



ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 – N. 01 ISSN 2179 – 3441

O corpo dionisiaco e a embriaguez transfiguradora (*Verklärungsrausch*)

The Dionysian Body and the Transfigurative Intoxication
(*Verklärungsrausch*)

Marcelo Hanser Saraiva 

Doutorando em filosofia pela Universität Stuttgart, Baden-Württemberg, Alemanha, vinculado ao *Stuttgart Research Centre for Text Studies* e bolsista do programa CAPES/DAAD para doutorado pleno no exterior (Processo nº 88881.199755/2018-01).

Contato: marhansaraiva@gmail.com

Resumo: O artigo parte da noção nietzscheana de que o dionisiaco é um “jogo com o jogo” — uma duplicação performativa da embriaguez (*Rausch*) — que embaralha os polos ativo e passivo no processo artístico, desfazendo a cisão entre criação e recepção, êxtase e reflexão. A embriaguez dionisiaca, enquanto transfiguração afetiva e corporal, instaura uma experiência intensiva em que se conjugam lucidez e delírio, dor e forma, consciência e vertigem. A partir da análise do coro trágico e da dinâmica entre apolíneo e dionisiaco, o texto explora o conceito de *Verklärungsrausch* como núcleo vital da arte trágica, contrapondo-o ao niilismo racional do socratismo estético. A tragédia é pensada como evento corporal de descarga mimético-afetiva, no qual a obra emerge como visão transfiguradora do sofrimento, seduzindo à vida por meio de uma estética não metafísica, mas ritual, performativa e visionária.

Palavras-Chave: Nietzsche, estética dionisiaca, embriaguez, jogo, transfiguração.

Abstract: The article begins with Nietzsche's idea of the Dionysian as a “play on the play”—a performative doubling of intoxication (*Rausch*) that blurs the line between passivity and activity in the creative process. This duplicity disrupts the separation between creation and reception, ecstasy and awareness. Dionysian intoxication is understood as an affective and corporeal transfiguration, producing an intensified state in which lucidity and delirium, pain and form, reflection and vertigo converge. Through an analysis of the tragic chorus and the tension between the Apollonian and Dionysian, the text explores *Verklärungsrausch* as the vital core of tragic art, opposing it to the rational nihilism of aesthetic Socratism. Tragedy is conceived as a bodily event of mimetic-affective discharge, where the artwork arises as a visionary transfiguration of suffering—seducing toward life through a non-metaphysical, ritual, performative, and visionary aesthetics.

Key-Words: Nietzsche, Dionysian aesthetics, intoxication, play, transfiguration.

Se, pois, a embriaguez [*Rausch*] é o jogo da natureza com o homem, a criação do artista dionisiaco é o jogo com a própria embriaguez (GG/NP, KSA 1.583)¹

Ao lado da dialética com o âmbito da aparência apolínea, do papel do coro na gênese da tragédia e das reflexões sobre a música, a “embriaguez” conta entre as mais importantes figuras da estética dionisiaca do jovem Nietzsche.

Ao tratar da “embriaguez”, a frase acima, citada como epígrafe, realiza uma duplicação – um *jogo do jogo* – que complica a diferenciação lógica e hierarquização valorativa entre posição passiva e ativa no processo artístico-criativo, numa genuína figura da “autossuperação dionisiaca”: passivamente, o ser humano seria primeiro *tomado* pela natureza, no *Rausch* – *levado*, assim, ao transe ou frenesi extático; ativamente, porém, o artista *usaria* esse transe como meio de criação. De modo que a autossuperação em questão, na verdade, suprime a *diferença lógica* entre ativo e passivo; uma tal duplicação é, pois, figura da *coincidência de opostos*, que anula o dualismo metafísico entre autonomia e heteronomia. Pois o homem não está cindido com a natureza, quando cria artisticamente, sendo antes sua expressão embriagada – mas, tampouco, ele encontra-se na condição de puro autômato de leis naturais, introduzindo um jogo criativo com a condição embriagada. O “jogo do jogo” evidencia como tal cisão está ausente na maneira como Nietzsche pensa o processo criador artístico.

Um protoconceito de “autossuperação” (*Selbstüberwindung*), no sentido dionisiaco, aparece em *O nascimento da tragédia* na forma como Nietzsche articula uma forma intensiva e extática de superação da individualidade que, longe de ser aniquiladora, atua como princípio criativo e redentor da arte, reatualizando o vínculo tragicamente originário com o mito e reconciliando o sujeito com este fundo trágico e contraditório da existência. Esse processo manifesta-se na embriaguez, êxtase sensível que *dissolve momentaneamente o eu consciente*, mas não como destruição desprovida de dialética, e sim como *transfiguração corporal-afetiva*, capaz de *dar forma* artística ao indizível. O apolíneo, nesse contexto, figura apenas como meio formal, subordinado ao impulso produtivo dionisiaco, sendo este o verdadeiro núcleo *vital* da tragédia e da cultura. A tragédia surge, então, como espaço de uma “explosão lúcida”, onde consciência e êxtase, reflexão e desmedida, agem em tensão dinâmica, instaurando uma visão estética que conjuga, *sem resolver*, os contrários. Em contraposição, a autossuperação apolínea histórico-cultural, representada pelo “socratismo estético”, conduz à degeneração da forma trágica, substituindo o mito pelo ideal da inteligibilidade racional, numa *hipertrofia* de uma de suas molas produtivas *internas* – o apolíneo

¹ A expressão “jogo com a embriaguez” (*Spiel mit dem Rausche*) aparece também em DW/VD 1, KSA 1, 554.29-30 e DW/VD 3, 567.34. No texto que se segue, será utilizada a seguinte tradução para GT/NT: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, tradução de Paulo César de Souza, posfácio de André Itaparica, São Paulo: Companhia das Letras, 2020 (caso haja, eventualmente, alguma alteração na tradução, esta será indicada, sendo o nome do tradutor abreviado para PCS); e, para os demais fragmentos póstumos e manuscritos não-publicados, a tradução será, exclusivamente, de minha autoria. As citações a NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe em 15 vols. (KSA), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin / München / New York: Walter de Gruyter / Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, serão citadas segundo a abreviatura “KSA”, seguida do vol. em algarismo arábico, seguido de “:”, seguido do número da página, sem espaçamento; as citações de Id., *Werke*. *Kritische Gesamtausgabe* (cerca de 40 vols. em 9 subdivisões), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, continuada por Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1967-, serão citadas segundo a abreviatura KGW, seguida da subdivisão (p. ex. I / 2), seguido de “:”, seguido do número da página, sem espaçamento.

