a, Cap. 6 - Nietzsche e a representação do dionisíaco, §4. A música, a cena e a palavra).

⁵ NIETZSCHE, 1992, p. 34. Grifos nossos.

⁶ NIETZSCHE, 2006b, §1. A tragédia antiga e a moderna por meio da consideração de sua origem.

ditirambo é canto popular e, na verdade, principalmente das camadas inferiores.”⁷ Boa parte da produção poética na Antiguidade era empreendida como uma atividade comercial ligada a corporações poético-musicais que miravam os eventos religiosos de cada região. Ao lado das manifestações dessas corporações havia uma poesia popular que animava as Festas Dionisíacas, uma poesia sem associação com nomes “famosos”.

Uma curiosidade (sugerida por Nietzsche) acerca do ditirambo é de que até a introdução dos cultos báquicos na Hélade o gênero ditirâmico era uma arte musical subordinada ao princípio estético apolíneo, pois teria como efeito acalmar a alma:

Os antigos técnicos gregos diferenciavam a cantiga de acordo com o *ethos* (como o ânimo do ouvinte é afetado), em três usos principais: o extravasamento, a exaltação da alma; o seu oposto, como expressão da magnificência, da generosidade, dor desumana e poesia cômica inferior e, terceiro, o que é próprio para acalmar a alma. A qual uso pertence o ditirambo? Ao terceiro, também chamado ditirâmico e que é enquadrado entre as criações poéticas da lírica serena. Isto vale para os tempos arcaicos, de onde recebemos estes termos. Não vale para os ditirambos do período de Sófocles e Eurípidas.⁸

Com a chegada do deus estrangeiro (do culto a Dioniso que, segundo Nietzsche, teria migrado do Oriente) houve um confronto com a esfera artística apolínea. Esta teria enxergado naquela música popular uma força ameaçadora da natureza ao modo como aquela comunidade se organizava, pois, com as fortes agitações das correntes dionisíacas, eis que “Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens.”⁹

O gênero musical ditirâmico aos poucos se tornaria uma dessas poesias líricas dedicadas ao culto do deus Dioniso, que ocorria durante dias específicos em que eram realizadas as celebrações dionisíacas. Os poetas e as poetisas líricos(as) desse período seriam o próprio vestígio de uma conciliação entre dionisíaco e apolíneo, uma conciliação que teria precedido a reconciliação trágica.

No tocante a Arquíloco, a investigação erudita descobriu que foi ele quem introduziu a canção popular na literatura e que lhe cabia, por causa deste feito, aquela posição única ao lado de Homero, na apreciação geral dos gregos. Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza [*Doppeltrieb der Natur*], o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. Sim, deveria ser também historicamente comprovável que todo período produtivo no domínio da poesia popular também foi agitado ao máximo por correntes dionisíacas [*dionysische Strömungen*], que nos cumpre sempre encarar como o substrato e o pressuposto da canção popular.¹⁰

⁷ Ibid., §2. A música na tragédia (o ditirambo).

⁸ Ibid.

⁹ NIETZSCHE, 1992, p. 31.

¹⁰ Ibid., p. 48.

Os princípios sociais dos gregos teriam se abalado fortemente com uma música capaz de despertar um sentimento misterioso que eles próprios já não podiam conter. Estava dado o pretexto para que o gênero ditirâmico fosse recrutado a fim de “domar” a selvagem música dionisíaca, impondo uma forma artística fixa: “O ditirambo era o meio artístico de dominar e domar a condição da poesia popular dionisíaca (...)”.¹¹ Essa primeira conciliação entre Apolo e Dioniso é o evento decisivo que abriria o caminho em direção à tragédia.

O novo ditirambo preservou os efeitos patéticos¹² de uma lírica serena, conservando do culto dionisíaco a “ideia trágica” ligada ao sentimento¹³ de dissolução da individuação e à crença em uma realidade transcendente que não ocultava a dor e o terror da existência. Mas o surgimento da tragédia na Antiguidade dependeria ainda de uma maior liberdade do elemento dionisíaco presente na música ditirâmica.

Sabendo que a forma estrófica da canção popular permitiu a imitação da música dionisíaca (música que seria irrepresentável por conceitos e imagens),¹⁴ Nietzsche pensa que com a integração da canção popular na poesia de Arquíloco a linguagem poética passa a imitar aquela agitação própria da música dionisíaca tal como fora experimentada primeiramente na ebulição daqueles festivais dos povos mais humildes: “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia.”¹⁵

Se a poesia lírica parecia uma espécie de “fulguração imitadora da música em imagens e conceitos”,¹⁶ então o conteúdo de semelhante música buscaria se exprimir dentro do jogo apolíneo com as formas e aparências: “Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música* (...) a palavra, a imagem,

¹¹ NIETZSCHE, 2006b, §2. A música na tragédia (o ditirambo).

¹² Tal como a palavra “mito(s)” (traduzindo a palavra *Mythus* do original alemão), usamos o termo “patético(s)” sempre no seu sentido etimológico, que remonta ao termo grego *pathétikos*, cujo radical é *πάθος*, o mesmo do termo *πάθος* [*pathos*]. Dentre os sentidos de *pathos*, há um traduzido como “paixão”, sendo um sentimento tomado como estado de espírito. Na exposição que se segue assumimos o último sentido para “patético(s)”. Quanto ao primeiro termo, “mito(s)” (do grego *μῦθος*), consta na segunda entrada do dicionário de G. Liddell e de R. Scott: “II. tale, story, narrative (...)” (1996, p. 1151) Tradução nossa: “II. conto, estória, narrativa (...)”.

¹³ Na conferência *A visão dionisíaca de mundo* Nietzsche destaca que “O que nós denominamos “sentimento” [*Gefühl*] a filosofia que caminha pelas vias de Schopenhauer nos ensina a conceber como complexo de representações inconscientes e de estados da Vontade.” (NIETZSCHE, 2005, §4) Sobre o a diferença entre este sentido do termo “sentimento” e o conceito de “sensação” para Schopenhauer, uma passagem de *O Mundo como vontade e como representação* procura explicitar: “Como a língua alemã ainda possui a palavra sinônima *EMPFINDUNG*, “sensação”, seria útil reservá-la, como subespécie, para os sentimentos corpóreos.” (SCHOPENHAUER, 2001a, §11, pp. 100-101. Grifo do autor).

¹⁴ Provém de Schopenhauer a ideia de que a essência da música é irrepresentável: “A linguagem que Schopenhauer quer assegurar como própria da música não é expressa por signos, ela *está fora do mundo da representação*; na verdade, a natureza e a música são representações diferenciadas de uma mesma coisa, por isso a música tem uma linguagem universal que está para a universalidade dos conceitos quase como os conceitos estão para as coisas particulares (...)” (BURNETT, 2012a, p. 161. Grifos nossos).

¹⁵ NIETZSCHE, 1992, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música.”¹⁷

Criticando as interpretações dos estetas modernos, que pensam a poesia lírica da Antiguidade muito associada aos primeiros sinais de uma subjetividade, Nietzsche retomaria (ainda que não pretendendo aderir totalmente) a “teoria do gênio” de Schopenhauer¹⁸ para sustentar o primado da objetividade no processo de criação artística:

só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, *sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística*.¹⁹

Apenas da “pura contemplação desinteressada” se deriva a produção artística genuína. Ao defender o primado da objetividade em detrimento da subjetividade a estética nietzschiana se compromete responder como é possível que um poeta lírico como Arquíloco, comumente tido como “artista subjetivo”, seja um gênio autêntico.

