



Leitura de *O nascimento da tragédia*

Reading of The birth of tragedy

Fernando M. Pessoa

[0009-0008-1085-4452](https://orcid.org/0009-0008-1085-4452)

pessoa.fm@gmail.com

UFES – Universidade Federal
do Espírito Santo

Como citar

PESSOA, F. M. Leitura de *O nascimento da tragédia*. *Sofia*, Espírito Santo, Brasil, v. 15, n. 1, p. e15152203, 2026. DOI: <https://doi.org/10.47456/sofia.v15i1.52203> Disponível em : <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/52203> . Acesso em: 08 mai. 2026.

Resumo

Este artigo propõe uma leitura da obra *O nascimento da tragédia*, de F. Nietzsche, a fim de pensar as suas duas teses axiais: o nascimento da tragédia a partir do fenômeno do dionisíaco e a sua morte devido à influência da reflexão teórica de Sócrates nas tragédias de Eurípedes.

Palavras-chave: Apolo; Dioniso; Sócrates; tragédia.

Abstract

This paper proposes a reading of F. Nietzsche's work, The birth of tragedy, in order to discuss its two central theses: the birth of tragedy from the phenomenon of the Dionysian and its death due to the influence of Socrates' theoretical reflection on Euripides' tragedies.

Keywords: Apollo; Dionysus; Socrates; tragedy.

Recebido: 27/03/2026

Received: 27/03/2026

Aprovado: 07/04/2026

Approved: 07/04/2026

Publicado: 08/05/2026

Published: 08/05/2026



Incipit tragoedia

Nietzsche

Nietzsche publicou a sua primeira obra, intitulada *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, em 1872. Após o silêncio suscitado pelo estarecimento inicial, diversas críticas e defesas de suas teses foram publicadas, provocando uma grande querela que chegou a ser, posteriormente, compilada e publicada com o título *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*¹.

Como indicou, primeiramente no prefácio de *O nascimento da tragédia* acrescentado em 1886 à sua nova edição, a composição dessa obra se estruturou em torno de duas questões fundamentais:

O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico (Nietzsche, 1992b, p. 14).

– Indicação que em 1888 foi confirmada em sua obra *Ecce homo*:

As duas decisivas *novidades* do livro são, primeiro, a compreensão do fenômeno *dionisíaco* nos gregos [...]. Segundo a compreensão do socratismo: Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico *décadent* (Nietzsche, 1995, p. 62).

Seguindo a orientação de tais indicações, este texto propõe pensar essas duas questões de seu livro, a fim de compreender como ele interpretou tanto o nascimento da tragédia grega quanto a sua morte.

1. A introversão dos impulsos apolíneo e dionisíaco

O começo é mais do que a metade do todo.

Aristóteles

Ao assumir, em 1869, a cátedra de Filologia Clássica da Universidade de Basileia, Nietzsche, com apenas 24 anos e ainda cursando o doutorado em Leipzig, foi compelido a publicar uma obra que justificasse a sua nomeação. Essa obra, *O nascimento da tragédia a partir do espírito da*

¹ Traduzido para o português por Nietzsche e a polémica sobre *O nascimento da tragédia*, 2005.

música, teve o seu primeiro esboço em três conferências²: “O drama musical grego” (1869), “Sócrates e a tragédia” (1870) e “A visão dionisíaca do mundo” (1870) – na qual apresentou, pela primeira vez e logo na primeira frase, a noção estética fundamental da obra:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dionísio. Estes nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática (Nietzsche, 2019, p. 5).

Nietzsche compreende essa dupla fonte da arte, Apolo e Dioniso, como dois “impulsos” (*Trieb*) da natureza, que deflagram nas pessoas os estados artísticos apolíneo e dionisíaco. O apolíneo corresponde ao entusiasmo³ que propicia a configuração da imagem, uma clarividência na qual a forma aparece circunscrita na medida de seus limites, revelando a feição própria e individual de seus contornos; Apolo é o princípio de individuação que, distinguindo formas, delimitando fronteiras e definindo diferenças, faz a imagem aparecer na perfeição de sua bela aparência, com a nitidez e a intensidade que a vemos em sonhos. O dionisíaco se refere ao entusiasmo que, rompendo com os limites que separam e distinguem as pessoas entre si e entre a natureza, consubstancia tudo numa unidade comum; Dioniso é o princípio de des-indivuação que, fundindo as diferenças, promove a experiência da identidade universal, a embriaguez da integração de tudo. Como modalidades de entusiasmo, o apolíneo e o dionisíaco são impulsos que arrebatam as pessoas com estados artísticos distintos, o do sonho e o da embriaguez, sendo que o primeiro impulsiona a criação das artes visuais e da poesia épica, e o segundo, da música, da dança e da poesia lírica.