(nesse sentido, se trata de uma *autossuperação* da tragédia). Essa substituição progressiva inaugura uma trajetória *niilista* da cultura ocidental: ao romper com seu fundamento mítico e simbólico, a cultura dissolve-se numa multiplicidade desraigada, fragmentária e sem vitalidade e estilo unificadores. Nietzsche sugere que esse processo já carrega as sementes do niilismo cultural, antevendo que o ideal científico, ao buscar a verdade sem poder fundá-la simbolicamente, destrói a própria possibilidade de sentido. A autossuperação dionisíaca, em contraste, aponta para uma possibilidade de regeneração: não nega o sofrimento, mas o transfigura artisticamente, convertendo o caos em visão. Por isso, Nietzsche propõe um renascimento da cultura trágica, não como retorno ao passado, mas como abertura a novas formas de existência e pensamento, a partir do reencontro com o poder dionisíaco da arte – o único capaz de afirmar a vida sem recorrer à metafísica.²

Voltando ao argumento anterior, é possível enriquecê-lo filologicamente, ao nos voltarmos a *O nascimento da tragédia*. A figura ritualística da “congregação de atores inconscientes” (GT/NT 8, KSA 1.61, meu itálico), para caracterizar o coro ditirâmico, também opera a partir da mesma *indeterminação entre ativo e passivo*. Esta mesma duplicação se manifesta no raciocínio imediatamente anterior e imediatamente seguinte à citação inicial:

Esse estado só pode ser compreendido por analogia [*gleichnißweise*], se não for vivido diretamente: é algo semelhante ao que ocorre quando se sonha e, ao mesmo tempo, se percebe que se está sonhando [*den Traum als Traum spürt*]. Assim deve estar o servidor de Dioniso na embriaguez e, ao mesmo tempo, à espreita de si mesmo [*auf der Lauer liegen*] como observador. [...] Não na alternância entre sobriedade e êxtase, mas na *simultaneidade* entre ambos é que se manifesta o ser – artista dionisíaco [*das dionysische Künstlerthum*] [...] (GG/NP, KSA 1.583, meu itálico).

“Sonho dentro do sonho”: trata-se de uma figura formalmente semelhante à “aparência da aparência”³, mas, neste último caso, a aparência final é nostálgica anulação, mediante a “dobra” apolínea, de sua própria natureza fenomênica – na forma da *ilusória projeção de profundidade metafísica* – ainda que não passe de um “sonho dentro do sonho”. Já o jogo dionisíaco com o *Rausch* é, sem reservas, *ruptura* com a aparência apolínea que conduz, novamente, à aparência, mas de maneira intensificada, enquanto princípio produtivo – não racional, mas fisiológico-afetivo –, da criação de aparências – ou da *Visão*, conforme a terminologia de *O nascimento da tragédia*.

² A reflexão nietzschiana, ancorada na tensão entre música e linguagem, entre experiência sensível e forma conceitual, revela uma filosofia do estilo, na qual toda criação simbólica é já atravessada por uma perda constitutiva, sendo a autossuperação, portanto, o próprio nome desse movimento trágico de criação e dissolução. Sobre a autossuperação *extático-dessubjetivizadora* dionisíaca e a autossuperação apolínea *histórico-cultural*, cf. ZITTEL 1995.

³ A expressão “aparência da aparência” (*Schein des Scheins*, GT/NT 4, KSA 1.39) designa, em Nietzsche, uma duplicação estética que não encobre a verdade, mas a reinventa no plano sensível da arte. Ela rompe com a lógica metafísica da essência oculta e da aparência enganosa, instaurando um regime de *transfiguração* no qual o mundo se oferece como jogo simbólico, como já imerso na aparência, sendo a arte trágica, a sua duplicação. Essa segunda aparência simula um fundo metafísico, mas ao fazê-lo revela a superfície como a instância primordial, como potência de criação e experiência, onde o aparecer deixa de ser oposto ao ser e torna-se seu acontecimento estético. Cf. LOVE, 1963, p. 37-51; BÖNING, 1988, p. 223; PORTER (2000); e CELESTINI, 2016, p. 65 e p. 138.

A passagem permite, ademais, relativizar leituras que perdem o lastro do dionisiaco na *forma* artística, conferindo o caráter dialético que caracteriza esta forma de pensamento. Mas a posição estratégica da embriaguez, em relação à arte, é justamente a de unificar lucidez e êxtase, forma e intensidade, medida e desmedida, perda de si e reflexividade, fundo e superfície, envolvimento e distanciamento. No mesmo sentido, Nietzsche sinaliza, na seção 3 de *A visão dionisiaca de mundo*, de modo restritivo, que “este mundo revela-se em um *jogo com a embriaguez*, e não em um *ser-tragado* [*Verschlungensein*] pela mesma.” (DW/VD, KSA 1.567, meu *itálico*). A noção mesma de jogo implica uma permutabilidade e plasticidade que o fenômeno cru do dionisiaco, em si mesmo, não permite. (Por fenômeno “cru” do dionisiaco, entendo sua manifestação no culto, nos festivais e no embriagamento por meio de bebidas narcóticas – isto é, onde o grau de elaboração simbólica é menor do que o manifesto na arte trágica). Não à toa, igualmente, ele combina o termo “embriaguez” (*Rausch*) à “transfiguração” (*Verklärung*), quando descreve a “embriaguez transfiguradora musical” (*musikalische Verklärungsrausch*) (GG/NP, KSA 1. 586).