Acatando a explicação de Johann C. Friedrich von Schiller (1759 – 1805) sobre o processo poético da poesia lírica, Nietzsche sustenta que há no gênio lírico um vestígio do dionisíaco. Segundo Schiller, ao invés de uma série de imagens causalmente ordenadas, na mente do poeta haveria um “estado de ânimo musical” [*musikalische Stimmung*], que a princípio não parte de um objeto claro e determinado, mas tenderia posteriormente a algum.

Enquanto o poeta épico é um contemplador satisfeito com as imagens refletidas no espelho da aparência (e a bela aparência mais feroz que ele vê não diminui seu prazer, ficando separado da fusão com as próprias figuras), o poeta lírico, de seu lado, encontrar-se-ia precisamente em suas imagens, e essas imagens são “como que tão-somente objetivações diversas de si próprio (...)”.²⁰ Na contramão de estudos modernos e também alguns estudos contemporâneos,²¹ Nietzsche parece rejeitar a ideia de que a poesia lírica teria sido uma expressão de estados subjetivos:

¹⁷ Ibid., p. 49. Grifos do autor.

¹⁸ Sobre o retraimento da Vontade na “teoria do gênio” da estética filosófica de Schopenhauer, Henry Burnett assinala: “Na cabeça de um *gênio*, a preponderância do conhecimento sobre a Vontade seria nítida demais, Schopenhauer fala mesmo em um conhecimento puro. Nos demais, é a Vontade que predomina, e quando o conhecimento se exerce é através de um impulso dela.” (BURNETT, 2012a, p. 148. Grifo do autor).

¹⁹ NIETZSCHE, 1992, p. 43. Grifos nossos.

²⁰ Ibid., p. 45.

²¹ Sobre a dificuldade na definição do gênero lírico da Antiguidade vale lembrar que “A poesia de gênero lírico da Antiguidade Clássica é frequentemente caracterizada de forma anacrônica. Convencionalmente, compreende-se por lírica um poema de expressão individual e subjetiva, relativamente atrelada à ideia de uma reflexão, por parte de um “eu” particular, sobre temas da ordem do emocional. Essa concepção é sustentada por diversos críticos, entre eles Bruno Snell (...). Todavia, a ideia de uma expressão particular e íntima tem raízes no século XVIII, sendo, essencialmente, moderna. A poesia lírica – ou aquilo que hoje é convencionalmente chamado de lírica – possuía fins utilitários na Grécia arcaica, era parte das práticas

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: *ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta.*²²

De acordo com essa reflexão, o gênero lírico não poderia pertencer à esfera da subjetividade. Em obras desse gênero o poeta manifestaria as objetivações de seu próprio estado, mas tais objetivações se exteriorizam como imagens cuja meta é reconduzir ao ser íntimo das coisas. O “gênio lírico” não se confunde com um artista em particular, mas se une a algum poeta singular (que seria um “não-gênio” [*Nischtsgenius*]) para comunicar através dele o seu padecimento eterno. Os traços supostamente subjetivos da “personalidade” de Arquíloco seriam na verdade uma expressão do “gênio universal” [*Welgenius*], posto que

O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.²³

O poeta lírico apolíneo interpreta a música pelo símile do querer e suas variações, apesar de nenhuma linguagem simbólica ou representacional ser capaz de exprimir todo o conteúdo dionisíaco da música, cuja essência é de natureza a-figural e a-conceitual [*bild-und begrifflose*]. Mas enquanto um “espelho musical do mundo” a canção popular aparece do modo mais contraintuitivo se se considerar a estética de Schopenhauer, pois a canção popular aparece como “vontade”, objeto particular de um desejo, portanto, nada que num primeiro momento lembre qualquer contemplação desinteressada.

[...] para falar da música em símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno querente, cobiçante, anelante. Mas, na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calma da contemplação apolínea, por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo *medium* da música, esteja em movimento impetuoso e arrebatador.²⁴

As figuras da sua “vontade”, que ora aparecem no jogo de imitação da música, são apenas símiles com os quais o poeta “interpreta para si mesmo a música.”²⁵ O mundo de imagens que surge da poesia lírica se apresenta de maneira muito diferente do mundo de imagens da poesia épica. No caso da poesia lírica, as imagens que ela projeta derivam da própria música dionisíaca, embora sua linguagem simbólica em nada acrescente em termos de expressão quando comparada com a expressão pura da música:

cotidianas da Pólis. A lírica, surgida ainda em uma cultura oral, era cantada, tinha função social, e não subjetiva.” (SANTOS, 2017, pp. 129-30).

²² NIETZSCHE, 1992, p. 45. Grifos nossos.

²³ Ibid., p. 44.

²⁴ Ibid., pp. 50-51.

²⁵ Ibid., p. 51.

Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio [*im Herzen des Ur-Einen*], simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência.²⁶

Sendo um artista incitado por um elemento dionisíaco, Arquíloco teria se tornado um só com o Uno-primordial [*Ur-Einen*] no princípio de criação de sua obra, o que o permitiria traduzir em música a dor e a contradição desse Uno-primordial como um eco do mundo, mas ficando restrito a projetar “imagens similiformes do sonho” [*gleichnissartige Traumbilde*], ou seja, estando ainda sob a influência predominante do apolíneo: “Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar.”²⁷

2. A sabedoria dionisíaca e a origem do coro

O culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel.

Roberto Machado em *O nascimento do trágico* ²⁸

Haveria uma “sabedoria da aparência” [*Weisheit des Scheines*] ou sabedoria apolínea que proporciona, como em um espelho aumentado, uma contemplação das belas formas oníricas produzidas por meio das artes plásticas (a poesia homérica é classificada por Nietzsche como uma dessas artes) e incute nos contempladores uma espécie de “ilusão protetora”²⁹ ante a cosmovisão trágica, cosmovisão que confronta os horrores mais caóticos da existência:

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.³⁰

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ MACHADO, 2006a, Cap. 6 - Nietzsche e a representação do dionisíaco, §2. A tentação dionisíaca.

²⁹ “A concepção da poesia épica como proteção só pode ser compreendida em sua singularidade quando se pensa nela como criação de uma ilusão: uma “ilusão artística”. Assim, intrinsecamente ligada à ideia de brilho está a de aparência.” (Ibid., Cap. 6 - Nietzsche e a representação do dionisíaco, §1. A ilusão apolínea).

³⁰ NIETZSCHE, 1992, p. 36.

Ao envolver a realidade com o véu da aparência (criando assim a “ilusão artística” de um mundo belo e ordenado) o apolíneo seria capaz de tranquilizar as inquietações do indivíduo transmitindo-lhe a confiança no *principium individuationis*³¹ ou “princípio de individuação”, sendo essa ilusão o único modo que os gregos dos tempos de Homero encontraram para fechar a ferida trágica e sancionar a vontade pela vida: “Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a “vontade” por essa existência, *tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida.*”³²

Desde que se interprete o princípio apolíneo como a expressão da individuação, esse princípio depende de uma auto-observação da medida,³³ demandando do indivíduo o conhecimento de si [*Selbsterkenntnis*] a fim de se manter comedido. Precisão dos limites e conhecimento de si andam juntos, pois a constante lucidez seria o imperativo ético do apolíneo, com o qual o homem ficava resguardado dos assaltos da tormenta.