Após o “Prefácio para Richard Wagner”, Nietzsche começou o seu primeiro livro com a afirmação:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica (*logischen Einsicht*), mas à certeza imediata da intuição (*Anschauung*) de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco (Nietzsche, 1992b, p. 27).

² Além dessas três conferências, nesta época Nietzsche também escreveu diversas anotações que só foram publicadas postumamente em sua edição crítica – KSA 7 Nachgelassene Fragmente 1869-1874, 1992c.

³ “O gracioso delírio de entusiasmo artístico” (Nietzsche, 1992b, p. 87) consiste no arrebatamento promovido pela possessão divina, uma loucura ou inspiração que enche o ser humano de deuses: εν + θουοσ + ιασμός.

Como dito acima, Nietzsche pensou o apolíneo e o dionisíaco como dois impulsos que promovem “estados nos quais a arte irrompe (*auftritt*) no ser humano como um poder da natureza (*Naturgewalt*), impondo-se (*verfügen*), queira ele ou não: de um lado, como coação (*Zwang*)⁴ para a visão; de outro lado, como coação para o orgiástico” (Nietzsche, 2008, § 798, p. 397) – estados que podem ser experimentados em duas manifestações fisiológicas distintas: a do sonho e a da embriaguez⁵. Como advertiu logo de início, na primeira frase de sua primeira obra, por serem forças da natureza, os impulsos não são conhecidos por meio de inteligência lógica, mas pela certeza imediata da “introvisão” – neologismo criado por J. Guinsburg⁶ para verter ao português a palavra alemã *Anschauung*, comumente traduzida por intuição, no sentido de indicar a *certeza imediata* de determinadas impressões evidenciadas por percepções corpóreas, fenômeno que posteriormente Nietzsche caracterizou como a “sensibilidade inteligente” provocada pelo estado de embriaguez⁷.

Assim, a partir deste diferente horizonte de pensamento, Nietzsche começou *O nascimento da tragédia* com a advertência de ser necessário se obter um outro modo de conhecimento, *não apenas* o do entendimento lógico, para se compreender os impulsos apolíneo e dionisíaco como fenômenos originários da criação artística. Mais ampla e profunda do que a cognição intelectual de conceitos teóricos, a introvisão é um conhecimento que se concebe numa clarividência fisiológica. Embora toda a controvérsia acerca dessa expressão em seu pensamento, considerando a importância que os dois étimos que a compõem tinham no mundo grego, decerto Nietzsche, “na qualidade de filólogo e homem das palavras” (Nietzsche, 1992b, p. 20), empregou a expressão “fisiológico” considerando o sentido antigo de *physis* e de *logos*, no intuito de caracterizar o conhecimento (*logos*) elementar do corpo (*fisio*), que, *discernindo e dilucidando, segundo o vigor (kata physin), o modo em que se conduz cada coisa*⁸, reúne

⁴ Observar que esses quatro termos utilizados por Nietzsche possuem um sentido imperativo, denotam o caráter de uma ordem que, queira ou não, se impõe – e não a volição de um arbítrio subjetivo.

⁵ Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche também já havia indicado esta imediata imposição desses impulsos artísticos da natureza: “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 atitude 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” (Nietzsche, 1992b, p. 32).

⁶ Tradutor em língua portuguesa da edição de *O nascimento da tragédia* publicada pela Companhia das Letras, em 1992, que justificou a sua tradução com a nota: “A tradução corrente desta palavra, ‘intuição’, perde a referência visual, embora conserve o significado de conhecimento imediato. [...] Uma eventual solução pode estar no neologismo ‘introvisão’” (Nietzsche, 1992b, p. 146).

⁷ Cf. Nietzsche, 2008, § 800, p. 398.

⁸ Cf. Heráclito.

e articula em si mesmo o nexa que revela o sentido do que surge por si mesmo⁹; ele é o *logos* da *physis*, a conjugação afinada do pensamento com o vigor do aparecimento, uma sintonia que descobre originariamente o oculto no que se mostra – uma intro-visão fisio-lógica.