A embriaguez é a categoria *par excellence* da autossuperação dionisiaca, da dessubjetivação extática do sujeito estético (produtor e receptor). Ela confere ao êxtase, enquanto processo de dessubjetivação, a dimensão *corporal* que lhe cabe; pois “sair-de-si”, “esquecer-de-si-mesmo” não significa *anular* o si como um todo, muito menos autodestruição (que seria o dionisiaco em sua expressão mais pura possível), mas *anulação instantânea do “eu da consciência”*⁴, em benefício de uma experiência sensível de *intensificação afetiva* e de *estremecimento corporal*, na qual reside a chave para o processo criativo, transfigurador e visionário atuante na tragédia. Por outro lado, através de sua criação, a embriaguez cumpre a função eminente – *redentora*, tal é a carga schopenhaueriano-wagneriana do conceito em *O nascimento da tragédia* – da arte como o único meio capaz de tornar experienciável o fundo doloroso e dilacerante da realidade (“das Entsetzliche oder Absurde des Menschenseins”, DW/VD 3, KSA 1.566) – o que só é possível, como veremos, na articulação com o apolíneo. Este ocupa, no entanto, em sua relação com a embriaguez, uma posição secundária, ainda que essencial, na gênese da tragédia – pois é primeiramente a descarga (*Entladung*) da embriaguez que dá origem à obra, enquanto transfiguração da energia contida em si⁵.

Como a análise do *coro* em *O nascimento da tragédia* mostra, a experiência estética é definida não a partir de uma suposta autonomia formal da obra, mas como um evento que desde sua origem cultural-ritualística é eminentemente *corporal*.

A análise do *coro trágico* em *O Nascimento da Tragédia* e nas conferências e anotações preparatórias de Nietzsche mostra que a experiência estética – em seu sentido mais originário, anterior à introdução da *encenação* na tragédia propriamente dita – não decorre da autonomia formal da obra enquanto estrutura fechada ou da fruição intelectualizada de um conteúdo, mas emerge como um

⁴ “Somente possível por meio da embriaguez ou da *aniquilação da consciência?*” (NL/FP 1869-1870, 3 [91], KSA 7.84, meu *itálico*).

⁵ “Esse processo, em que a música se descarrega [*Entladung*] em imagens, temos agora de transferir para uma massa de gente jovem, linguisticamente criativa, para ter ideia de como surge a canção popular estrófica e de como toda a capacidade linguística [*Sprachvermögen*] é estimulada pelo novo princípio da imitação da música.” (GT/NT 6, KSA 1.50). Para as ocorrências do termo “*entladen*”, no contexto da transfiguração dionisiaco-apolínea, cf. DW/VD 3, KSA 1, 568.1-2; GG/NP, KSA 1.595.26 e 596.17; SGT/STG, KSA 1, 609.31, 610.1, 616.2. O termo também comparece, naturalmente, com frequência, nos fragmentos póstumos do período.

evento corporal, ritual e coletivo, enraizado na práxis cultural do *dithyrambos*⁶. Desde o início, Nietzsche concebe a tragédia grega como desdobramento do coro ditirâmico e, mesmo com a posterior separação entre público e cena, o núcleo de uma vivência *performática* do êxtase dionisiaco é preservado. Diante de sua raiz cultural, pode-se dizer que a estética trágica nasce, assim, como expressão extática e psicossomática de um impulso primordial que dissolve a individuação (*Zerreissung des principii individuationis*) e reintegra o sujeito à totalidade natural e social – o Uno dionisiaco –, através do canto, da dança e do ritmo. Este lastreamento ritualístico repercute na forma de compreensão da tragédia, no que concerne à separação posterior entre ator e expectador: em vez de espectadores passivos, os participantes da tragédia são como os *choreuten* do ditirambo primordial, incorporando o sofrimento do herói numa comunhão corporal que antecede e funda a cena representacional⁷. Como mostram os cursos sobre métrica e literatura grega (KGW II / 5), Nietzsche atribui à música, ao ritmo e à dança um papel originário e mágico na constituição da poesia, compreendida como tentativa de agir sobre os deuses por meio da corporalidade ritual. É nesse contexto que o coro, especialmente o de sátiros, se apresenta como corpo transfigurado, *locus* da experiência estética radical: nele, não há distinção entre representação e vida, entre obra e rito, entre estética e ontologia. Assim, a estética dionisiaca nietzscheana funda-se numa concepção performativa e multissensorial da arte, em que o corpo coletivo e ritmado do coro realiza – e não apenas figura – a verdade trágica. Essa compreensão desloca decisivamente a ideia moderna de arte como ilustração ou forma simbólica autônoma, e a reinscreve no horizonte mais originário do culto, onde o sensível, o afetivo e o coletivo se entrelaçam inseparavelmente.

Para este texto, importa menos a diferença entre o coro de sátiros e o ditirâmico. Ao introduzi-los, quis, antes, enfatizar a origem cultural-ritualística da tragédia, talvez a tese filológica mais forte de *O nascimento da tragédia*.