Em contrapartida, haveria uma “sabedoria dionisíaca” [*dionysische Weisheit*], que não joga com a beleza, nem com a ordem, nem com a simetria e muito menos com a tranquilidade da individuação, tal como joga o princípio criativo da ilusão da bela aparência. A sabedoria dionisíaca, primeiramente difundida pelas mênades ou bacantes (as mulheres que iniciaram os cultos báquicos), teria o costume de operar através de estímulos não visuais [*bildlose*], não figurativos, quer dizer, estímulos essencialmente sonoros, musicais. Todavia, não se tratava de qualquer música, mas da música enquanto um fenômeno dionisíaco de encantamento, melhor dizendo, enquanto um jogo da embriaguez com a natureza.

A sabedoria dionisíaca se serve de meios inconsistentes para alcançar os seus ouvintes. Ela despertaria um sentimento que acompanha aquela sensação inebriante que rompe abruptamente com a individuação, i.e., que causa uma espécie de arrebatamento ou silenciamento do lado subjetivo, sendo uma reação extática (de se sentir fora de si), e então “O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza.”³⁴

³¹ Além da ideia da inesgotabilidade da música por meio de símbolos e da ideia de Vontade como *Ur-Einen* (Uno-primordial), Nietzsche importou o *principium individuationis* de Schopenhauer, que o entende enquanto princípio de razão, pressuposto para e limite para todo conhecimento do mundo como fenômeno, portanto, mediante representações; nas suas próprias palavras: “servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis* (...) Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem.” (SCHOPENHAUER, 2001a, § 23, p. 171).

³² NIETZSCHE, 1992, p. 37. Grifos nossos.

³³ Para um Apolo contrastante com essa caricatura tradicional, i.e., para um Apolo desmesurado, cruel, indutor de delírios e que não foi ignorado por Nietzsche, vale consultar o artigo de Marco Sabatini “O Apolo desmesurado *d’O nascimento da tragédia* contra os intérpretes de Nietzsche”, publicado na revista *Philosophos* (2015a).

³⁴ NIETZSCHE, 1992, p. 41. Grifo do autor.

Os traços recorrentes desses estados incluem tanto uma mudança espontânea de comportamento quanto uma intensificação inconsciente de um êxtase que se propaga numa multidão de embriagados. O que impera no domínio estético do dionisíaco (e que tem algumas semelhanças com o estado fisiológico da embriaguez) seria a reconciliação fraternal entre todos os seres humanos e a reconciliação entre estes e a natureza. O esquecimento da individuação equivale àquele abrupto rompimento com o *principium individuationis*.

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma *comunidade superior*: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o *encantamento*. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, *tornou-se obra de arte*: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.³⁵

O princípio dionisíaco opera uma transformação radical na multidão que o experimenta, transforma-a de tal maneira racial para que essa mesma multidão ingresse numa “comunidade superior” [*höheren Gemeinsamkeit*]. O entusiasta no meio da multidão dionisíaca não se encontra mais limitado para realizar suas fantasias, porém, a natureza se assenhora do lugar do artista, negando-lhe até mesmo a função de mediador. Agora o ser humano é sua obra, tornado seu objeto de jogo estético e de prazer.

A experiência marcada por esse “jogo da embriaguez”, aquela em que certa vez a “ideia trágica” foi profundamente vivida, culminou na tragédia arcaica: nessa forma de arte em que a “verdade dionisíaca” [*dionysische Wahrheit*] se expressou por meio de uma intuição reveladora do poder indestrutível da vida. Entretanto, já haveria na Antiguidade grega (um pouco antes da aparição do fenômeno dionisíaco) uma cosmovisão trágica,³⁶ que entenderia que o mundo é repleto de crueldade, ódio, desarmonia e escuridão tenebrosa. Nas palavras de Machado: “esse mundo cruel, o mundo pré-homérico, ou titânico, é que nos dá uma imagem da vida dominada pelos filhos da Noite: a Discórdia, a Velhice, a Morte..., forças primordiais personificadas da *Teogonia*³⁷ de Hesíodo.”³⁸

³⁵ Ibid., p. 31. Grifos nossos.

³⁶ Imaginando encontrar vestígios dessa cosmovisão trágica anterior ao fenômeno dionisíaco, Nietzsche resgata uma lenda popular que narra o encontro entre aquele que seria o preceptor de Dioniso, o semideus Sileno, e um mortal, o rei Midas: “Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.” (Ibid., p. 36).

³⁷ Sobre os filhos da Noite no poema *Teogonia* de Hesíodo: “Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra/ e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos./ A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor./ Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa./ As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano/ belas maçãs de ouro e as árvores

De acordo com tal noção, a vida humana seria assombrada pelo horror e pela efemeridade, pois de nenhum modo escaparia da morte. No entanto, o mundo da aparência onírica brotaria como uma autodefesa que tenta convencer os sofredores a voltar-se para a beleza que ainda resta neste mundo e a procurar atingir a tranquilidade, que não passa de uma questão de conhecer com precisão a medida de seus limites, de modo que o mundo olímpico surgiria como um encantador espelho erguido para ocultar (com sua ilusão artística) o mundo caótico, horroroso e cruel dos titãs.³⁹

Por outro lado, a “sabedoria dionisíaca” (com sua verdade intuída inconsciente e violentamente), sem contradizer essa ideia de que a vida é efêmera e em si mesma trágica, quer convencer que no âmago da natureza a vida está sempre transbordando de alegria; mesmo com a destruição do indivíduo, com a destruição da ilusão da bela aparência, o “nosso ser mais íntimo” [*unser innerstes Wesen*] sente um tremendo prazer com o desfecho trágico. No entanto, quem protagonizou essa tão enigmática intuição permitindo que aquela “ideia trágica” se acomodasse na cosmovisão pessimista dos gregos?

Nietzsche defendeu que o elemento primordial da tragédia antiga ou do drama musical repousava na música e não nos mitos representados no palco, pois a poesia lírica cantada pelo coro satírico seria, para o filósofo, o “substrato da tragédia antiga”. O filósofo defendeu essa tese se apropriando em parte do trabalho de Friedrich Schiller sobre o coro trágico. O poeta Schiller, por sua vez, rivalizou com a tendência naturalista do teatro moderno (que mecanicamente reproduzia a natureza de modo realista, mas esvaziada do “espírito poético” da natureza), e não poupou críticas às criações puramente fantásticas e alheadas à verdade.

A arte perfeita, para Schiller, seria aquela comprometida em representar tanto o ideal da natureza quanto a verdade, devendo harmonizar os elementos ideal e o sensual [*Ideale und Sinnliche*], portanto, tudo o que se apresentava na tragédia seria um símbolo do real, de tal modo que não se passaria diferente com o coro, cujo lugar deveria ser o da “reflexão” e permanecer separado da ação dos heróis. Segundo o próprio Schiller: “The chorus itself is not an individual, rather a general conception [*allgemeiner Begriff*], but this conception represents itself in a sensuous, powerful mass, which impresses the senses with its opulent presence.”⁴⁰

Nesse sentido, o coro não era entendido como uma personagem atuante (i.e., pertencente ao espaço dramático), a sua função crucial seria causar nos ouvintes um

frutiferantes/ (...) Pariu ainda Nêmesis ruína dos perecíveis mortais/ a Noite funérea. Depois pariu Engano e Amor/ e Velhice funesta e pariu Éris de ânimo cruel.” (HESÍODO, 1995, vv. 211-16, 223-25).