Por meio dessa introvisão de seu conhecimento fisiológico, Nietzsche obteve *a certeza imediata* de que os impulsos apolíneo e dionisíaco promovem dois estados artísticos nas pessoas: o da configuração plástica da imagem que, delimitando as formas na medida de seus contornos, evidencia cada figura na nítida distinção de seus limites; e o do rompimento de todas as fronteiras que diferenciam e configuram as imagens no perímetro de suas formas, com a experiência extática da unificação de tudo – “Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só” (Nietzsche, 1992b, p. 31). Embora sejam impulsos que produzem modalidades artísticas distintas, Nietzsche considerou ser a composição do apolíneo com o dionisíaco que engendrou o nascimento da tragédia ática.

2. Apolo e o apolíneo¹⁰

A mim, a cítara minha, o arco recurvo meu! Aos
homens, vaticinarei o voto sem falha de Zeus.¹¹

Homero – Hino a Apolo

A fim de indicar a importância de Apolo no mundo grego antigo, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, afirmou: “O mesmo impulso, que se materializou em Apolo, engendrou todo o mundo olímpico e, neste sentido, Apolo deve ser reputado por nós como um pai desse mundo” (Nietzsche, 1992b, p. 35)¹². Esse impulso apolíneo foi por ele caracterizado como o

⁹ Cabe aqui advertir que o pronome “si” da expressão “si mesmo” não significa o eu do sujeito, sua consciência egóica, mas o que Nietzsche pensa como corpo: o ser próprio (das Selbst):

“Eu”, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que não queres crer — é teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu. [...].

Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido — e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo (Nietzsche, 1986, p. 51).

¹⁰ Ao adjetivar Apolo em apolíneo, Dioniso em dionisíaco, tragédia em trágico e Sócrates em socratismo, Nietzsche visou qualificar essas modalidades possíveis da experiência humana da arte – e da vida. “Com a palavra apolíneo exprime-se: o ímpeto para o perfeito ser-para-si, para o ‘indivíduo’ típico, para tudo que torna simples, destacado, claro, inequívoco, típico: a liberdade sob a lei” (Nietzsche, F., 2008, § 1050, p. 502).

¹¹ De acordo com o hino homérico a Apolo, essas foram as primeiras palavras do deus, logo após ter nascido (Homero, *s/d*, p. 9).

¹² Confirmando essa interpretação de Nietzsche, o filólogo alemão Walter Otto também considera que “Depois de Zeus, Apolo é o deus grego mais importante” (Otto, 2005, p. 53). Essa sua importância se torna patente no fato de ele ser um porta-voz de Zeus, como afirmou em suas primeiras palavras (epígrafe), bem como no julgamento de Orestes: “Do alto de meu santo trono oracular / jamais pronunciei uma simples palavra / falando

“princípio de individuação” que, traçando linhas fronteiriças, distingue os perímetros que configuram os contornos da imagem na delimitação da justa medida de suas formas. Apolo é uma divindade solar, ele é luz que faz a imagem aparecer (*scheinen*¹³), tanto na luminosidade de seu brilho quanto na ilusão de sua bela aparência. Em virtude dessa translucidez de seu lume, um dos epítetos de Apolo é *Phoibos*: brilhante, radiante, luminoso. Todavia, como advertiu Walter Otto¹⁴, a luminosidade de Apolo provém de sua pureza, pois Febo também significa “o puro”, “aquele que purifica”¹⁵ – “E uma vez que nos disponhamos a aprender o que significam pureza e purificação em sentido apolíneo, há de tornar-se imediatamente inteligível para nós a verdadeira essência de sua grandeza” (Otto, 2005, p. 58). Essa luz nativa da pureza constitui a sabedoria implícita nas máximas apolíneas: “conheça-te a ti mesmo”, “nada em excesso”, “a medida é o que há de mais elevado” – temperança e prudência, proporção e harmonia, luminosidade e pureza: a *sophrosyne*¹⁶.

Por essa característica de claridade límpida e comedida de seu impulso, Apolo é considerado por Nietzsche como o pai do mundo olímpico, visto que, após as obscuras épocas de Urano e de Cronos, Zeus, o deus do raio, ao dominar os titãs e as antigas entidades ctônicas, passou a governar o panteão das divindades gregas, com festas e celebrações à vida, no celestial e brilhante Olimpo¹⁷.

