

A QUESTÃO DA AFIRMAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA DE FRIEDRICH NIETZSCHE

[THE QUESTION OF THE AFFIRMATION OF EXISTENCE IN FRIEDRICH NIETZSCHE'S THE BIRTH OF TRAGEDY.]

Camilo Lelis Jota Pereira *
Universidade Federal de Alfenas, Brasil

RESUMO: O texto explora as concepções de Nietzsche acerca da formação da arte, conforme apresentadas em *O nascimento da tragédia*, investigando a dualidade entre os impulsos artísticos apolíneo e dionísio. O enfoque central está na justificação estética da existência por meio da arte, seja pela forma proporcionada pelo apolíneo ou pela dualidade entre o apolíneo e o dionísio na arte trágica, como um jogo fundamental da vivência humana. Argumentaremos sobre a tensão entre a unidade universal e a individualidade que o filósofo apresenta como o cerne do efeito estético da tragédia, contribuindo para a afirmação da vida e a conquista da liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche; Estética; Apolíneo; Dionísio; Arte; Afirmação da existência

ABSTRACT: This article explores Nietzsche's concepts regarding the formation of art, as presented in "The Birth of Tragedy," investigating the duality between the Apollonian and Dionysian artistic impulses. The central focus lies in the aesthetic justification of existence through art, whether through the form provided by the Apollonian or through the duality between the Apollonian and Dionysian in tragic art, as a fundamental interplay of human experience. We will argue about the tension between universal unity and individuality, which the philosopher presents as the core of the aesthetic effect of tragedy, contributing to the affirmation of life and the attainment of freedom.

KEYWORDS: Nietzsche; Aesthetics; Apollonian; Dionysian; Art; Affirmation of existence

1. INTRODUÇÃO

Em *O nascimento da tragédia* (1872), a história da formação da arte grega antiga, desde as epopeias homéricas até a realização do espetáculo de encenação das tragédias, é explicada por Nietzsche a partir dos impulsos artísticos apolíneo e dionísio¹, que vivem em completa oposição, mas encontram-se emparelhados no drama trágico musical, principalmente os de Sófocles e Ésquilo. A tragédia ática seria uma espécie de lírica teatralmente desenvolvida — uma forma de arte que nasce do impulso dionísio e desenvolve suas ações como a expressão de uma excitação musical vista no coro trágico (NT 53)².

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 dessa

* Doutor em Filosofia Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Instituto de Ciências Humanas e Letras-ICHL da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). E-mail: camilofilosofia@hotmail.com

divindade. A “tradição nos diz com inteira nitidez que *a tragédia surgiu do coro trágico* e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (NT 52). 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.

No desenvolvimento dessa explicação, Nietzsche coloca o início da discussão nas categorias artísticas do dionisiaco e do apolíneo, que se apresentam como *Naturtrieb*, isto é, impulsos ou instintos que, entre outras coisas, podem se manifestar como diferentes formas de arte. Ao explorar esses impulsos, ele os concebe como universos artísticos distintos, associando o apolíneo ao sonho e o dionisiaco à embriaguez. Essa distinção reflete não apenas diferenças estilísticas, mas também contrastes fisiológicos, estabelecendo uma contraposição entre os dois impulsos.

Nos concentramos nos parágrafos 1 a 6 de *O nascimento da tragédia*, os quais exploram a pré-história da arte grega que antecede o surgimento das peças trágicas nos séculos VI e V a.C. Nietzsche interpreta várias formas de arte, incluindo mitologia e poesia lírica, através das lentes dos deuses gregos Apolo e Dioniso, examinando seu significado cultural e filosófico. O conflito entre essas forças artísticas introduz temas importantes, incluindo o pessimismo fundamental na condição humana, o papel da arte na mediação do sofrimento e a conexão mais ampla entre estética, subjetividade e existência.

Nietzsche sustenta que a tragédia surge como uma fusão de elementos apolíneos e dionisiacos, expressando uma visão de mundo conflituosa que confronta a verdade pessimista da existência, mas seduz os indivíduos a continuarem vivendo. A colisão entre essas formas de arte conflitantes atinge seu ápice no drama trágico. A narrativa traça a evolução da arte grega, enfatizando a transição da era apolínea homérica para o ressurgimento dionisiaco visto na poesia lírica e, finalmente, na tragédia ática. Os trechos estabelecem as bases estéticas para interpretar o significado filosófico das peças trágicas no tocante à afirmação nietzschiana de que apenas como um fenômeno estético a existência pode ser justificada.

2. APOLÍNEO E DIONISIACO

A questão geral é compreender a discussão de Nietzsche sobre como esses impulsos influenciaram a criação artística na Grécia antiga. A dualidade entre o apolíneo e o dionisiaco, e sua expressão na tragédia, são temas estéticos para compreender a natureza da arte, da experiência estética e, por extensão, aspectos mais profundos da condição humana. Assim, Nietzsche nos propõe que “para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro 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 dionisiaco” (NT 27-28).

A arte apolínea é essencialmente uma arte do sonho: tudo o que ocorre nela é visto como belo. O apolíneo é caracterizado como uma expressão artística estática e ilusória, marcada pela ordem, proporção e estrutura. Sua natureza estática sugere estabilidade e permanência, enquanto sua ênfase na representação visual e na criação de imagens reflete a ilusão artística. Apolo é reconhecido como o deus da cidade, cuja arte, incluindo a escultura, desempenha um papel fundamental na construção de templos e promove a lei e a ordem, além da esfera da individualidade dos cidadãos. Em contraste com o caos dionisiaco, o apolíneo destaca-se por sua sobriedade, estabilidade e

contribuição para as concepções clássicas de arte e civilização na cultura grega.