³⁸ MACHADO, 2006a, Cap. 6 - Nietzsche e a representação do dionisíaco, §1. A ilusão apolínea.

³⁹ Essa cosmovisão trágica supostamente pertenceria ao período arcaico dos gregos, período em que eram contados os mitos da titanomaquia e os deuses olímpicos ainda não haviam “nascidos”.

⁴⁰ SCHILLER, 2015b, p. 36. Tradução nossa: “O coro mesmo não é um indivíduo, [é] um conceito geral [*allgemeiner Begriff*], mas esse conceito representa a si mesmo em uma massa poderosa e sensual, que impressiona os sentidos com sua presença opulenta.”

efeito patético-lírico⁴¹ a partir da música dionisíaca. O coro era o elemento ideal do drama grego antigo, era por meio dele que a liberdade poética ficava assegurada. O coro, como uma “muralha viva”, nas palavras de Schiller, protegia a tragédia do mundo meramente real, fortalecendo-se em seu solo poético ideal.

Uma das funções mais importantes a encargo do coro seria o grande efeito-patético, uma espécie de comoção quase instantânea através da melodia dionisíaca, mas esse mesmo efeito possuiria a regra estrutural da “menor porção de ação” a fim de melhor atingi-lo:

A exigência da menor medida era a consequência mais simples: como se quer ouvir o *pathos* e não ver a ação, mas é preciso ver a ação para ouvir o *pathos*, opta-se por se limitar à menor medida de ação. Assim, surgia entre *pathos* e ação uma relação altamente tensa, tal como aquela entre efeito e causa: a ação acontecia apenas para esclarecer o *pathos*.⁴²

O ditirambo dionisíaco, servindo de substrato do drama trágico, foi eleito o gênero de poesia lírica cujo poder indicado por Nietzsche era o de apaziguar e domesticar os torpes sentimentos do horror e do absurdo da existência através de representações artísticas que possibilitavam suportar esse terrível conhecimento da “verdade dionisíaca”, convencendo os extasiados a aceitar a contradição no âmago da vida.

Mas o que significa dizer que o lugar do coro está reservado à “reflexão”? Para Nietzsche, não se tratava daquela reflexão racional e autoconsciente, mas de uma “reflexão trágica”,⁴³ inseparável da sensualidade e da volúpia do primeiro coro completamente dionisíaco, fornecedor do substrato do drama grego antigo: o coro satírico.

É em trecho do capítulo IV da *Poética* de Aristóteles que Nietzsche pretende constatar que para a tradição a tragédia arcaica surgiu a partir da turba de sátiros,⁴⁴ o que sugere um vínculo entre a turba e o coro trágico.⁴⁵ Para Nietzsche, o coro satírico

⁴¹ Retomando o sentido que aludimos na décima segunda nota de pé de página deste artigo, um “efeito patético-lírico” seria certo sentimento [*Gefühl*] diretamente estimulado pelo contato com certa música lírica. Para Nietzsche, enquanto a reflexão trágica se mantém separada dos diálogos a tragédia é depurada, assim a reflexão “suscita uma contemplação estética involuntária, na medida em que não nos fundimos [*verschmelzen*] com o tema.” (NIETZSCHE, 2006b, §5. O coro).

⁴² *Ibid.*, §4. A estrutura do drama.

⁴³ A expressão “reflexão trágica” não aparece nos trabalhos de Nietzsche. Ela é utilizada aqui para conceituar numa expressão sintética a interpretação nietzschiana do significado do coro. Não obstante idêntica expressão aparece em Machado (2006a, Cap. 1 - Schiller e a representação da liberdade, §5. Filosofia do trágico e poética da tragédia) a mesma não coincide com o sentido que criamos para a presente interpretação do coro satírico.

⁴⁴ “Sátiro” é uma figura mitológica comumente retratada com a metade superior do corpo humana e a metade inferior caprina. Para Nietzsche o sátiro seria uma espécie de idealização do homem primitivo, que desconhecia a civilização e não reconhecia qualquer lei, respondendo tão somente ao puro instinto natural de satisfação sexual. O sátiro, junto com demônios femininos e masculinos chamados “Bacantes”, integravam os servidores de Dioniso (ou Baco para os latinos).

⁴⁵ Eis trecho em que Aristóteles parece exprimir isso: “nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi

(composto por cantores de ditirambos dionisíacos) seria uma espécie de intermediário entre o mundo dionisíaco e o mundo apolíneo, frequentando tanto o universo da embriaguez trágica quanto o da imagem onírica. O coro de sátiros seria a chave que faltava para situar a contraposição entre os impulsos estéticos que, ora reconciliados, exprimem a beleza trágica e cômica da existência:

[...] devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como o autoespelhamento do próprio homem dionisíaco (...). O coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros: a força dessa visão é bastante vigorosa para deixar insensível e embotado o olhar ante a impressão de “realidade”, ante os círculos sucessivos de homens civilizados instalados nas fileiras de assentos.

46

A sabedoria dionisíaca, transmitida através das canções do coro satírico, versa sobre o sentido mais profundo das coisas. O poder do estado de êxtase dionisíaco brotaria da aniquilação dos limites da existência particular, sendo um estado letárgico que faria ofuscar de uma vez toda vivência pessoal, abrindo entre a realidade cotidiana e a dionisíaca um “abismo do esquecimento”. Contudo, tão logo esses embriagados começam a relembrar aquela realidade cotidiana e ilusória, subitamente passam a se sentir nauseados e a auto-negar a própria vontade, pois uma disposição ascética lhes impregna como efeito colateral:

[...] o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet:⁴⁷ ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a *eterna essência das coisas*, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado.⁴⁸

Quando forçados a retornar ao mundo da individuação, os que experimentaram a embriaguez dos sátiros já não sentem mais o efeito do consolo metafísico, para eles o mundo da individuação não passaria de um absurdo ilusório, assim como, compara Nietzsche, era um asco a Hamlet ter de disfarçar que sabia que seu tio e sua mãe assassinaram seu pai:

O conhecimento mata a atuação, *para atuar é preciso estar velado pela ilusão* (...) não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco.⁴⁹

Penetrar o horroroso abismo da natureza e compreender aí a verdade da indestrutibilidade da vida, eis algo que faria o entusiasta dionisíaco rejeitar com nojo qualquer alusão a um mundo suprassensível, pois agora “a existência, com seu reflexo resplandecente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada”.⁵⁰

evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural.” (ARISTÓTELES, 1449a 9-15).

⁴⁶ NIETZSCHE, 1992, pp. 58-59.

⁴⁷ Hamlet é personagem de uma peça moderna de mesmo nome escrita por William Shakespeare.

⁴⁸ NIETZSCHE, 1992, p. 56. Primeiro grifo do autor, seguintes grifos nossos.

⁴⁹ Ibid. Grifos nossos.

⁵⁰ Ibid.