A fim de elucidar a criação apolínea do mundo Olímpico, Nietzsche recordou um antigo adágio grego – que foi inclusive cantado pelo coro dos anciãos da tragédia *Édipo em Colono*,

a homens ou mulheres ou cidades, / que não fosse inspirada pelo próprio Zeus, / pai dos deuses olímpicos”; “De minha parte, exorto-vos a respeitar / as profecias que não são apenas minhas, / pois vêm de Zeus também” (Ésquilo, 2003, 804-808 e 946-948).

¹³ O verbo alemão *scheinen* possui um “triplo” sentido: aparecer, brilhar e parecer, indicando que a sua aparência (*Schein*) pode se dar tanto como esplendor e brilho, quanto como engano e ilusão.

¹⁴ Cf. Otto, 2005, p. 54.

¹⁵ “Pelo que diz respeito à sua função profética, Apolo é *Aplous*, aquele que fala a verdade. Como purificador da alma através de fumigações, lavagens e aspersões mânticas, e do corpo através de remédios curativos, é o deus que lava e liberta do mal” (Cornford, 1989, p. 141) – essa expurgação está explícita em as *Eumênides*, de Ésquilo, quando Apolo purificou Orestes para ele poder entrar “limpo” no templo de Palas Atena (Ésquilo, 2003, 753-756) – pois: “Apenas o homem purificado tem o direito de se aproximar do que é sagrado, tem o direito de pregar e de sacrificar” (Nietzsche, 1992a, p. 165). No inverno de 1875/76, Nietzsche ministrou um curso, de três horas semanais, com o título: *Der Gottesdienst der Griechen (O serviço divino dos gregos)*, publicado por Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1913, no qual tematizou os ritos apolíneos de purificação.

¹⁶ “O culto às imagens da cultura apolínea, tenha estas se exprimido no templo, na estátua ou na epopeia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da medida, que corre paralela à exigência da beleza” (Nietzsche, 2019, p. 22).

¹⁷ “Tamanha é a distância entre os Olímpicos e os antigos deuses. Estes últimos, quaisquer que sejam suas características particulares, são, quase sem exceção, deuses do mundo subterrâneo e da morte” (Otto, 2005, p. 22).

de Sófocles¹⁸ –, na alegoria de uma fábula sobre a “sabedoria de Sileno”: “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 finalmente o prendeu, o rei perguntou-lhe: “qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem?” – ao que Sileno respondeu: “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” (Nietzsche, 1992b, p. 36).

Diante dessa maldição sentenciada por Sileno, como conseguiram os gregos, “povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento” (Nietzsche, 1992b, p. 37), suportar a existência? Ante o infortúnio dessa imprecação, considerando as dores da existência, as rixas e o ódio, a inveja e a injúria, os diversos sofrimentos... – e ainda as doenças, a velhice e, por fim, a morte –, por que então nascer e viver? Não seria preferível não nascer ou logo morrer? “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”:

Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza (Nietzsche, 1992b, pp. 36 e 37).

Desse modo, premidos por uma demanda vital, o jubiloso mundo olímpico, *criado por meio do impulso apolíneo da beleza*, foi colocado entre os seres humanos e a vida, com o fito de, como um espelho transfigurador, inverter a maldição de Sileno e, desse modo, justificar a existência.

Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodiceia 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” (Nietzsche, 1992b, p. 37).

Diante do exemplo de esplendor e glória da vida dos deuses olímpicos, à questão: por que é melhor nascer e ter uma vida longa, do que não nascer ou logo morrer? – os gregos agora respondiam: porque somente nascendo é possível aos homens, tal como os deuses, viver!

¹⁸ Sófocles, 2002, 1438-1441. De acordo com nota do tradutor Mário Gama Kury, esta lenda aparece também em Teógnis, Heródotos e Cresos.

Dessa forma, eles converteram a maldição da sabedoria de Sileno em benção à vida e, assim, redimiram a existência com a sua justificativa divina – *uma teodiceia que sozinha se basta!*

Graças a essa redenção, o pessimismo dos gregos não sucumbiu numa negação da vida, tal como a do niilismo europeu, mas celebrou a sua beleza na arte, fazendo da dor, poesia. Diante dessa apropriação artística do sofrimento na tragédia, Nietzsche então conjecturou: “Será o pessimismo necessariamente o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados? [...] (ou) Há um pessimismo da *fortitude*?”:

Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que exige o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja aprender o que é “temer”? (Nietzsche, 1992b, p. 14).