O estado apolíneo é caracterizado por um *schöner Schein* (bela aparência), isto é, uma compreensão e prazer emergente das formas, da superfície das coisas, na qual nada é supérfluo ou feio: tudo é visto como belo. No entanto, enquanto *Schein*, a arte apolínea revela seu significado de “ilusão”: o indivíduo sonhador sempre está ciente de que a obra de arte não é a verdadeira realidade, mas uma boa consciência na forma de ilusão a serviço da vida.

Por sua vez, o dionisíaco é caracterizado por uma expressão artística que envolve frenesi, dança, música e orgias. Dioniso é reconhecido como o deus da música, contrastando com Apolo, líder das Musas e mestre da lira. A música dionisíaca, representada pela flauta, existe por si só, recusando-se a ter forma ou estrutura imposta, enfatizando melodia, ritmo e excitando dança e canto. Dioniso é associado a um estado de transe que dissolve a individualidade, promovendo uma união extática com a natureza e os companheiros de celebração. Sua história mitológica como um deus nascido três vezes simboliza mudança e dinamismo, contrastando com a serenidade estática de Apolo. Enquanto Apolo representa ordem, medida e a arte da imagem, o dionisíaco incorpora caos, excesso e uma ligação íntima com a natureza, sendo considerado, em um primeiro momento, ameaçador à ordem da vida cívica que os gregos tanto se orgulhavam. A música dionisíaca é compreendida como “mais primária”, ou seja, primordialmente conectada intimamente ao corpo humano e seu movimento, destacando-se pelo seu caráter amorfo e pela ênfase na intoxicação.

Essa dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco revela para Nietzsche implicações sociais e culturais maiores na Grécia antiga, refletindo tais preocupações nas formas de arte e na percepção do significado da própria ideia de civilização. Em outras palavras, a dualidade entre Apolo e Dioniso vai além de uma mera caracterização mitológica. Essa dicotomia entre os deuses representa implicações profundas e abrangentes nas esferas sociais e culturais da sociedade grega, como a intuição de princípios artísticos e filosóficos distintos.

Nietzsche argumenta que a interação dinâmica entre esses princípios opostos não apenas influenciou a produção artística na Grécia, mas também desempenhou um papel crucial na formação da mentalidade e na compreensão que o grego tinha do sentido da existência. A complexidade da vivência humana estaria ali disposta em riqueza e diversidade artística e cultural, dando ensejo para o filósofo compreender a tensão criativa entre Apolo e Dioniso como elementos centrais da vitalidade e da profundidade da expressão cultural da visão de mundo pertinente a essa sociedade.

Neste contexto, o efeito da música dionisíaca para a civilização grega é compreendido em sua capacidade de cessar a função reflexiva do indivíduo apolíneo, de modo que seu corpo entre em um êxtase no qual o indivíduo vê a si mesmo como se conseguisse enxergar além da superfície da realidade, como se a existência pudesse ser contemplada pela perspectiva do universal. Quer dizer, tomando o conceito com referência a Schopenhauer, o dionisíaco promove o fervor estético responsável por rasgar o “véu de Maia”.

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, na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: “Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]” (NT 30)

Ao destacar a dualidade entre Apolo e Dioniso, Nietzsche está, de certa forma, revelando as ilusões ou véus que podem obscurecer a compreensão mais profunda da natureza humana e da realidade. Por isso as características atribuídas ao apolíneo e ao dionisiaco servem como metáforas para elementos mais fundamentais da condição humana, desafiando as percepções convencionais e revelando uma verdade mais profunda por trás do véu da ilusão. Isso porque, o corpo em êxtase dionisiaco, a bela aparência do mundo se mostra como é: apenas uma ilusão. Além de que o mundo como um todo se revela, essencialmente, como um esforço incessante e sem objetivo da natureza.

Pelo efeito do dionisiaco, toda a existência é vista como reflexo do “*das Ur-Eine*” (Uno-primordial), descrito como “o eterno padecente e pleno de contradição” (NT 39). No entanto, Nietzsche não fornece uma explicação clara de como essa “unidade originária” pode ser, ao mesmo tempo, dor e contradição originárias, pois, se tomamos a sua aceção como uma assimilação direta dos conceitos de Schopenhauer, o problema seria dado na medida em que há individuação do universal, não o universal em si. Como no capítulo 28 de *O mundo como Vontade e Representação*, a causa dessa dor é atribuída à natureza sempre desejante da Vontade, o que torna a realização plena e a felicidade impossíveis.

Essa natureza da Vontade se tornar dor para o ser humano porque surge pelas divisões fenomenais resultantes do uso do *princípio da individuação*, que Nietzsche afirma ser a origem e a causa primordial do mal (NT 70). Essa ideia segue a filosofia schopenhaueriana, como no livro IV de “*O Mundo*”, sobre o sofrimento da Vontade ser aprofundado pelo fato de que, embora seja uma na essência, ela é dilacerada pelas constantes guerras que suas objetivações travam entre si. Portanto, embora *noumenalmente* unida, a Vontade é fenomenalmente dividida, ou rasgada e despedaçada em indivíduos que entram permanentemente em conflito. Por outro lado, embora os sofrimentos causados pela individuação sejam reais, para ambos os autores existe a possibilidade de que, se conseguirmos mudar nossa perspectiva para a da Vontade, o “véu de Maya” será rasgado e a Vontade será reunida consigo mesma, “evangelho da harmonia universal” (NT 31).

O Uno-Primordial é misterioso e inacessível, e sua natureza é declaradamente caótica, o que pode significar que a vida é essencialmente sofrimento, pois manifestação efêmera de algo que é ilógico e sem sentido. No entanto, Nietzsche defende que não se sofre no estado dionisiaco. Em vez disso, o indivíduo experimenta uma sensação de prazer e júbilo que advém da identificação com essa força universal. Tal prazer só é possível porque não se é mais um indivíduo: “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” (NT 31). De certa forma, o indivíduo se sente experimentando a dor e o sofrimento que não é exclusividade sua, mas do mundo, portanto, a dor não está em si mesmo — apenas a experiência estética.