Tal estado de negação da vontade (fruto do pessimismo da “cosmoaudição” dionisíaca) seria perigosíssimo se não chegasse a tempo o socorro da tragédia contra a náusea causada pós-desencantamento da excitação dionisíaca. Se não fosse pelo drama musical trágico o espírito dos gregos estaria vulnerável às consequências de seu próprio pessimismo, pois o apolíneo não mais teria condições de suprir aquela “necessidade espiritual”, i.e., não mais teria condições de convencer os gregos de que vale a pena viver, mas devido às circunstâncias extremas criadas pelo fenômeno dionisíaco, de que vale a pena viver aceitando a sua impotência ante o destino trágico desnudado por um princípio violentamente contrário ao princípio de individuação.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística [*künstlerische Bändigung*] do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos.⁵¹

Desse modo, só a música dionisíaca penetraria no inconsciente de um ouvinte pessimista e comunicaria a ele aquela misteriosa intuição da sabedoria dionisíaca. Mas o radiante mundo onírico em que desfilam as belas figuras, agora reconciliado com o dionisíaco, forneceria uma valiosa contribuição para o grande efeito patético do coro dionisíaco. Dessa vez Apolo interviria para proteger do horror da existência trágica, mas não através do véu da beleza serena, na verdade, Apolo interviria com uma representação do horror dionisíaco, alçando o mito numa dimensão trágica simbólica.⁵²

Supõe-se que apenas uma massa iniciada no culto dionisíaco possuiria a predisposição para ser afetada pelo *pathos* do coro satírico, uma vez que ao se sensibilizar com a música dionisíaca essa massa seria capaz de reconhecer⁵³ a atmosfera de uma cosmovisão da qual ela mesma já havia experimentado, sendo assim capaz de suportar o êxtase transfigurador da música. Por outro lado, o espectador otimista ou antidionisíaco seria insensível ante a “reflexão trágica” do coro.

Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim

⁵¹ Ibid. Grifos do autor.

⁵² Sobre essa intervenção do apolíneo, Machado explica que “O terrível é a natureza, a verdade dionisíaca; a máscara é a aparência, o apolíneo. Dioniso, símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá diretamente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras. A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte.” (MACHADO, 2006a, Cap. 6, §3. A dialética e o sublime na reconciliação trágica. Grifos do autor).

⁵³ Sabatini ressalta que “na Grécia a partir do século VIII a. C., venerações ao deus Dioniso se intensificaram. Para Nietzsche, no êxtase e no descontrole dos cultuadores dionisíacos, o grego apolíneo teria identificado em tais rituais resquícos daquele tempo titânico rival do deus de delfos.” (SABATINI, 2015a, p. 237).

chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, *a visão do drama*, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, *como objetivação de estados dionisíacos*, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, *o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial*.⁵⁴

O arranjo coral também forneceria a chave para se entender a origem do diálogo, que fora mais dominante no período Clássico da tragédia. Com efeito, aquela ideia de que a existência é trágica, permeada de dor e de pavor, só encontraria o seu alento ou “consolo metafísico” com a tragédia, pois a partir do momento em que essa ideia trágica (lançada pelas “correntes dionisíacas”) se encarna nos movimentos hipnóticos da dança do coro satírico, irradiando o encantamento dionisíaco através da lírica desse coro, aqueles sentimentos de dor e pavor se converteram, misteriosamente, nos sentimentos de êxtase e gozo. Desse modo a “ideia trágica” alcançaria sua dimensão máxima com a dança e com o canto desses seres fantásticos (os sátiros) que, a despeito do fluxo de todas as mudanças, da sucessão dos fenômenos e da história dos povos, escapam completamente do envelhecimento.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele [o heleno] é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.⁵⁵

O objetivo principal do drama musical trágico seria o efeito trágico, tal efeito promoveria a justificação de certo conhecimento sobre a vida que nasceu da visão de um mundo dissonante. Teria sido o contato com a música dionisíaca o que provocou a elevação do poder simbólico da linguagem do mito, ao ponto de gerar numa só obra artística aquela consonância entre o ouvinte dionisíaco e a sua realidade de sofrimento. Através da música dionisíaca os sentimentos negativos deveriam de alguma maneira se transmutar em sentimentos contrários, ou seja, o horror e a dor se transmutar em alegria e prazer estético.

Do ponto de vista da interpretação nietzschiana, o que motivou o nascimento da arte trágica dos gregos não foi o belo ou a beleza, mas justamente seu contrário: o feio e o aterrorizante, o ilógico e o contraditório que num dado momento despertaram das profundezas da cosmovisão grega quando esta conhecia o extremo do fenômeno do dionisíaco, que trazia um terror e uma contradição mais radicais. A tragédia, porém, sendo um acontecimento de marcar época promovendo uma mistura de tradições religiosas, de repente, após uma breve existência e um irônico ocaso trágico, move-se para a imortalidade, como diria Nietzsche.

⁵⁴ NIETZSCHE, 1992, pp. 60-61. Grifos nossos.

⁵⁵ Ibid., p. 55.

3. O instinto e o antidionisíaco

Por conseguinte, ó Glaucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que quanto a poesia, somente se deve receber na cidade senão os hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais.

Platão em *A República* ⁵⁶

A tese principal da interpretação nietzschiana do “trágico” pretende que a imitação da desarmonia (do feio, do horror e das contradições inocultáveis da existência) encontraria na arte um alento, um prazer estético, ou seja, uma justificação da vida e do mundo enquanto fenômenos estéticos. A propósito do “mistério” ligado à contemplação estética da obra trágica, Nietzsche considera que

O conteúdo do mito trágico é, em primeiro lugar, um acontecimento épico, com a glorificação do herói lutador: de onde, porém, deriva esse traço, em si enigmático, de que o sofrer no destino do herói, as mais dolorosas superações, as mais torturantes contradições dos motivos, em suma, a exemplificação daquela sabedoria de Sileno⁵⁷ ou, expresso em termos estéticos, *o feio e o desarmônico* sejam, em tão incontáveis formas, com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse *um prazer superior?* ⁵⁸

Nesse sentido é que Nietzsche poderá dizer que o conteúdo do mito trágico [*der tragische Mythos*] é “uma imagem concentrada do mundo”.⁵⁹ A tragédia seria capaz de trazer, para os gregos da época trágica, o que havia de mais familiar, isto é, suas divindades, seu prazer pelo combate, a medida mesma da sua existência apreendida por uma arte plena de um poder de transfiguração de sua “realidade” banal.

O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal; o que é, porém, que ele transfigura, quando apresenta *o mundo aparential* [*Erscheinungswelt*] sob a imagem do herói sofredor? Menos do que tudo a “realidade” desse mundo fenomenal, pois nos diz: “Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência!”.⁶⁰

É no entrechoque dos estímulos musical do culto dionisíaco e plástico dos mitos épicos que nasce a experiência estética do mito trágico, aquele “mito que fala em símiles

⁵⁶ PLATÃO, 1965, 607e-607a.

⁵⁷ Consultar a trigésima sexta nota de pé de página deste artigo.

⁵⁸ NIETZSCHE, 1992, p. 140. Grifos nossos.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 140. Grifos nossos.

[*Gleichnissen*] acerca do conhecimento dionisíaco.”⁶¹ A fim de expressar o grau supremo da sabedoria dionisíaca a música se fez tragédia.