Nietzsche concebeu esse “pessimismo da força” como um pendor para as adversidades da vida, uma vocação para a dor de existir, mas que, ao contrário de abater o ânimo e induzir à desistência de viver, transforma essa dor em arte, convertendo o seu sofrimento em força vital – *transbordante saúde, plenitude da existência, superabundância*¹⁹. “O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito trágico?” – e por que “a mais bem sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* da tragédia?” (Nietzsche, 1992b, pp. 14 e 13). O que se oculta nessa demanda vital? Por que essa celebração poética da dor se tornou “necessária” para os gregos “poderem viver”? O que ela promovia de tão fundamental para eles?

O efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico – com que toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria (Nietzsche, 1992b, p. 55).

Considerando, por um lado, que a *mudança das aparências fenomenais* encobre o fundamento primordial da vida e, por outro, que o sentimento de unidade com todas as coisas o descobre, Nietzsche compreendeu tanto que a bela aparência da imagem apolínea vela a contradição e a dor primordiais da existência, como também que, na experiência dionisíaca da unidade de

¹⁹ “A arte *como a redenção do sofredor*, – como caminho para estados nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado; nos quais o sofrer é uma forma do grande arrebatamento” (Nietzsche, 2008, § 853, p. 427).

tudo, elas se revelam como o *coração da natureza*, o seu imo mais íntimo, o *fundo das coisas*²⁰. Tal revelação consiste na descoberta de que a vida *é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria* – o que, posteriormente, ele caracterizou como *amor fati*. Esse desvelamento do coração do mundo constitui o que Nietzsche indicou ser o “consolo metafísico” gerado pela “*doutrina misteriosófica da tragédia*”²¹: a redenção da dor e da contradição primordiais na arte, o que legitima o ser humano nascer e viver – assim, visto que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”, “Ele (o grego) é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (Nietzsche, 1992b, pp. 47 e 55).

Nietzsche indicou ser a tragédia uma *doutrina misteriosófica* porque, por um lado, ela promove um estado de ânimo, um *pathos*, que suscita conhecer o mistério da unidade de tudo e, por outro, esse saber não provém de uma *intelecção lógica*, mas de uma introvidência do oculto, à medida que, por sua própria natureza misteriosa, todo e qualquer mistério só se revela com a visão de seu enigma, do que se mostra como o que se oculta. A tragédia é uma *doutrina misteriosófica* porque a sua sabedoria só é ensinada e aprendida mediante a experiência de pertencimento na unidade de tudo – visto que, por não se distinguir no contraste da individuação, esse uno nunca aparece como imagem, mas é incorporado no compadecimento com o destino trágico do personagem, ao sentir, em si mesmo, o sofrimento de sua dor.

Para dispor esse *pathos* da tragédia, Nietzsche indicou ser necessário o rompimento do véu da bela aparência, já que, por a vigência apolínea do aparecer da imagem estar fundada no princípio de individuação, o poeta, o aedo ou o espectador da poesia épica estão sempre protegidos da unificação e da fusão com as suas imagens, permanecendo, assim, seguros no resguardo da aparência. O princípio de individuação apazigua as pessoas por preservá-las em seus limites, impedindo de se confundirem na compaixão com o personagem, sofrendo também a sua dor: “O poeta do *epos* dramático não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com as suas imagens: ele continua sempre sendo tranquila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê *diante* de si as imagens” (Nietzsche, 1992b, p. 80). O poeta do *epos* dramático, bem como o rapsodo épico são narradores que recitam sozinhos essas poesias inteiras, reproduzindo, em suas próprias palavras, as falas de todos personagens. Por ser o único narrador que conta toda a estória, representando os

²⁰ “Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas” (Nietzsche, 1992b, p. 97).

²¹ Cf. Nietzsche, 1992b, pp. 70 e 164.

personagens em terceira pessoa, tanto o poeta do *epos* dramático, quanto o rapsodo da epopeia falam sempre *sobre* as imagens que estão *diante* deles, *as vê fora de si, com olhar escrutante*, no afastamento de quem as descreve *de fora, a mirar com olhos distantes*.