Nietzsche 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.

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, 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 (NT 27).

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” (NT 27). Sua análise ultrapassa a descrição da consciência histórica sobre os deuses e busca encaminhar o leitor em direção a uma espécie de experiência primordial revelada por esses deuses, as quais dizem respeito às questões gerais da existência como um todo. Ou seja, a cultura grega expressou, nas figuras de seus deuses da arte, a doutrina secreta da sua visão do mundo como fonte dupla da sua arte.

Vale notar que Nietzsche trata esse movimento como o ápice da “vontade helênica” (NT 37), isto é, não como um conceito, mas um termo entre aspas que busca delinear para o leitor a vontade criativa ou o impulso vital da fisiologia artística dos gregos que foi capaz de curvar a força desses impulsos artísticos, pela primeira vez, para entrarem em harmonia. Esse estado de harmonia é uma trégua particularmente exemplificada na criação da tragédia ática, onde os impulsos artísticos contrastantes se fundem de maneira equilibrada para dar origem a uma obra de arte significativa. A história da arte, então, remete à busca da cultura por bem-aventurança na existência, à qual Nietzsche afirma os gregos terem alcançados em dois estados fisiológicos, no *sonho* e no estado de *embriaguez*.

O mundo dos sonhos diz respeito à beleza das formas, onde cada pessoa está repleta do ímpeto dos artistas, e é esse mundo onírico de Apolo, a origem de todas as belas-artes, e de uma metade importante da poesia. A analogia com o sonho traz uma ideia sobre a inspiração criativa dos seres humanos, pois neste estado há uma compreensão prazerosa e imediata da *forma*, não há nada indiferente e desnecessário à consciência do sonhador. Na vida mais elevada desta realidade onírica ainda temos a sensação brilhante de sua *aparência* e, quando essa sensação termina, começam os efeitos patológicos nos quais o sonho não é mais jubiloso e seu poder curativo natural cessa. Dentro desse limite, porém, não são apenas as imagens agradáveis e amigáveis que o sonho nos proporciona, mas também as coisas sérias, tristes, sombrias, contudo, enquanto o poder apolíneo do sonho está ativo, essas “coisas” desagradáveis também são vistas com o mesmo prazer, pois são cobertas pelo véu da aparência.

Enquanto o sonho é o jogo do indivíduo com o real, a arte do artista apolíneo é o jogo com o sonho. A imagem onírica e fantasiosa sobrevoa a mente do artista apolíneo e se torna um jogo entre sonho e realidade na medida em que essa imagem impulsiona o artista a modificar a estrutura do real, ou seja, ao conferir uma bela forma à dureza do mármore ou à rudeza do som. *Apolo* se torna *arte* quando lança brilho ao que antes era tenebroso, quando lança beleza ao que antes estava sem valor. Esse condão apolíneo é a condição de vida que o grego homérico havia construído para lançar brilho e beleza sobre a existência. Nas suas raízes mais profundas, segundo Nietzsche, ele é o deus do sol e da luz que se revela em esplendor, a bela ilusão do mundo dos sonhos é também o seu reino: a verdade superior, a perfeição da criação artística do povo em contraste com a realidade cotidiana incompleta e incompreensível.

A arte dionisíaca, por outro lado, baseia-se no jogo com a embriaguez e o êxtase. Existem duas forças principais que levam o indivíduo forjado no apolíneo à ruína e à quebra da individuação: o instinto primaveril e os narcóticos (NT 30), cujos efeitos estão simbolizados no êxtase provocado pelo dionisíaco. O que nasce do artista dionisíaco relaciona-se com a natureza como a estátua se relaciona com o artista

apolíneo. Se a embriaguez é o jogo da natureza com o indivíduo, então a obra do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado só pode ser entendido como uma metáfora se você mesmo não o experimentou antes: como se a vigília se apresenta-se como um sonho que você sonha e ao mesmo tempo sente o sonho como um sonho.

Através da descrição dos dois mundos artísticos cujos impulsos artísticos dão origem, os primeiros parágrafos de *O nascimento da tragédia* articulam uma teoria sobre a antropologia humana. Nietzsche postula um conjunto perene de forças na produção cultural humana e estas forças (ou impulsos) são entendidas como modos específicos de objetivação da natureza, trazendo um significado metafísico e, por meio das suas realizações artísticas, seu culto é entendido como símbolos desse significado. Assim, de modo geral, a cultura seria a visão de mundo tornada visível, sendo que o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco está por trás também das mudanças históricas, pois enquanto o apolíneo está associado à ordem, à forma, à clareza e à individualidade, o dionisíaco está ligado ao caos, à emoção, à intuição e à coletividade, por isso diferentes épocas históricas podem ser caracterizadas pela predominância de um desses impulsos sobre o outro.

Neste sentido, Nietzsche argumenta que o desenvolvimento histórico da arte na Grécia antiga mostra que o poder apolíneo, cuja forma máxima se faz visível na preponderância da arte homérica das epopeias e na imagem dos deuses do Olimpo, conseguiu “temperar” o deus estrangeiro Dioniso, o qual veio da Ásia com em suas caravanas orgiásticas. Após a chegada do deus do vinho, a supremacia da visão de mundo representada por Apolo Delfico não poderia mais prevalecer isoladamente e foi obrigada a conviver com o surgimento e a compreensão do novo culto. Esse culto traz consigo efeitos profundos e o sacerdotício delfico se viu compelido a buscar uma reconciliação, iniciando uma espécie de confronto no campo de batalha simbólico. Contudo, à medida que o espírito artístico apolíneo se fortalecia, permitindo o florescimento da beleza na arte, o impulso dionisíaco se desenvolvia também. Isso implica que, quanto mais a expressão artística alcançava a perfeição apolínea, mais claramente se revelava o mundo enigmático e repleto de horrores associados à essência primordial única. Essa essência, vinculada ao culto dionisíaco, se tornava a base subjacente de toda a arte e instaurou-se como um suporte essencial para a compreensão da existência.