Enquanto os velhos mitos da tradição épica permaneceram vivos graças à arte da tragédia, o heleno podia confiar que toda sua existência não iria sucumbir; do contrário, “Sem o mito (...) toda cultura perde sua força natural sadia e criadora”, uma vez que “só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural.”⁶² Um povo não poderia manter sua coesão, sua saúde e vitalidade sem o amparo de seus mitos, cuja conexão com sua(s) religião(ões) garante a unidade cultural de suas tradições.

Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vagar ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e despercebidos guardiães demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e *nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas.*⁶³

Se o “fundamento mítico” é mais forte que o fundamento cívico, então não é pequeno o papel que a arte desempenharia na direção espiritual de um povo, tal como atestado pela irônica advertência de Platão ao fazer Sócrates reconhecer a contribuição de Homero para a formação dos helenos: “quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, (...) debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles (...)”.⁶⁴

O mito trágico começa a declinar no período Clássico da Grécia, quando aqueles efeitos patéticos⁶⁵ que a música do coro costumava surtir nos ouvintes são então diminuídos para favorecer não o sentimento, mas o pleno entendimento do público sobre os acontecimentos que sucedem na forma de ações das personagens. O poeta trágico que “enterrou” a tragédia grega, possuído por uma espécie de “socratismo estético” [*aesthetischen Sokratismus*], foi ninguém menos do que o aclamado Eurípides:

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acercar mais da essência do socratismo estético, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”, como sentença paralela à sentença socrática: “Só o sabedor é virtuoso”. Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral.⁶⁶

⁶¹ Ibid., 101.

⁶² Ibid., p. 135.

⁶³ Ibid. Grifos nossos.

⁶⁴ PLATÃO, 1965, 607e-607a.

⁶⁵ Consultar a décima segunda nota de pé de página deste artigo.

⁶⁶ NIETZSCHE, 1992, p. 81.

O socratismo condenava a arte e a ética tradicionais porque estas não eram “racionalistas”, dado que estavam ligadas profundamente ao instinto.⁶⁷ Sob esse viés, Nietzsche chega a dizer que Eurípides se queixava que o seu público não compreendia o todo do drama de uma só vez, mas esse poeta clássico deve ter percebido em algum momento que a cena dramática poderia gerar efeitos diretamente nesse público, encontrando aí a motivação de isolar ainda mais as cenas dramáticas, fazendo da música do coro um mero ornamento a fim de dotar a ação da mais perfeita clareza. Desse rompimento com o primado da música coral resultaria a extinção do “efeito da tensão” nos enredos eurípidianos. Sob tais condições de submissão do elemento dionisíaco, Nietzsche constata que a tragédia grega consumou a sua degeneração e pouco depois chegou a sua morte:

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte.⁶⁸

O lamento de Nietzsche não seria somente pela morte da tragédia com aquele “suicídio” levado a cabo por Eurípides, mas seria também pela decadência da cultura grega enquanto tal, uma vez que no período Clássico o impulso dialético ou científico teria triunfado ao silenciar a sabedoria do instinto.

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, consciência em criador (...) E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico não-místico, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva [*instinctive Weisheit*].⁶⁹

Levando em conta essas sentenças de Nietzsche poderíamos supor que, um pouco antes da aparição de Sócrates, no espírito do homem helênico vigoraria uma harmonia entre “instinto” e “consciência”, entre a esfera criativa e a esfera crítica. A esfera do instinto abarcava toda a atividade política e produção artística, enquanto a esfera da consciência abarcava toda a crítica dissuasiva, i.e., não muito segura. Sócrates acabaria perturbando essa harmonia ao conceder a esfera crítica ao instinto e a criativa à consciência. Tudo isso em nome de um ideal de perfeição, afinal, o ser humano escaparia do erro se se libertasse da ignorância, assim acreditaria o filósofo ateniense.

⁶⁷ Acerca da noção de “instinto”, Rafael G. Girardot escreve que “El instinto al que Nietzsche se refiere es un órgano espiritual del conocimiento inmediato y es, además, *el lazo de unión entre el individuo y el mundo*; los dos anteriores al conocimiento racional y a la reflexión y por tal motivo originarios en la doble aceptación del vocablo.” (GIRARDOT, 2002, p. 69. Grifos nossos.) Tradução nossa: “O instinto a que Nietzsche se refere é um órgão espiritual do conhecimento imediato e é, além disso, *o vínculo de união entre o indivíduo e o mundo*; ambos anteriores ao conhecimento racional e à reflexão, e por tal motivo originários na dupla aceção do vocábulo.”

⁶⁸ NIETZSCHE, 1992, p. 72.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

No centro da concepção de mundo socrática estaria o otimismo. É através da figura de Sócrates que Platão, em seus diálogos, subverte o lugar tradicional dos mitos e da poesia, promovendo assim uma filosofia guiada por uma formação moral incompatível com a função dos mitos na época trágica. Preocupado com a verdade, Sócrates teria repudiado a tragédia, pois a tragédia “nunca diz a verdade”⁷⁰ e os filósofos supostamente deveriam abster-se de frequentar os espetáculos trágicos, dado que tais espetáculos seriam compostos por um público de “entendimento raso”, exigindo dos filósofos total abstenção dessa arte, uma vez que a mesma seria proibida na cidade da qual trata na *República*.

Mas a tragédia seria mesmo tão perigosa assim que sequer ofereceria vantagens para uma cidade e seu povo, influenciando a harmonia de um Estado e o equilíbrio da esfera política? É o que refletiremos a seguir.

4. A estabilidade política da época trágica

Nesse flume do intemporal mergulharam, porém, tanto o Estado como a arte, para nele encontrar repouso do peso e da avidez do instante. E um povo – como de resto também um homem – vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desmundanizado e mostra a sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico, da vida.

Nietzsche em *O nascimento da tragédia* ⁷¹

Se as intuições de Nietzsche no supracitado ensaio estiverem corretas, então o palco da música dionisíaca é o próprio corpo humano, porém, como observamos, o modo como essa música se propagou pelo povo grego não foi muito delicado. A suposta estabilidade política não passaria de um mero efeito indireto da boa acomodação que a ideia trágica recebeu na comunidade helênica, acomodação essa que seria impensável sem que houvesse uma contraposição constante entre aqueles dois princípios estéticos. Todavia, sendo o princípio apolíneo bastante adequado para a estabilidade de uma esfera política (uma vez que seu imperativo ético exigia a vigilante auto-observação da medida), como esse princípio poderia ter contribuído para a origem do drama musical trágico?

A pista para compreender essa questão reside naquela reconciliação trágica que aduzimos de início. Como bem ilustra Roberto Machado acerca dessa reconciliação trágica, devemos ter em vista que

⁷⁰ Ibid., p. 87.

⁷¹ Ibid., p. 137.

Dioniso, símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá diretamente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras. *A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte.* Dito mais explicitamente: a tragédia é a utilização, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza.⁷²

Apolo aqui forneceria os meios de proteger os mortais do poder destrutivo da natureza, poder esse identificado na música dionisíaca. Entretanto, na reconciliação com Dioniso a manifestação da bela aparência perdeu seu poder redentor, cedendo espaço para experimentar os terrores da sabedoria dionisíaca, para experimentar, porém, com certa distância criada pelas imagens oníricas, que assim foram capazes de amenizar o poder descomunal do dionisíaco. Contudo, qual teria sido o significado que a tragédia recebeu do povo grego?