Assim, a tragédia não se limita a uma mera representação intelectual ou visual do drama, mas inclui, desde suas origens no coro, um *acontecimento fisiológico* no qual o corpo é diretamente afetado e integrado à obra – ao mesmo tempo em que a obra pressupõe o *Rausch* como seu estado fisiológico possibilitador. Do lado do expectador, não há contemplação passiva da obra, mas co-participação, coabitação ativo-passiva desse estado, ao qual é induzido por meio de um expediente simultaneamente identificatório e dissolvente. Trata-se de uma experiência sensível integral – mas, primeiramente, *corporal*: o “Schauern [estremecimento] des Rausches” (GT/NT 1, KSA 1.30) – que não é, certamente, apenas uma metáfora. De forma que Nietzsche opõe-se à estética tradicional, separadora de sujeito e objeto, razão e sensação, conhecimento e desejo⁸. A arte

⁶ Sobre a fusão entre a definição etnogenética (*ditirambos rituais dionisiacos*) e a psicológica da tragédia (*êxtase*), entre origem e efeito, cf. REIBNITZ 1994, MÜLLER 2002, CELESTINI 2016, p. 18-19.

⁷ Cf. GT/NT 8, KSA 1.59; e GMD/DM, KSA 1.522. De maneira convergente com seu argumento etnofilológico, Nietzsche escreve, em suas anotações: “Die Tragödie ist ein religiöser Akt des ganzen Volks” (NL/FP 1872/1873 25[1]; KSA 7.568); Nietzsche fala também de uma identidade entre arte e religião “im griechischen Sinne” (NL/FP 1871 9[102]; KSA 7. 311), ou, ainda, de uma única “Quell, aus dem Kunst und Religion fließt” (NL/FP 1871 9[94], 309). Enquanto a arte moderna padeceria da falta de uma base popular (NL/FP 1871 9[107]; 273).

⁸ GT/NT 5, KSA 1.47, tradução de PCS alterada: “nós afirmamos, isto sim, que toda a oposição entre subjetivo e objetivo, que também Schopenhauer ainda usa como navalha valorativa [*Werthmesser*] para dividir as artes, é inapropriada na estética, pois o sujeito, o indivíduo querente que promove seus fins egoístas, pode ser concebido apenas como adversário, não como origem da arte”; e NL/FP

não se origina no “eu da consciência”, mas no corpo como *campo vibrátil de forças*; “o drama originário propriamente dito” (*das eigentliche Urdrama*) não é apenas representação de ações (*drama, Handlung* – cf. GT/NT 8 e 12, KSA 1.63 e 85), mas, antes de tudo, *páthos* (πάθος) – paixão, afecção; Nietzsche menciona explicitamente o “pathos da música” (GT/NT 6, KSA 1.49), que provoca “horror e temor” (*Schrecken und Grausen*), ao irromper violentamente no coro de sátiros (NL/FP 1870, 7 [127], KSA 7.188), ocasionando aos participantes uma “elevação” (*Steigerung*), uma “excitação total” e intensificação do “sistema afetivo”, de modo que este precisa de uma superfície de descarrego dessa energia em todos os meios expressivos possíveis, também dita “deflagração geral de todas as forças simbólicas” (*Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte*) (GT 2; KSA 1.34, minha tradução). Esta descarga impulsiona, pois, a força da representação e da imitação – aqui entendidas como transfiguração ou metamorfose – isto é, toda sorte de mímica e atuação.

O problema da diferença entre o coro de sátiros ou coro ditirâmico, de um lado, e a tragédia clássica, de outro, é, segundo Iris DÄRMANN (2005, p. 136.), o seguinte:

A tragédia distingue-se da ‘tragédia originária’ [*Urtragödie*] (GT/NT 8, p. 60) não apenas por sua visualidade externa, mas também pela introdução de um ator separado do coro ditirâmico, de modo que se rompe a unidade pessoal anteriormente existente entre o mímico inconsciente e o espectador. Para superar esse hiato [*Überbrückung dieser Kluft*] – entre a imagem interior e a imagem exterior, por um lado, e entre espectador e ator, por outro – Nietzsche precisa recorrer a mecanismos não tematizados de identificação⁹ (‘reconhecer-se’) e de projeção¹⁰ (‘transferir’) (GT/NT 8, p. 59; p. 64). [...] Somente sob essa condição torna-se possível ao espectador ver, na figura do ‘herói trágico sobre o palco, [...] não um ser humano disforme sob uma máscara, mas uma figura visionária como que nascida de seu próprio êxtase’, de modo a tornar-se ‘um’ com o sofrimento do deus, através da ‘imagem inteira e magicamente trêmula diante de sua alma’ (GT/NT 8, p. 63 e segs.)¹¹. É justamente essa interação mutuamente excitante entre a transformação musical-pática e a visão cênica – em que o *pathos* transfigurador faz emergir a imagem interior, e a visão projetada, por sua vez, opera uma alteração patológica – que deve ser compreendida como acontecimento estético genuíno, responsável tanto pela gênese da tragédia grega em suas diversas formas quanto pela interpretação da catarse trágica.

Apesar de não condenar a tragédia, Aristóteles a reconhece justamente a partir de um mal-entendido fatal, segundo Nietzsche, uma vez que a inebriante disposição é avaliada como *indesejável* e, como tal, destinada a ser catarticamente

1869/70, 3 [28], KSA 7.68: “O que acolhe a obra de arte? Com que a apreendemos? Com o conhecimento e a vontade *conjugados*” (meu itálico).

⁹ “Somente na medida em que cada espectador se *identifica* com o coro é que existe, no teatro grego, um mundo do espectador” (NL/FP 1871, 9 [9], KSA 7.273, meu itálico).

¹⁰ Apesar de não sistematizado metodológico-conceitualmente, o termo “projizieren” aparece em GT/NT 9, KSA 1.65; em DW/VD 2, KSA 1.559; e em SGT/STG, KSA 1.612; e em PHG/FT 3, KSA 1.817. Em NL/FP 1870-1871, 7 [167], KSA 7.203, o autor diz: “A *projeção* da aparência é o *processo artístico originário*.” (cf. também: NL KSA 7, 7 [127]; 7 [165]; 7 [201]; 7 [204]; e NL 1872/73, KSA 7, 19 [71]; 19 [84]).