Durante a excitação dionisíaca, a natureza exprime-se na sua força máxima e permite ao indivíduo sentir como se fosse um só; de modo que o *principium individuationis* aparece, por assim dizer, como um estado permanente de fraqueza da Vontade³. No dionisíaco, as emoções de seus sacerdotes se misturam da maneira mais maravilhosa, a dor desperta o prazer, o júbilo arranca tons agonizantes do peito, em canto e com as expressões faciais dessas massas excitadas, nas quais a natureza ganha voz e movimento.

Segundo Nietzsche, foi o cultivo no apolíneo que colocou o instinto avassalador do dionisíaco oriental nas algemas da arte, revelado quando comparamos a sua espiritualização da celebração de Dioniso com o que surgiu da mesma origem entre outros povos⁴. A violência dionisíaca bárbara se refere a força vital e criativa associada ao deus enquanto deus do vinho, do teatro e dos rituais orgiásticos, no qual multidões cantavam e dançavam, lembrando os aspectos orgiásticos dos rituais dionisíacos gregos. Na sua origem pré-artística, havia destruição de laços sociais durante seus festivais, especialmente enfatizando a indiscrição sexual e a destruição das estruturas familiares através de um sectarismo irrestrito. Isso sugere que, durante esses eventos, as normas sociais e as restrições eram temporariamente suspensas, dando lugar a expressões intensas de vitalidade, desinibição e liberação corporal.

Essa ênfase na quebra de normas sociais e na expressão irrestrita dos instintos reflete a natureza caótica e disruptiva associada à influência dionisíaca.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, 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 (NT 32).

A arte apolínea dirige-se não apenas aos sonhos e às ficções, mas também às coisas reais que nos rodeiam, na medida em que podem ser transformadas em sonhos. No entanto, há outra razão pela qual Nietzsche compara a “bela aparência” com a realidade cotidiana. Seguindo Schopenhauer, ele pergunta: e se a realidade em que vivemos for em si a aparência onírica de uma “segunda realidade, bastante diferente”, que se encontra abaixo da realidade que experienciamos? Este princípio afirma que as entidades individuais são uma ilusão apolínea sustentada na ignorância de que o indivíduo controla o barco dos acontecimentos sem perceber que o verdadeiro comandante é o oceano circundante.

Além disso, utilizando da metáfora schopenhaueriana, o oceano, no qual mal nos equilibramos sobre o barco da individuação, não é um mar de águas calmas, mas um universo caótico de águas agitadas e turbulentas.

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 [...] Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranquilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo 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. Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (NT 30).

O terror que ocorre quando há uma quebra nas formas cognitivas da aparência fenomenal, quando o “*principium individuationis*” parece ser excepcionalmente desafiado, destaca o êxtase delicioso que emerge quando esse princípio é rompido — e isso é o que Nietzsche relaciona à essência da sabedoria dionisíaca.

O dionisíaco é associado à embriaguez e essa imagem descreve a experiência intensa e transcendental que ocorre quando o princípio da individuação é quebrado, deixando-se perceber uma conexão mais profunda com a natureza e a essência dionisíaca do mundo. A embriaguez não se restringe apenas ao estado físico de estar bêbado, mas sim a um estado de consciência em que as fronteiras individuais se dissipam, pois, quando a autorreferência da individualidade é descartada, há uma percepção mais profunda e direta da conexão com a natureza, a reflexão de uma experiência que escapa a toda subjetividade por celebrar um acontecimento esteticamente superior, no qual o que vale é estar ali, experimentar, justamente porque o

valor emerge do corpo extasiado e não da “consciência” utilitária e hedonista que calcula moralmente o que “eu” ganho com os acontecimentos do mundo.

Retomando a metáfora do barqueiro, o indivíduo só pode sentir-se seguro no invólucro da personalidade na medida em que acredita na sua separação original e inviolável em relação ao oceano. Ora, enquanto esta crença funciona, a arte apolínea e todo seu significado cultural justificam esteticamente o mundo, pois, assim como o sonhador quer continuar sonhando para manter um mundo que faz sentido para ele, o indivíduo busca na arte apolínea uma espécie de refúgio que confere significado em sua distinção em relação ao restante da natureza.

Essa justificação estética proporcionada pela arte contribui para a sensação de segurança do indivíduo diante do caos e do mistério do “oceano”, ou seja, em relação à sabedoria dionisíaca que representa um estado em que a consciência individual se esvai ante a consciência mais ampla e profunda da natureza e da essência intrínseca da vida. A jogada da arte dionisíaca é transformar a consciência desse esvazear da individualidade em celebração da eterna dinâmica da existência exposta na junção do individual com o universal, por isso “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NT 31).

A visão apolínea sugere que a verdadeira validade e significado da realidade se encontram na sua apresentação estética, na sua capacidade de criar ilusões belas e harmoniosas, assim, não é apenas uma discussão sobre a realidade como aparência, mas uma afirmação de que a beleza inerente à ilusão é o critério principal pelo qual essa realidade é valorizada e justificada. Esse compromisso metafísico apolíneo destaca a importância da estética, da harmonia e da beleza na compreensão grega da realidade. Em contraste, o impulso dionisíaco representa o seu oposto, propondo a compreensão de que a natureza é originalmente uma, ou seja, sem diferenciação real em termos de tempo e espaço.