Assim, por esse intervalo da individuação, que aparta o narrador do personagem que narra, o que aparece na narrativa é configurado com a distinção lúcida de suas formas, o que evidencia as imagens na nitidez e claridade de seus contrastes. Desse modo, como um véu fascinante, o brilho e a beleza da aparência apolínea encobrem a dor da existência com a sua proporção e harmonia, o seu equilíbrio e temperança, o conhecimento de si e o nada em excesso.

Nietzsche considerou essa individuação da aparência apolínea *como causa primeira do mal*²² por ela ser um princípio que faz cada imagem aparecer distinta da outra, criando, com a ilusão dessa aparência, o engano de que a unidade de todas as coisas consista no somatório do que está cindido em partes circunscritas pela diferenciação de seus perímetros individuais, como se o mundo fosse um todo composto de fragmentos autônomos, de indivíduos independentes. Desse modo, velando a unidade originária do todo com a beleza da imagem singular que aparece na distinção apolínea, o princípio de individuação oculta *o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe*, encobre o fundo *misteriosófico do coração da natureza* e esquece a sabedoria de se apropriar *da contradição e da dor primordiais da vida* – “o prodigioso e ilimitado dizer sim e amém a tudo” (Nietzsche, 1986, p. 173). Por ocultar, encobrir e esquecer o uno de tudo, Nietzsche considerou a individuação ser a *causa primeira do mal*, o que propicia *o mesquinho e desmedido dizer não e dane-se a tudo*, a maldição do pessimismo impotente, a nadificação do niilismo.

3. Dioniso e o dionisíaco²³

Não fosse para Dioniso a procissão que fazem e o hino que entoam, com as vergonhas sagradas,

²² Cf. Nietzsche, 1992b, p. 70.

²³ “Com a palavra ‘dionisíaco’ exprime-se: um ímpeto de unidade, um açambarcar de pessoa, quotidiano, sociedade, realidade, como abismo do esquecimento, o transbordar apaixonado e doloroso em estados mais escuros, mais plenos, mais esvoaçantes: um arrebatado dizer sim ao caráter total da vida, como àquilo que é igual em toda mudança, igualmente poderoso, igualmente bem-aventurado; o grande compartilhamento da alegria e a grande compaixão panteísta, que santificam e abençoam inclusive as mais terríveis e mais problemáticas propriedades da vida a partir de uma eterna vontade de engendramento, de fertilidade, de eternidade: como sentimento de unidade da necessidade do criar e do aniquilar...” (Nietzsche, 2008, § 1050, P. 502).

praticariam a coisa mais monstruosa. Mas Hades e Dioniso são o mesmo, para os que deliram e festejam.

Heráclito

Nietzsche começou o prólogo do livro *Ecce Homo*, no qual fez uma revisão de sua vida e obra, a fim de mostrar como se tornou quem ele é – e, assim, evitar futuras confusões sobre quem ele foi²⁴: “Prevendo que dentro em pouco devo dirigir-me à humanidade com a mais séria exigência que jamais lhe foi colocada, parece-me indispensável dizer *quem sou*”: “Sou um discípulo do filósofo Dionísio, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo” (Nietzsche, 1995, p. 17). Como discípulo de Dioniso²⁵, Nietzsche professou em suas obras a *doutrina misteriosófica* da unidade de tudo, ensinando o ser humano a conhecer fisiologicamente o coração da natureza, o seu fundamento mais original, com a experiência do impulso dionisíaco da embriaguez, que, dissolvendo as diferenças da individuação, reunifica todas as coisas na identidade originária da unidade primordial.

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. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto²⁶. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (Nietzsche, 1992b, p, 31).

Dioniso é o deus da vida “e” da morte, da reciprocidade adversa que complementa e plenifica uma e outra. Como explícito na etimologia de seu nome – *dis* = duas vezes + *ónisos* = nascido –, Dioniso é “o que teve dois nascimentos”. Filho de Zeus com a princesa Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, nasceu pela primeira vez quando sua mãe, caindo no artil de Hera, pediu para Zeus aparecer em sua forma divina e, assim, foi fulminada pelo raio. Entretanto, como o feto ainda estava com vida, Zeus o costurou na própria coxa, a fim de concluir a sua gestação. Portanto, embora filho de uma mulher mortal, Dioniso teve o seu segundo

²⁴ “*Pois eu sou tal e tal. Sobretudo não me confundam!*” (Nietzsche, 1995, p. 17).