¹¹ Poder-se-ia complementar as observações e citações de Därmann com a seguinte citação, bastante pertinente neste contexto: “Mas – quando então entramos um pouco em êxtase, acreditamos na realidade, em um mundo encantado [*verzauberte Welt*].” (NL/FP 1869/70, 3 [12], KSA 7.63).

expurgada¹². Em Nietzsche, pelo contrário, a embriaguez é o estado estético *originário* – de natureza pré-reflexiva e intensamente afetiva –, no qual os limites da identidade individual são transgredidos¹³, tanto na produção como na recepção da obra de arte. A suspensão do indivíduo e a instauração de uma nova relação entre corpo e mundo se deixa descrever, assim, como criativo estado de “autoalienação” (*Selbstentäusserungszustand* (GT/NT 5, KSA 1.44), como “autoesquecimento” (GT/NT 1 e 4; KSA 1.29 e 41; DW/VD 1 e 2, KSA 1.554 e 565; GG/NP, KSA 1.582 e 594), como “aniquilamento do indivíduo” (*Vernichtung des Individuums*, GT/NT 16; KSA 1.108)¹⁴ e místico “*Einheitszustand*” (GT/NT 5; KSA 1.44)¹⁵. É também uma “cisão” (*Trennung*) entre “mundo da realidade cotidiana e da realidade dionisiaca” (DW/VD, KSA 1.569); nesse sentido, é também “vertigem”¹⁶ – uma suspensão da temporalidade cronológico-linear da experiência ordinária¹⁷, na forma de instantes plenos, irrepetíveis¹⁸. O *Rausch* não deve, portanto, ser confundido com uma mera excitação sensível ou um “sentimento tumultuado” (*brodelndes Gefühl*), pois se trata de uma disposição do impulso vital que possibilita a *superação deste estado de acúmulo de cargas afetivas*, na forma da *transfiguração do afetivo-existencial em estético* ou, dito de outra forma, do “jogo” com a aparência, na forma da Visão.

Nietzsche associa esse estado à experiência dionisiaca vivida pelo coro trágico – um êxtase musical e coletivo que dissolve o *principium individuationis*, promovendo uma identificação extática com a dor e o desmembramento de Dionisos (o mito órfico de Zagreu). O coro trágico, descrito como o “fenômeno originário” (*Urphänomen*) do trágico (GT/NT 7, KSA 1.52), funciona como o ponto de chegada e de descarga mimética, visionária e metamórfica de forças pulsionais intensificadas, dando origem à tragédia como imagem simbólica do sofrimento divino, como símbolo do sofrimento do “humano-genérico” (GT/NT 8, KSA 1.58 e 63; NL/FP 1870/1871 7[62], KSA 7.152). Enquanto processo de “descarga de forças artísticas” (DÄRMANN, 2005, p. 135)¹⁹, o *Rausch* é, em suma, marcado por:

¹² Cf. REIBNITZ, 1994, p. 47-66; ZIMMERMANN, 1999 e HEINZE, 1999 (DNP VI), p. 349-353; MÜLLER, 2005, p. 35-42; CELESTINI, 2016; PORTER, 2016; EMDEN, 2018, p. 1-48; CASSIN et al., 2004, p. 125-128; MITTENZWEI, 2010, p. 245-272.

¹³ A “força” dionisiaca é descrita como “realidade plena de embriaguez, que tampouco atenta para o indivíduo, buscando até mesmo aniquilá-lo e redimi-lo [...]” (GT/NT 2, KSA 1.30). Aí reside, igualmente, a crítica nietzscheana ao “espectador ideal” (*idealistischer Zuschauer*), no §8 de GT/NT.

¹⁴ A mesma expressão, já em tom crítico, indicando uma mudança filosófica em Nietzsche, aparece em IE 5, KSA 1.747.

¹⁵ Cf., também, „eine mystische Einheitsempfindung“ (GT/NT 2, KSA 1.30); “os abismos entre os homens, dão lugar a um poderoso sentimento de unidade que conduz de volta ao coração da natureza” (GT/NT 7, KSA 1.56); e, por fim, “Ela [a natureza] reconecta os seres individuais entre si e faz com que se percebam como um só [*als eins*]” (DW/VD 1, KSA 1.557). Todos esses termos ocorrem também com frequência nos fragmentos póstumos da época.

¹⁶ Apesar de não ser uma expressão frequente, para caracterizar a experiência dionisiaca, no jovem Nietzsche, ela ocorre, nesse contexto, em GT/NT 12, KSA 1.82; e em SGT/STG, KSA 1.621.

¹⁷ Sobre o caráter instantâneo do *Rausch* dionisiaco, enunciado de maneira direta, é pertinente evocar as palavras de Schopenhauer como educador (1874): “Poder-se-ia pensar, de outro modo, que não se trata de nada além da intuição jubilosa – sim, embriagadora (*die beglückende, ja berausende Anschauung*) – que certos instantes nos concedem, apenas para logo em seguida nos abandonar ainda mais intensamente [...]” (UB III / SE 5; KSA 1.376, meu itálico).

¹⁸ Cf. BARROS, 2005, p. 79-95.

¹⁹ Heidegger tenta reinterpretar o *Rausch* como uma *Stimmung* formativa, integrada à ideia de “grande estilo” e da “forma bela”. Iris DÄRMANN (2005, p. 141-142, 147-148 e 155-156) critica essa leitura por anular o caráter patológico, orgiástico-musical e metamórfico do *Rausch*, neutralizando-o

A) uma visão alucinatória (apolínea) da dor dionisíaca²⁰, intensificação imaginativa que torna esta dor visível ao coro e ao espectador, e que tem por efeito uma espécie de instantâneo alívio visionário;

B) a metamorfose da subjetividade tanto do produtor quanto do receptor, já descrita acima – isto é, o estado de inspiração frenética, o delírio entusiástico do artista dionisíaco (cujo paradigma, aqui, é Arquíloco, “homem apaixonadamente inflamado” [*den berauschten Schwärmer*], GT/NT 5, KSA 1.44) e a dissolução da identidade individual em uma identificação estética com o trágico: “O homem embriagado como obra de arte sem público” (NL/FP 1869/70, 3[28], KSA 7.68);

C) a produção de formas artísticas como transfiguração do sofrimento – da alteridade dionisíaca –, mediante a descarga das forças criadoras em um “mundo imagético apolíneo” (GT/NT 8; KSA 1.62)²¹.