Nietzsche argumenta que o grego apolíneo, ao lidar com a individuação, está ciente de que essa distinção é, em última instância, uma ilusão, e enxerga no impulso dionisíaco a transcendência dessa ilusão ao abraçar a ideia de uma unidade primordial na natureza. O dionisíaco, então, revela uma visão mais profunda e unitária da existência, onde a individuação já não tem o poder que antes possuía. Todas as “coisas” estão originalmente relacionadas nesta unidade, e as suas diferenças ou separações são secundárias e ilusórias. A arte dionisíaca procura submergir o indivíduo nesta unidade que simboliza a renovação do “vínculo” natural entre os seres humanos, que já não se veem constrangidos e isolados por leis ou costumes. A questão é como essa experiência estética sugestionada pelo encontro momentâneo com a arte dionisíaca passa a configurar um modo específico de perceber a existência, cujo saber projeta a afirmação da existência.

Enquanto permaneceu em seu estado selvagem, o dionisíaco não tem a capacidade de dar origem a um artista que crie imagens oníricas; em vez disso, ele se expressa como uma forma de arte diretamente ligada ao Uno-primordial. No entanto, Nietzsche argumenta que o apolíneo era tão dominante que os gregos pareciam estar protegidos do dionisíaco, como se este último fosse estrangeiro e mantido à distância. Essa percepção levava os gregos a superar a tendência de formar uma cultura subjugada por impulsos não artísticos, considerando o avanço dionisíaco como algo “bárbaro”, uma “mistura repulsiva de sensualidade e crueldade” (NT 33). A superação pelos gregos foi possível porque, na realidade, Dioniso não vinha de fora, mas surgia das “raízes mais profundas” da própria cultura grega.

Nas palavras de Nietzsche, “‘Titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego

apolíneo o efeito que o dionisiaco 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” (NT 41). 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.

As implicações dessa análise nietzschiana sobre o antagonismo entre o apolíneo e o dionisiaco tem início em sua avaliação da era homérica como uma época cujo domínio da arte apolínea se mostrava. Nesse período, os deuses olímpicos são retratados como modelos cuidadosamente elaborados, delineados e elevados dos próprios gregos, os quais traziam a beleza ao mundo por viver a mesma vida dos mortais:

Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau. E assim é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena - a imagem ideal, “pairando em doce sensualidade”, da própria existência deles (NT 36).

A questão está em “desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisiacos dos bárbaros dionisiacos” (NT 33), de modo a compreender as raízes comuns da civilização sobre o qual se ergue a cultura trágica. A arte apolínea seria “ingênuo” não porque retrata um estado de harmonia com a natureza, mas, porque conquista este estado através da derrubada de “titãs” que emergem de uma “visão terrivelmente profunda do mundo”. A esfera bela, calma e feliz da cultura grega e dos seus deuses do Olimpo, transbordantes de vida, é deslocada por Nietzsche ao afirmar ter descoberto que esta imagem é uma máscara, cujo significado metafísico é transformar e proteger os gregos de uma consciência profunda do fundo dionisiaco da existência.

A evidência de Nietzsche para isto é a história de Midas e Sileno, o qual diz que a verdade sobre a existência é que seria melhor para os seres humanos que eles não existissem.

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" (NT 36).

O desenvolvimento desta teoria sobre a arte nos torna aptos a apresentar o cerne de uma preocupação fundamental de *O nascimento da tragédia*: a concepção de que uma compreensão fundamental do pessimismo subjaz à condição humana, sugerindo a mediação do sofrimento por meio das diversas formas de arte e a relação mais abrangente entre arte, filosofia e existência como temas interligados.

Essa noção sugere que, no cerne da experiência humana, reside uma inclinação inerente para a visão pessimista da realidade, cujo valor Nietzsche busca mostrar através da afirmação de uma profunda reflexão sobre a natureza da vida por detrás das manifestações da arte. Neste sentido, a arte grega se apresentou como uma ferramenta

fundamental de transformação e transcendência, atuando como intermediária na negociação do sofrimento inerente à condição humana.

3. SABEDORIA DIONISIACA

Ao explorar essa dinâmica, emerge uma perspectiva mais ampla que transcende a análise puramente estética, alcançando as raízes da psicofisiologia humana e sua conexão intrínseca com a própria existência. A estética da tragédia, nesse contexto, não é apenas um meio de expressão artística, mas sim um portal para a compreensão mais profunda da natureza e dos muitos modos de se colocar o corpo na jornada existencial. Deste modo, enquanto a representação estética dos deuses olímpicos se apresenta como uma idealização refinada da humanidade, segundo Nietzsche, ao ser contrastada essa arte “inexplicavelmente serena” com o mito anterior de Sileno, nos é revelado um panorama filosófico conflitante: os gregos não eram apenas um “povo feliz”, mas sim possuidores de um pessimismo forte e verdadeiro.

Essa discussão destaca a dualidade entre o mundo olímpico idealizado e a confrontação mais crua — que Nietzsche chama de dionisíaca — com as verdades terríveis da existência. Nietzsche argumenta que os gregos, para suportar a existência, criaram os deuses olímpicos como uma resposta artística que transformou a negação de Sileno em beleza, proporcionando uma visão elevada da vida, ou seja, a arte apolínea é vista como triunfante sobre o sofrimento, oferecendo uma cura mitológica que impede o desespero pessimista.

O nascimento da tragédia destaca a coexistência dessas forças antagônicas na consciência grega, mostrando que a dicotomia Apolo-Dioniso é uma interação dinâmica que continua a gerar novas expressões artísticas concomitante às tensões filosóficas subjacentes voltam a aparecer. E, como veremos, na medida em que os problemas que assolavam a visão de mundo dos gregos são pertinentes hoje em dia, cabe voltar aos gregos para compreender e assimilar a solução por eles encontrada.

Nietzsche aborda as quatro eras correspondentes às fases dominantes dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Em resumo: a “idade do Bronze” da ordem titânica e da sabedoria de Sileno; a era homérica da ilusão apolínea; a intoxicação dionisíaco musical com a poesia lírica e o surgimento do culto a Dioniso; e a subsequente era da “majestade rígida” da arte dórica. Todavia, sua análise se concentra na transição da era homérica, onde a arte apolínea triunfa sobre a visão de mundo dionisíaca, para a ascensão da poesia lírica como uma tentativa mais sofisticada de mediar o conflito dos impulsos artísticos da natureza.