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial [*Urwesen*] e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer.⁷³

A existência humana é do início ao fim permeada de agudo sofrimento e infortúnio. Se este é o caso, então por que o ser primordial [*Urwesen*] ainda insiste em continuar existindo? Porque apesar da dor existencial com a individuação o uno ou ser primordial sente o assim chamado “arquiprazer” [*Urlust*] no momento da destruição da existência individual, arquiprazer esse que renova a vontade de vida e de perpetuação da existência.

Nietzsche se aproxima do significado da tragédia para o povo grego quando encara esse significado como sendo fruto de um ânimo relativamente equilibrado entre o vigor emanado dos mitos e a condução da vida política. Trata-se do mesmo povo que travou guerra contra os persas no século V a.C. Esse fato por si só parece surtir uma contradição, visto que o “instinto natural da pátria” e o “prazer do combate” são renunciados pela liberação dionisíaca do indivíduo enquanto indivíduo, i.e., o entusiasta dionisíaco deve se esquecer daquela disposição apolínea para fins políticos.

O povo dos Mistérios trágicos é o que trava as batalhas contra os persas e, por sua vez, o povo que conduziu aquela guerra tem a tragédia como necessária beberagem curativa. Quem iria presumir que precisamente neste povo, depois que ao longo de várias gerações fora agitado até o cerne pelas *mais fortes convulsões do demônio dionisíaco*, ocorreria uma efusão tão uniforme e vigorosa do mais simples sentimento político, dos instintos mais naturais da pátria, do mais primitivo e varonil prazer do combate?⁷⁴

⁷² MACHADO, 2006a, Cap. 6, §3. A dialética e o sublime na reconciliação trágica. Grifos nossos.

⁷³ NIETZSCHE, 1992, p. 102.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 123. Grifos nossos.

Essa aparente contradição entre o “instinto patriótico” e o “entusiasmo dionisíaco” pode ser um tanto problemática porque geralmente um seria renunciado ou anulado pelo outro. Assegurar a fixação da individuação seria um pré-requisito numa eventual necessidade de defender o Estado. Contrariamente, era esperado que o entusiasta dionisíaco se imunizasse contra a influência da ilusão apolínea (ilusão que alimentava as disposições políticas), pois é de causar surpresa que esse mesmo entusiasta (tomado pela indiferença e animosidade para com a realidade cotidiana e seus assuntos bélicos, cívicos, políticos etc.) se engajasse na esfera política, pois o encantamento dionisíaco tem por consequência uma libertação sexual na qual os transformados se entregavam a orgias, as cortesãs desfaziam os laços familiares e as diferenças sociais e políticas ficavam suspensas por um certo tempo, tendo em vista que “o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente *sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza*.”⁷⁵

Haveria o caminho do budismo indiano para desfazer o efeito do “orgiasmo” [*Orgiasmus*] deixado pelo “demônio dionisíaco” naquelas(es) entusiastas. Esse caminho seria um dos extremos a que um povo pode chegar, remediando as consequências do “feitiço dionisíaco” através de uma ascese conduzida com raros estados extáticos, em que a(o) iniciada(o) se elevaria acima do espaço, do tempo e do indivíduo, mas se elevando mediante uma filosofia que ensinava a superar “através de uma representação, o indescritível prazer dos estados intermediários.”⁷⁶

No outro extremo estaria o “impulso político”, como exemplo temos o grandioso, porém assombroso, império romano. Quanto aos gregos, desviando-se de ambos os caminhos que levam aos extremos, inventaram uma terceira forma consagrada à imortalidade. Todavia, como foi possível que os gregos combinassem com tamanha eficácia os impulsos dionisíaco e apolíneo em seu espírito sem “se exaurirem nem em um cismar extático, nem em uma consumidora ambição de poder e glória universais”?⁷⁷ Essa questão pode ser muito embaraçosa, mas talvez uma resposta possível já tenha se colocado em nosso horizonte.

Vimos frisando que a tragédia atuaria, segundo Nietzsche, como uma “beberagem curativa” [*Genesungstrank*] se mostrando uma importante mediadora entre impulsos contrários em um mesmo povo. A tragédia elevaria a música à sua perfeição, pois no seu âmago a tragédia incutiria nos corpos dos ouvintes os irresistíveis efeitos da potência sexual. Tais efeitos orgiásticos se renovariam constantemente devido à encenação do mito trágico e devido ao herói trágico que, como um titã, toma o mundo dionisíaco inteiro sobre o dorso, sendo por obra desse mito trágico que, ao contemplar o sofrimento do

⁷⁵ Ibid., p. 55.

⁷⁶ Ibid., p. 124.

⁷⁷ Ibid.

herói, os ouvintes da tragédia se libertariam momentaneamente da ilusão de uma existência mergulhada em belas aparências e regulada pela ética da medida.

A tragédia foi o apanágio dos gregos porque essa arte em especial era capaz de descarregar as tensões da vida comum purificando tanto a excessiva sede de domínio quanto o desapego radical da imanência. A tragédia não seria somente o “anestésico” do pessimismo, sua medicina também promete curar todo excesso nocivo em uma cultura. Contudo, não parece coerente exaltar somente a música dionisíaca por esta ter fermentado o processo de evolução da arte trágica, não parece coerente porque o nosso filósofo já nos advertiu que esse fenômeno musical é em si mesmo perigosíssimo:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea (...).⁷⁸

O efeito do êxtase libertador sobre os excitados pela música dionisíaca seria o de uma dissolução da noção de indivíduo, seguido da negação da ilusão da cultura com a consequente alforria do domínio da civilização. Nesse sentido, o pensador francês Jean Lacoste afirma:

Assim, a multidão reunida e tomada de emoção dionisíaca volta as costas à civilização – essa mentira que pretende ser a única realidade – e vê surgir diante de si esse espelho do coro satírico em que assiste à sua própria metamorfose. Os sátiros, de lendária potência sexual, são seres de natureza fictícia que conduzem o cidadão ateniense para fora dos limites da cidade e da individualidade, no seio da natureza.⁷⁹

No fundo, detrás da dissipação dessas ilusões apolíneas está o impulso de “negação da individuação”. No entanto, pode-se manter acesa a vontade pela vida sem a ilusão e a mentira artísticas, i.e., sem uma carência real pela arte? Reinald G. Díaz capta de maneira excelente essa questão:

Sin el arte, el hombre no puede producir mentiras y sucumbe ante un mundo que le es adverso, que es inestable y se encuentra en constante devenir. Para vivir es necesario mentir, engañarse. (...) Sin el arte el hombre no puede crear, sin arte no hay creación de mentiras, de ilusiones, de todo aquello que hace posible afirmar la vida, desejarla.⁸⁰

A “mentira artística” acaba se tornando uma necessidade espiritual lá onde se descortinou a eterna contradição da existência trágica. Para que a “verdade dionisíaca” seja absorvida adequadamente por uma comunidade de cosmovisão trágica se faz necessário antes de tudo a presença de certa forma de arte “onírica” (plástica), tal como

⁷⁸ Ibid., pp. 55-56.

⁷⁹ LACOSTE, 1986, p. 70.