A tragédia nasce, então, do gesto único de *alucinação apolínea* e *embriaguez dionisíaca*: “[...] ao mesmo tempo, a sensualidade da imagem, como no épico, e o êxtase emocional do som, como na lírica” (DW/VD 4, KSA 1.577).

A experiência de intensificação afetiva e estremecimento corporal vivida pelo artista dionisíaco, pelo coro de sátiros ou ditirâmbico e pelo expectador da tragédia só é acessada, normalmente, pelo “homem ingênuo da natureza”²² através do “impulso primaveril” e da “bebida narcótica” (DW/VD 1, KSA 1.554). Porém, Nietzsche diferencia-os em relação ao plano artístico: “Já não são mais o canto e a dança um êxtase instintivo da natureza: já não é mais a massa coral excitada dionisiacamente a massa popular inconsciente tomada pelo impulso primaveril” (DW/VD 3, KSA 1.571). Se é necessário falar, portanto, no *Rausch* como o *grau zero* da forma artística – o estado bruto de frenesi telúrico –, é necessário também destacar que essa forma primordial entra, progressivamente, numa dinâmica cultural que mobiliza sua energia em prol da transfiguração artística.

Naturalmente, essa concepção de *Rausch* se opõe frontalmente ao “mundo sóbrio” do conhecimento: o par Sócrates-Eurípedes; “[...] a essência da tragédia, que só se deixa interpretar [...] como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca [*Traumwelt eines dionysischen Rausches*]” (GT/NT 14; KSA 1.95, tradução de PCS alterada). Nietzsche associa o declínio da tragédia justamente à ascensão do espírito socrático, ao “socratismo estético” e ao “otimismo teórico”, que substituem a experiência dionisíaca pela razão, pela lógica e pela fé na inteligibilidade do mundo²³. O *Rausch*, por outro lado, revela uma verdade do ser marcada pelo sofrimento, pelo caos e pela transformação²⁴ – aspectos

e reduzindo-o a um paradigma apolíneo e formalizante – nada senão uma “gewaltsame Verkehrung” (2005, p. 151) do *Rausch* nietzscheano como potência ameaçadora e desordem criadora.

²⁰ Se o termo “Visão” é fácil de encontrar em GT/NT, o termo “alucinação”, por sua vez, ocorre só na “Tentativa de autocrítica” de 1886 (KSA 1.16), mas tem sua importância ao remeter, igualmente, à esfera fisiológica do apolíneo, fazendo que este não se restrinja a uma acepção etéreo-idealista.

²¹ Esta síntese se baseia, igualmente, em DÄRMANN 2005 p. 124-162. Para fontes primárias que demonstram sua ressonância tardia, cf., sobretudo, NL 1888, 14 [36], KSA 13, 235s.

²² Sobre a presença da estética schilleriana da “ingenuidade” – essa “sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur” (GT/NT 3; KSA 1.37) –, cf. Cf. GT/NT 6, KSA 1.49 e GT/NT 8, KSA 1.64.

²³ “A clareza [*Deutlichkeit*] da linguagem não é o mais elevado, mas sim a força embriagante da intuição [*berauschende Kraft der Ahnung*] [...]” (NL 1874, 32 [60], KSA 7.775).

²⁴ “As musas das artes da ‘aparência’ empalideciam ante uma arte que falava a verdade em sua embriaguez, a sabedoria de Sileno gritava ‘ai deles!’” (GT/NT 4, KSA 1.41).

incompatíveis com a moral²⁵, a ciência e a razão²⁶. Daí resulta uma estética trágica *antidogmática*, a despeito de toda retórica essencialista que povoa a obra – uma estética que afirma a vida mesmo em sua dimensão absurda e terrível (GT/NT 7, KSA 1.57).

Ainda assim, Nietzsche não deixa de reconhecer que o estado *pós-Rausch* manifesta de maneira igualmente afetiva, enquanto uma espécie de *si residual*, a estranheza do sujeito em relação àquilo que foi recém-vivenciado e da Visão que lhe foi apresentada – trata-se da figura da *abjeção* no despertar do *Rausch*: “Na consciência do despertar do êxtase, ele vê por toda parte o terrível ou o absurdo da existência humana: *sente repulsa* [*es ekelt ihn*].” (DW/VD 3, KSA 1.566). A frase ilustra o impacto pós-êxtase: depois do delírio apolíneo-dionisíaco, o indivíduo confronta-se com a prévia visão pessimista e sente *náusea* da vida ao ter encarado a verdade trágica, na intensificação dionisíaca (novamente a sabedoria de Sileno [GT/NT 7, KSA 1, 57.19] – mas, agora, como *efeito* estético-afetivo). Interessante notar como o momento da “negação da vontade”, formulada por Schopenhauer, não é mais, aqui, o fim a ser perseguido, mas um simples resto da experiência artística autêntica – um mero *subproduto* afetivo da intensificação dionisíaca:

²⁵ “Não há embriaguez da abstinência” (NL/FP 1871-1872, 8[13], KSA 7.224); “Pela felicidade, o grego se embriaga e se despe de seus costumes [*entsittlicht*]” (NL/FP 1871-1872, 16[37], KSA 7.407).