Importa mostrar que a música dionisíaca desafiou a influência apolínea e exigiu que suas manifestações fossem civilizadas o suficiente para superar o obstáculo cultural estabelecido. Isso criou a ilusão de que o “eu” do poeta lírico é um ser humano empiricamente individualizado, embora essa subjetividade seja tão inexistente quanto a de um personagem no palco teatral, pois a subjetividade ali estetizada é um símbolo que comunica o dionisíaco e nada mais.

Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte — pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente —, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito

dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela (NT 47).

A poesia lírica, ao incorporar as raízes dionisíacas e uma exterioridade apolínea, é apresentada como uma mudança significativa da era apolínea, considerando o culto dionisíaco como o precursor evidente da tragédia ática. Essa caracterização da poesia lírica engloba ambas as tendências artísticas, embora em uma relação tensa, pois, quando vista como o prelúdio da tragédia ática, a tensão entre Apolo e Dioniso adquire uma importância maior, marcando um período filosoficamente e esteticamente complexo na história grega. Segundo Nietzsche, enquanto a poesia apolínea utiliza uma linguagem enraizada em imagens e no mundo das aparências, a poesia dionisíaca busca uma apresentação linguística que remonta às origens musicais de sua dor primordial subjacente⁵.

Nietzsche compreende que na poesia folclórica, desde Arquíloco até Píndaro, a linguagem se esforça ao máximo para imitar a música, por isso poesia dionisíaca e a canção folclórica dependem totalmente do espírito da música, não precisando de imagens e conceitos, apenas tolerando-os como acompanhamento. Assim, enquanto a epopeia homérica destaca-se por transformar os gregos por meio de uma linguagem que enfatiza a imagem idealizada do mundo, por outro lado, o poeta lírico canaliza poderes dionisíacos, conectando-se à vontade agitada do mundo por meio da música.

Contudo, a música, como forma dionisíaca, escapa à influência apolínea e, por ser mais corporal, traz à baila outra dimensão artística da existência, aquela capaz de expressar as qualidades contraditórias do dionisíaco, evocando alegria e terror. Em geral, Nietzsche entende que a ascensão da música dionisíaca revelou aos gregos a verdade oculta por trás da serenidade homérica: a coexistência interna entre Apolo e Dioniso.

Neste sentido, a poesia lírica de Arquíloco irá abrir espaço para uma tentativa grega mais avançada de reconciliar a contenda dos deuses ao incorporar a dor primordial do dionisíaco por meio de uma apresentação poética apolínea. Essa dinâmica da arte grega mostra como os gregos vivenciaram a gênese de sua arte, pois há uma compreensão geral da existência que se identifica com suas diversas formas artísticas, implicando que podemos compreender os espaços filosóficos que tais gregos habitavam.

Embora esses espaços não sejam conceitualmente articulados como na filosofia moderna, Nietzsche compreende que eles são artisticamente delineados. Destarte, o ápice desse entrelaçamento entre as formas de arte e o pessimismo é alcançado no drama trágico, sendo que em Ésquilo e Sófocles as pulsões apolíneas e dionisíacas encontram expressão adequada. Dessa forma, a sabedoria dionisíaca, terrível e pessimista, foi transformada pelo encontro trágico com a existência artística, passando a ser expressa por meio de uma mitologia na qual o terrível se transforma no sublime, e o herói em sua queda se apresenta como uma figura de admiração.

A filosofia da natureza nua e selvagem contempla os mitos do mundo homérico, que passam dançando com o semblante desvelado da verdade: eles empalidecem, tremem diante dos olhos relampejantes dessa deusa - até que o poderoso punho do artista dionisíaco os força a entrar no serviço da nova divindade. 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 (NT 71).

Assim, por meio da tragédia, os gregos foram confrontados com a verdade

pessimista da existência, mas simultaneamente foram seduzidos a continuar vivendo. Em termos filosóficos, os gregos viveram os dramas do pessimismo, mas, diante da gravidade dessa existência confrontada, mostram que somente como um fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados.

Antes de mostrar, nos parágrafos 7 a 10 de “*O Nascimento*”, como a tragédia é um espetáculo de afirmação da existência, Nietzsche busca identificar na sabedoria pessimista e popular que Sileno revelou aos mortais, o entendimento maior da necessidade de arte. Quer dizer, sem arte, os gregos compreendiam que Sileno tinha razão ao afirmar que “o melhor é não existir, a segunda melhor coisa é morrer logo” (NT 37). Nietzsche encontra na mitologia pré-homérica de Sileno uma manifestação parelha ao pessimismo que entende a existência mortal como um fardo que nunca deveria ter existido.

A filosofia pessimista, ao exemplificar o contexto do mundo olímpico dos gregos, revela que essa cultura estava ciente dos horrores da existência, mas encontrou uma solução interessante para eles.

Os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem - a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia” (NT 37).

Mitos e lendas, ele argumenta, refletem não apenas as experiências individuais, mas também aspectos compartilhados e profundamente enraizados na psique de uma comunidade ou cultura. Assim, ao analisar as histórias mitológicas gregas, Nietzsche argumenta que os gregos reconheciam e confrontavam, por meio de suas expressões culturais, as complexidades, os medos e os desafios inerentes à existência humana, o que incide na profunda dualidade da alma helênica, da qual surgiram a filosofia e a tradição trágica. Lido dessa maneira, torna-se evidente, e essa é a conclusão de Nietzsche, que os gregos não apenas desfrutavam da filosofia e da tragédia por mero prazer de viver, mas sim porque reconheciam o pessimismo em sua feição teórica e prática, desde tempos antigos. Isso foi possível na medida em que não diz respeito a uma construção peculiar dos gregos, mas como caráter trágico de toda a existência.