⁸⁰ DÍAZ, 2012c, p. 41. Tradução nossa: “Sem a arte o homem não pode produzir mentiras e sucumbe ante um mundo que lhe é adverso, que é instável e que se encontra em constante devir. Para viver é necessário mentir, enganar-se. (...) Sem a arte o homem não pode criar, sem arte não há criação de mentiras, de ilusões, de tudo aquilo que torna possível afirmar a vida, desejá-la.”.

os mitos heroicos da poesia homérica, justamente porque essa forma de arte demonstraria um apego radical à vida:

Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo (...).⁸¹

Sem a presença contraposta do impulso de “afirmação da individuação” (o apolíneo) nem mesmo existiria tragédia; assim, a proporção de ambos os princípios criativos se equivaleria numa eventual tentativa de “anestesiá-lo”, incluindo tanto uma boa porção de poesia lírica popular (musical) e de coreografia de um coro, quanto uma boa dosagem de ação dramática de um herói acompanhado do respectivo mito épico desse herói, o qual recebe uma intensificação – a partir daquela música – de seu conteúdo trágico, tornando-se mito trágico:

A verdade dionisíaca se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de seus conhecimentos e exprime o fato, em parte no culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades dramáticas dos Mistérios, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico. Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea⁸² da música [*heraklesmässige Kraft der Musik*]: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação (...).⁸³

A suposta estabilidade política que a época trágica foi brindada seria um efeito indireto do grandioso e perigoso poder que a arte – em especial a música dionisíaca entoada pelo coro satírico – semeou após deitar raízes no solo da cultura apolínea. Essa relativa estabilidade política se deixaria explicar mais facilmente se recordarmos aquele equilíbrio vital conquistado com a reconciliação trágica entre os princípios apolíneo e dionisíaco.

Afinal, como Marco Sabatini bem salienta: “A tragédia seria, portanto, o paradoxo por onde a desmesura que desdenha quaisquer comedimentos sociais e a medida que inibe a aniquilação existiriam concomitantemente em devidas porções.”⁸⁴ O apolíneo não é suprimido completamente nessa reconciliação, ele também não se rende, derrotado, ao dionisíaco. Seus objetivos elementares (por exemplo, o de proteger daquelas consequências extremas do pessimismo valendo-se de uma “ilusão artística”) se mantêm, apenas seus meios e as condições externas mudaram, estas se tornam ainda mais ameaçadoras.

⁸¹ NIETZSCHE, 1992, p. 127.

⁸² Não passa despercebida a referência ao semideus grego Hércules (ou Hércules para os latinos). Reza a profecia no mito de Prometeu que, este titã só se livraria de seu cárcere por conta da ajuda desse semideus. Na peça *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, dirigindo-se à mortal Io, a personagem Prometeu chega a profetizar isso sem revelar a identidade do seu libertador: “Um detalhe, entretanto, deverás ouvir:/ da nobre estirpe oriunda de teu leito/ um dia nascerá o herói que vergará/ seu arco glorioso para me livrar,/ com o passar do tempo, destes sofrimentos.” (ÉSQUILO, 1993, vv. 1146-1150).

⁸³ NIETZSCHE, 1992, p. 71.

⁸⁴ SABATINI, 2018, p. 132.

Enquanto a presença do dionisíaco perturbava os fundamentos do mundo onírico apolíneo, simultaneamente era despertada aquela cosmovisão trágica das antigas divindades pré-homéricas que certa vez lançaram visões do horror e do absurdo; a permanência do apolíneo, por sua vez, com as imagens de sonho dos mitos épicos adentrando o espaço dramático, não apenas serviria de carro mensageiro da sabedoria dionisíaca como conteria também a própria reserva da potência individualizante sem deixar as disposições políticas em esquecimento definitivo. No drama musical, o princípio de afirmação da individuação, no momento de sua destruição, liberaria nos espectadores um profundo prazer com o próprio destino trágico que espreita a inteira existência humana.

Considerações Finais

O que começou com uma amalgama entre religiões de origens distintas cumulou numa época em que a arte do drama musical trágico proporcionaria o efeito consolador do tipo de uma “medicina” restauradora da vontade pela continuidade da vida, além de, paradoxalmente, preservar o pessimismo e sua sabedoria trágica (sem a qual não haveria motivo para qualquer consolo). Inferimos, portanto, que o misterioso fenômeno dionisíaco – ao ver transformado o mito épico em trágico – se resolveu naquela reconciliação trágica entre música dionisíaca e mitos épicos enquanto durou a época trágica, legando a tragédia enquanto um acontecimento imemorial a um só tempo na alma, cultura e vida das comunidades gregas.

A relação entre a arte trágica e a vida política dos antigos gregos se manifesta na reflexão nietzschiana principalmente no conceito de “mito trágico”. Enquanto os seus mitos permaneceram revividos no drama musical as comunidades gregas puderam desfrutar de uma força cultural jamais vista. Foi no período Clássico (de Ésquilo em diante) que o mito trágico conheceu o seu triste ocaso, pois com a expulsão do poder extático e libertador de Dioniso a cultura grega, segundo Nietzsche, condenou a tragédia à morte. Todavia, o dionisíaco não seria de todo extinto, mas descansaria como impulso artístico [*Kunsttrieb*] da natureza, engendrando sua embriaguez violenta enquanto aguarda pela próxima reconciliação trágica.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BURNETT, Henry. *A metafísica da música* de Arthur Schopenhauer. In: **Veritas**. Porto Alegre, v. 57, n. 2, p. 143-162, maio/ago. 2012a. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/8931>>. Acesso em: 28 maio 2021.

DÍAZ, Reinald Giraldo. Lo político de *El nacimiento da la tragedia* y *La genealogía de la moral* de Nietzsche. In: **Revista Criterio Libre Jurídico**. [s. l.], v. 9, n. 2, pp. 39-45, 01 jul. 2012c. Disponível em:

<<https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/criteriojuridico/article/view/731>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: **O melhor do teatro grego**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. **Nietzsche y la filología clásica: La poesía de Nietzsche**. Trad. Rafael Gutiérrez Girardot. Bogotá, Colômbia: Panamericana, 2002.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da Arte**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LIDDELL, George & SCOTT, Robert. **Greek-english Lexicon**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a.

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

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

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. **A República**. vol. II. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

SABATINI, Marco Antonio. O Apolo desmesurado d'*O nascimento da tragédia* contra os intérpretes de Nietzsche. In: **Philosophos**. Goiânia, v. 20, n.1, pp. 217-246, jan./jun. 2015a. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/31275>>. Acesso em: 30 maio 2021.

_____. O dilaceramento e a criação de si: uma perspectiva política em *O nascimento da tragédia*. In: **Revista PERI**. Santa Catarina, v. 9, n. 1, pp. 123-139, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1234>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

SANTOS, Andrio J. R. Poesia Lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade. In: **Littera Online**. [s. l.], v. 8, n. 13, pp. 129-144, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/8044>>. Acesso em: 29 maio 2021.

SCHILLER, Friedrich. On the Employment of the Chorus. In: **EIR**. Trad. George W. Gregory. Washington, D.C, v. 42, n. 26, pp. 33-37, 26 de junho de 2015b. Disponível em: <<https://larouchepub.com/eiw/public/2015/eirv42n26-20150626/index.html>>. Acesso em: 30 maio 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Trad. Jair Barboza. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001a.