²⁶ Segundo DÄRMANN, 2005, p. 124-125, Platão inicia uma verdadeira “lógica vexatória” (*verurteilende Logik*) da tragédia, ao considerá-la perigosa por seu poder de produzir paixões violentas, descontrole e perturbação na alma. Tal postura manifesta-se exemplarmente na *Politeia*, onde a tragédia é rejeitada pelo perigo mimético que ela representa – o de induzir o espectador à identificação com deuses falsos e figuras sofredoras (603c), desviando-o do verdadeiro, da virtude e do autocontrole. A *katharsis* trágica, nesse contexto, é suspeita de enfraquecer o domínio racional sobre os afetos, tanto no teatro quanto na vida política (605a-b), de modo que apenas os hinos aos verdadeiros deuses e os louvores aos homens virtuosos devem ser admitidos (607a), e a arte só é tolerada se subordinada ao *logos* e à formação ética da alma (607c-d). Em contraponto à *mimesis* trágica, Platão chega a reconhecer, em *Leis* (*Nomoi*), que apenas a encenação do “mais belo e melhor modo de vida” poderia merecer o título de verdadeira tragédia (817a), revelando assim seu programa artístico-pedagógico. Posições mais complexas estão presentes no *Symposion*, onde Sócrates conserva sua *nêpsis* mesmo sob intenso consumo de vinho (233c), conduzindo os interlocutores a uma espécie de êxtase discursivo (215a-216b), numa sublimação verbal e filosófica do delírio; e no *Fedro*, a *mania* erótica, inicialmente afeita ao descontrole, é reabsorvida como vetor de conversão filosófica. Ainda assim, posições platônicas revelam uma tentativa sistemática de converter o *Rausch* – seja alcoólico, erótico ou estético – em instrumento da razão e da virtude, neutralizando seu potencial dissolvente e sua alteridade radical frente à ordem do pensamento filosófico. Ainda que Platão condene o *Rausch*, ele reconhece seu papel na poesia, fato para o qual CELESTINI (2016, p. 20), me chamou a atenção: “No diálogo *Íon* [534b], o Sócrates platônico nega ao rapsodo homônimo qualquer competência técnica no exercício de sua atividade. Assim como o poeta, que ‘não é capaz de compor antes de estar em arrebatamento divino e fora de si, e de o entendimento já não habitar em seu interior’ [*οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μῆκετι ἐν αὐτῷ ἐνῇ* – conforme verificado no original], também o rapsodo não age por conhecimento, mas é movido por uma força secreta, uma possessão divina. A poesia, por isso, não seria uma *téchne* e não poderia ser captada por nenhuma teoria, pois libera uma potência autônoma, cuja essência reside na transgressão das fronteiras identificatórias. É evidente que Platão lamenta aqui a proximidade, por ele considerada perturbadora, entre poesia e ritual – proximidade que se manifesta no fato de que a primeira não se baseia em nenhum fundamento racional ou racionalizável, mas permanece inserida no domínio ritual, performativo, marcado pela possessão e pelo entusiasmo divino”. Nietzsche, consciente disso, traduziu e utilizou o respectivo trecho (*Íon*, 534a-b), nas suas preleções do semestre de inverno de 1875-76, *História da Literatura Grega* (*Geschichte der griechischen Litteratur* in: KGW II / 5, 284-285), nos termos de “um ser-tomado-de-assalto sem clara lucidez [*Überfallenen nicht mit klarer Besinnung*]”. Sobre o caso de ARISTÓTELES, nesse contexto, cf. DÄRMANN, 2005, p. 133-134; e, para fontes primárias, NL/FP 1870/71, 7[125], KSA 7.183; NL/FP 1888, 15[10], KSA 13.410; e NL/FP 1888, 14[127], KSA 13.309.

“Mas, tão logo essa realidade cotidiana volta à consciência, ela é sentida com abjeção [*Ekel*]; uma disposição ascética, negadora da vontade é o fruto desses estados.” (GT/NT 7, KSA 1.56, tradução de PCS alterada)²⁷. O *Rausch* funciona então como contraste: enquanto nele a dor da realidade estava suspensa pelo arrebatamento extático, ao sair dele – ou “voltar a si” – a pessoa percebe o caos infundado e sente repulsa. É por isso que, na forma da obra de arte – que não é, senão, como visto, “a descarga artística da abjeção diante do absurdo” –, a abjeção é vivenciada simultaneamente, para o ente transfigurado, como “sublime” e como “ridículo” (GG/NP, KSA 1.595). Nesse sentido, o *Rausch* é uma espécie de esquecimento abençoado, cujo fim traz de volta o horror do mundo de forma suportável – e isso explica o motivo pelo qual a humanidade precisa continuamente do “alívio” do *Rausch*, seja natural, ritual, artístico ou narcótico.

O *Rausch* de GT/NT não é nem uma “técnica”, tampouco “patologia” a ser curada, mas o núcleo criador e receptor da experiência artística, como a tragédia bem mostra. Därmann chama a atenção para o fato de que Nietzsche estava, sem dúvida, profundamente interessado no “efeito duradouro” (“*Nachwirkung*”, NL/FP 1888, 14 [119], KSA 13.299) desses ritos de passagem estético-patéticos nas “esferas extraestéticas” da vida cotidiana (GT/NT 22, KSA 1.143), e, com isso, na demonstração de uma rigorosa “necessidade de arte” na / da própria vida. Na medida em que, seguindo o pessimismo grego, ele recusa o paradigma antropológico moderno da autoconservação e, na melhor das hipóteses, valida processos de *autodepuração* ou *autossuperação*, que pressupõem sempre uma faceta *destrutiva*, a “originalidade” de sua *Erstlingswerk* pode ser medida, não secundariamente, pela concepção de uma teoria geral da *sedução*. Essa teoria confere à arte trágica, como já cedo ele sinalizava, a missão de “seduzir para a vida [*zum Leben verführen*]” (NL/FP 1870/71, 7[125], KSA 7.183) e de se apresentar como “o grande estimulante [*Stimulans*] da vida, para a vida” (NL/FP 1888, 14[26], KSA 13.230 – fragmento que comenta brevemente *O nascimento da tragédia*, em retrospecto). Não à toa, a teoria do *Rausch* voltará com bastante força no Nietzsche tardio.