A arte, portanto, não é uma criação secundária e tampouco deliberada em praça pública, mas sim surge da necessidade que toda a cultura tem de responder ao problema do pessimismo, que é caracterizado neste momento como a visão dionisíaca subjacente aos mitos. Por força do apolíneo, a arte grega foi tão bem-sucedida que a sabedoria de Sileno é invertida e a vida – qualquer vida – é cobiçada.

A partir do desenvolvimento histórico da civilização e da arte grega, mudanças significativas ocorrem quando Dioniso retoma espaço em meio à fortaleza apolínea da cultura. Isso porque o dionisíaco requer uma arte para ser comunicado, no entanto, para que seu ímpeto original não seja destrutivo, demanda por um conjunto de símbolos diferentes, caracterizados pela identidade com a unidade primordial, informe, em direção ao que é indiferente à medida, à proporção e à simetria, impulsionando o prazer orgiástico. Por isso Nietzsche afirma que os gregos viam Arquíloco como equivalente a Homero, aparecendo lado a lado em broches e outras representações artísticas, mas reconheciam que os estilos poéticos desses dois mestres giravam em torno de eixos distintos⁶.

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e,

ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo — tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia —: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel (NT 44).

A épica homérica transforma o grego por meio da linguagem baseada na imagem onírica aperfeiçoada do mundo, destacando a beleza da semelhança à frente da manifestação dessa dor primordial. Por outro lado, o poeta lírico canaliza os poderes artísticos dionisiacos que “irrompem da natureza” e se conecta com a vontade fervente do mundo por meio da música. Em vez de se afastar dos terrores da existência, o artista dionisiaco espelha essa visão intuitiva por meio da linguagem apolínea, interpretando a música de forma simbólica.

Deste modo, ao estudar os gregos pré-socráticos, Nietzsche acredita que podemos evitar o paradigma conceitual moderno e encontrar possibilidades para um novo relacionamento entre filosofia, arte e a vida. Ou seja, os gregos antigos oferecem uma resposta à filosofia pessimista moderna. A relação que os gregos conheciam para conectar a linguagem com o mundo era através de uma relação estética, seja no modo apolíneo, dionisiaco ou em uma combinação dos dois, abrindo caminho para uma nova compreensão filosófica na medida em que retomamos essas qualidades antigas.

A solução proposta por Nietzsche é ver a criação da poesia lírica como a essência do impacto artístico de Dioniso na cultura, onde a música é a fonte inspiradora universal que antecede a poesia. O “eu” do músico, então, é uma máscara, como um veículo simbólico que incorpora elementos apolíneos para criar a ilusão de uma subjetividade individualizada, mesmo que inexistente. Por isso, a volta aos gregos consiste em traçar novamente o caminho que levou o desenvolvimento da poesia lírica e da canção popular a se tornarem tragédias e ditirambos dramáticos. Isto é, uma experiência de destruição da individualidade que gera uma tensão interna que culminará na experiência estética que inclui o antagonismo entre vida e natureza na forma da tragédia:

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 (NT 60).

Nietzsche descreve que, por meio desse processo criativo, os gregos haviam conseguido sobrelevar a cultura contra certo repúdio ao destino tenebroso que a natureza nos reserva: efemeridade da vida e a certeza da morte. 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 grega^{7x}.

A tragédia pode ser considerada uma emancipação cultural com sua simbologia de libertação e recuperação de uma origem silenciada, e com isso nos fornece outro modelo de liberdade. Uma liberdade pensada fora das ilusões relativas à condição de satisfação intrínseca da subjetividade. A sugestão de que, através da arte, a vida pode ser afirmada, seja porque é capaz de apresentá-la como bela, seja compartilhando sua força

dionisiaca, mostra que a liberdade é conquistada quando o espírito é livre.

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 destino que a natureza condena a tudo o que vive. 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” dionisiaca — e o individual, incorporado na luta dos personagens pela afirmação heroica de sua individualidade.

Todavia, 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, humana, capaz de trazer à baila as aspirações maiores da cultura.

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 obras de arte da tragédia ática e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos (NT 42).

O mundo da arte, que começou com uma filosofia popular intensa, se transformou por meio da luta entre os princípios apolíneo e dionisiaco na história helênica. A reconciliação de Apolo e Dioniso na tragédia não significa síntese ou unificação de opostos, muito menos a eliminação de um pelo outro, ao contrário, o sentido delineado por Nietzsche é a sustentação da tensão entre a consciência filosófica e a afirmação da vida artística.

Além disso, sendo que a ameaça de rompimento da individuação é uma característica da condição humana, é justamente a sofisticação e a capacidade de sustentar essa tensão aquilo que de melhor a cultura grega nos ensina: a aceitação da oposição como constitutiva das mais elevadas conquistas culturais e da natureza do humano — “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância — e que outra coisa é o homem?” (NT 143).

Esse aspecto da arte grega é um elemento central da obra, e é uma proposta altamente revolucionária e atual, já que traz para o centro do debate os caminhos e os elementos que atuam na formação de um modo de estar na Terra, uma maneira da humanidade estar no mundo, que não é reducionista e nem negadora da existência, mas, afirmativa da vida, através do reconhecimento e da celebração positiva da diferença e do conflito. A arte dionisiaca é a abertura ao heterogêneo.

“Bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!” — Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Ésquilo, replicaria: “Mas diz também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!” (NT 144).

A partir disso, se a epopeia homérica é vista como expressão apolínea, oferecendo beleza e ordem em contraste com a visão dionisiaca pessimista de Sileno, e

a poesia lírica surge como expressão mais direta do impulso dionisíaco, a tragédia ática representa o ápice da arte grega na medida em que integra Apolo e Dioniso em uma forma estética complexa. Nietzsche vê nesse processo um ensinamento sobre como os gregos antigos são uma possibilidade de revolução para a cultura moderna, sugerindo que sua relação entre arte e filosofia oferece uma alternativa ao paradigma racional e otimista contemporâneo, justamente porque demonstra o papel central da arte na justificação da existência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão contemporânea valoriza a existência que oscila entre o excesso e a privação como tendo maior potencial criativo do que aqueles que expressam sua criatividade de forma sistemática e uniforme. Indivíduos que vivem na dualidade entre excesso e privação são vistos como mais autênticos e criativos, contrastando com aqueles que seguem uma abordagem mais convencional. Entretanto, seguindo a proposta de Nietzsche, a criatividade é uma força integrativa que busca unificar ou suportar a divergência absurda das realidades de forma não redutiva.

A arte, portanto, não é apenas sobre a criação, mas também sobre tornar visíveis as contradições e encontrar maneiras de lidar com elas. Contrariamente à ideia de silenciar ou ignorar as contradições, a sugestão que a tragédia nos dá é que elas devem ser enfrentadas e nomeadas. Essa consciência das contradições oferece a oportunidade de buscar um meio-termo criativo fora da incompatibilidade dos extremos, indicando um processo de resolução e equilíbrio na expressão artística e criativa. Todavia, esse processo demanda uma compreensão filosófica que se aproxima dessas questões sem tentar equacioná-las por meio da eliminação de um dos lados ou da encoberta do antagonismo fundamental encravado na própria existência.

REFERÊNCIAS

- ARALDI, Claudemir. *As criações do gênio — ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. IN: KRITERION, Belo Horizonte, nº 119, Jun./2009, p. 115-136.
- DECHER, Friedhelm. *Nietzsches Metaphysik in der “Geburt der Tragödie”*. Nietzsche-Studien, Berlin, n. 14, 1985.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.
- REIBNITZ, Barbara von. *Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart & Weimar, 1992.
- REGINSTER, B. *The affirmation of life: Nietzsche on overcoming nihilism*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.

NOTAS

- 1 Esses conceitos não foram inventados por ele. Vários filólogos e filósofos do século XIX discutem Apolo e Dionísio em relação às artes. Barbara von Reibnitz aponta vários escritores relevantes em seu comentário sobre *O Nascimento da Tragédia*. Cf. REIBNITZ, 1992.
- 2 NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad. Jacob

Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. (Doravante citado como NT acrescido do número da página)

- 3 Neste contexto, a discussão sobre a “coisa em si” (Ding an sich) é fundamental, especialmente nas obras de filósofos como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer. A “coisa em si” representa a realidade última e independente dos fenômenos, aquilo que existe para além da nossa capacidade de perceber e compreender diretamente. Em sua primeira edição de “O Mundo como Vontade e Representação”, Schopenhauer identificou a “coisa em si” com a Vontade, onde esse conceito significava a realidade última por trás de todos os fenômenos e representava a essência do mundo. Para Schopenhauer, a Vontade é a coisa em si, e os fenômenos que percebemos são manifestações ou representações dessa Vontade. Entretanto, em uma segunda edição do mesmo trabalho, Schopenhauer modificou sua posição. Ele passou a afirmar que a Vontade é a coisa em si apenas na relação com os fenômenos. Isso sugere uma mudança em sua concepção original, indicando que a identificação direta da Vontade como a “coisa em si” era mais complexa do que inicialmente postulada. Nessa revisão, Schopenhauer parece reconhecer que a Vontade só pode ser conhecida na medida em que se manifesta nos fenômenos, mas sua natureza última permanece fora do alcance direto da compreensão humana. De todo modo, Nietzsche critica a identificação da Vontade como a coisa em si, afirmando que a “vontade é a forma mais geral do fenômeno”, ou seja, mesmo a concepção de Vontade de Schopenhauer é apenas uma forma geral dos fenômenos e, além disso, algo completamente indecifrável para nós. Cf. DECHER, 1985.
- 4 Festivais semelhantes são antigos e podem ser encontrados em todos os lugares, principalmente na Babilônia, sob o nome de *Sakaen*. “Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sacias orgiásticas” (NT 30). Aqui todos os laços estatais e sociais foram destruídos durante um festival de cinco dias, mas o centro residia na indiscrição sexual, na destruição de todas as estruturas familiares através do sectarismo irrestrito.
- 5 Os membros mais importantes do séquito de Dioniso eram as Mênades, uma variedade de mulheres festeiras e sacerdotisas que eram possuídas por Dioniso em um frenesi extático de dança, canto, gritos e indulgência orgiástica. Enquanto passavam por esse feitiço sublime, tornavam-se selvagens e desinibidas, adquirindo força sobre-humana suficiente para despedaçar animais e comer carne crua. Portanto, o dionisíaco está associado à loucura, dança, canto e, conseqüentemente, à música.
- 6 As diferenças entre a épica e a lírica incorporam relações estruturais fundamentalmente diferentes entre música, linguagem e arte. Filosoficamente, essas diferenças refletem a distinção entre a expressão artística do mundo como Vontade, ou música, e sua expressão como representação artística, a chamada “Ideia” de Schopenhauer. O conceito de “Ideia” para Arthur Schopenhauer tem raízes na filosofia platônica, mas Schopenhauer atribui um significado específico a esse termo em seu sistema filosófico. Para Schopenhauer, a “Ideia” é a manifestação mais fundamental e verdadeira da realidade, enquanto o mundo empírico que percebemos pelos sentidos é apenas uma representação ou fenômeno dessa Ideia. Em sua obra principal, Schopenhauer argumenta que a realidade última e inacessível é a “Vontade”. A Vontade é uma força cega e impulsiva que impulsiona toda a existência. No entanto, a única maneira pela qual essa Vontade se torna conhecida para nós é através das “Ideias”.
- 7 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, Claudemir. 2009 p. 120.