De uma forma geral, na obra intermediária, a teoria do *Rausch* é criticada, e o conceito é convertido em *artifício da moral*, numa autossuperação cristã da cultura antiga, mediante a qual ele é extirpado de sua origem dionisíaco-trágica e reincorporado como modalidade do êxtase religioso cristão. O *Rausch* passa a figurar como fuga narcótico-anestésica, como mecanismo “espiritualista”-mitologizante do gênio²⁸, servindo a fins de instrumentalização sentimental do *pathós* pelo romantismo (com amplas referências a Schopenhauer e Wagner). A despeito de sua deformação pela cultura e moral cristãs, o *Rausch* persiste, ao final, como núcleo vital da estética nietzscheana, agora desvinculada do êxtase de extração religiosa, mas ainda afirmadora da vida por meio da intensificação estética. O *Rausch* dionisíaco continua o signo de uma vertiginosa elevação afetiva e fisiológica, um “*Ausnahmezustand*” (NL/FP 1888 14[170]; KSA 13.356) que dissolve o eu racional e o campo da ação prático-utilitária, instaurando

²⁷ No mesmo sentido, cf., também, GT/NT 19, KSA 1.125.23. No prefácio de 1886 (KSA 1.18), por sua vez, a ideia de “abjeção” retorna transvalorada, como “má-influência” cristã, talvez indicando nesse conceito de GT/NT um resíduo de uma perspectiva valorativa schopenhaueriana que, agora, Nietzsche gostaria de colocar de lado; isso não altera, porém, o núcleo do argumento acerca da experiência dionisíaca como este mergulho numa alteridade radical desestabilizadora.

²⁸ Cf., especialmente, M/A “Vorrede” 3; KSA 3.13; M/A §§39, 50 e 188, num desenvolvimento que encontra precedentes em *Humano, demasiado humano* e ressonâncias em *A gaia ciência*.

o sujeito na indeterminação entre atividade e passividade – jogo da natureza com o ser humano, e jogo duplicado, agora, do ser humano com o jogo primário da natureza. Como a noção de *Verklärungsrausch* traduz, a embriaguez dionisíaca é, simultaneamente, corporal e simbólica – ou a passagem de um ao outro –, em suma, uma “inteligente‘ Sinnlichkeit” (sensibilidade inteligente)²⁹. Se a experiência embriagadora visa, nas suas primeiras formulações, a transcendência místico-extática do eu da consciência, cada vez mais ela cede, na obra tardia, à definição de mera vivência intensificada e artístico-criadora da imanência, além de princípio de crítica do ascetismo cristão e suas ressonâncias na cultura moderna. Em *Crepúsculo dos ídolos* (KSA 6.118), o *Rausch* retorna, positivamente, como condição de exaltação orgânico-fisiológica subjacente à criação artística, por mais que o texto desdobre, nos parágrafos seguintes, uma metacrítica da arte como narcisismo.

Referências bibliográficas:

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*, 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005 (Acesso em: 25 abr. 2025).

BÖNING, Thomas. „Das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen“. *Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche* In: *Nietzsche-Studien*, vol. 15, nº 1 (1986), p. 72-106.

BÖNING, Thomas. *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; Bd. 20), Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 1988.

CASSIN, Barbara; LICHTENSTEIN, Jacqueline; THAMER, Elisabete. “Catharsis” In: CASSIN, Barbara (ed.). *Dictionary of untranslatables: a philosophical lexicon*. Tradução editada por Emily Apter, Jacques Lezra e Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 126-128.

CELESTINI, Federico. „Nietzsches Ästhetik der Intermedialität“ in: Schmidt, Matthias e Stollberg, Arne (eds.). *Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

CELESTINI, Federico. *Nietzsches Musikphilosophie. Zur Performativität des Denkens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

DÄRMANN, Iris. „Rausch als ‚ästhetischer Zustand‘“ in: *Nietzsche-Studien*, vol. 34, no. 1, 2005, p. 124-162.

HEINZE, Theodor. „Kathartik“ in: *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (vol. 6: Iul–Lee), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 351-354.

LOVE, Frederick R. *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*. Chapel Hill 1963.

²⁹ Cf. NL/FP 1888, 14[117] e 14[170], respectivamente, KSA 13.293-295 e 356s.

MITTENZWEL, Werner. „Katharsis“ in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (vol. 3), Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010, p. 245-272.

MÜLLER, Enrico. *Die Griechen im Denken Nietzsches*, Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Giorgio Colli e Mazzino Montinari (ed.), Berlin / München / New York: Walter de Gruyter / Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (cerca de 40 vols. em 9 subdivisões), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, continuada por Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1967-.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, tradução de Paulo César de Souza, posfácio de André Itaparica, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PLATÃO. *Sämtliche Werke*. Tradução e introdução de Friedrich Schleiermacher. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.

PORTER, James. *The invention of Dionysus: an essay on The birth of tragedy*. Stanford University Press, 2000.

PORTER, James. “Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis” in: *Journal of Theatre and Drama Studies*, Vol. 2, nº. 1 (2016) “Catharsis, Ancient and Modern”, p. 201-228.

REIBNITZ, Barbara von. „Vom ‚Sprachkunstwerk‘ zur ‚Leseliteratur‘. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik“, in: BORSCHKE, Tilman; GERRATANA, Federico; VENTURELLI, Aldo (orgs.), *„Centaurengeburten“*. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin / New York: Walter de Gruyter, p. 47-66.

ZIMMERMANN, Bernhard, „Katharsis“ in: *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (vol. 6: Iul-Lee), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 349-351.

ZITTEL, Claus. *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

Recebido / Received: 06/05/2025
Aprovado / Approved: 24/09/2025