²⁵ No prefácio de *O nascimento da tragédia*, ele também afirmou esse vínculo: “Sim, o que é dionisíaco? – Neste livro há uma resposta a essa pergunta – um ‘sabor’ fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus” (Nietzsche, 1992b, p. 17).

²⁶ Conforme relatou Eurípedes, a visão que o mensageiro teve das *tíades* no bosque, em sua peça *Bacas*: “Primeiro soltaram cabelos aos ombros, / reataram as peles de corça cujos nós / se soltaram e cingiram pelas pedreses / com serpentes que lambiam as faces. / Outras com cabrito ou filhotes bravios / de lobas nos braços davam alvo leite, / mães recentes ainda com seios túrgidos, / deixando os filhos. Elas se coroaram / de hera, carvalho e florífera briônia. / Uma delas com o tirso bateu na pedra, / donde promana úmido fluxo de água; / outra lançou a férula ao solo da terra / e o Deus aí desatou a fonte de vinho. / Quantas desejassem da alva poção, / ao arranharem com os dedos o solo, / tinham jatos de leite, e dos hederosos / tirsos gotejavam pingos de mel doces” (Eurípedes, 1995, 699 – 711).

nascimento da perna de Zeus, o rei dos olímpicos, proveniência essa que lhe conferiu ser uma divindade – o deus de vida e morte, que nasce, morre e renasce.

Confirmando este seu trânsito entre vida e morte, ele morreu outra vez quando, ainda criança, mutado na aparência de um touro, foi esquartejado pelos titãs – e renasceu pela terceira vez, por ter Atena (ou Réia, ou Perséfone) salvado o seu coração ainda vivo e o encaminhado a Zeus, que o guardou em uma cesta no templo de Apolo, em Delfos – o *liknites*²⁷ –, a fim de ser, sempre de novo, ressuscitado nas cerimônias das *Lenéias*, nas quais as ménades²⁸, tal como as ninfas que outrora o educaram, gritavam, pulavam, cantavam e dançavam, em total desvario, pelos bosques das montanhas, com o intuito de suscitar a sua ressurreição – “os coros das tíades délficas e áticas o chamavam no inverno, das alturas do Parnaso, para que se levantasse, se juntasse a elas e as precedesse em suas perambulações. Elas o despertavam como *liknites*, como uma criança no berço” (Otto, 1997, p. 64); bem como também repetiam, em seus rituais, o mito do esquartejamento de Dioniso Zagreus, dilacerando, com mãos e dentes, um animal selvagem – geralmente touro ou bode, os animais identificados com o deus. Celebrado bianualmente em meados do inverno, esse ritual das *Lenéias* era praticado só por mulheres – que, possuídas pela loucura extática e epidêmica²⁹ de Dioniso, abandonavam as suas casas em procissões, os *thíasos*, para celebrarem durante dias e noites, nas florestas das altas montanhas, os rituais de sua morte e de seu renascimento:

– o de seu renascimento:

Temos o mito da criança recém-nascida, o *liknites*, que as mulheres divinas despertavam em seu berço. Esse papel é desempenhado no culto pelas *tíades*. Plutarco afirma que, segundo a crença délfica, os restos de Dioniso repousavam no recinto do oráculo, e que os sacerdotes realizavam um rito misterioso no templo de Apolo, enquanto as *tíades* despertavam o *liknites* (Otto, 1997, p. 141).

– e o de sua morte:

Como a saga do desmembramento de Dioniso pelos Titãs também está ligada a Delfos, parece apropriado concluir que o reaparecimento do *liknites* e seu despertar com os chamados das mulheres também eram precedidos por uma morte violenta. [...] Mas, como no deus Dioniso se

²⁷ Cesta que era simultaneamente berço e túmulo de Dioniso.

²⁸ Mulheres devotas a Dioniso, também chamadas de bacantes e de *tíades*, que, nas cerimônias das *Lenéias*, celebravam, em secretos rituais nos píncaros das montanhas, a morte e a ressurreição do deus.

²⁹ Cf. Nietzsche, 1992b, p. 60. “É da natureza do transe dionisíaco contagiar as pessoas com o seu êxtase, provocando um alastramento epidêmico de seu estado” – “houve porventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava de vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras, a assembléias culturais inteiras?” (Nietzsche, 1992b, p. 17).

manifesta o entrelaçamento último entre vida e morte, poderíamos dizer que a força demente da realidade primordial desmembradora se oferece a si mesma como vítima desse horrendo desmembramento (Otto, 1997, p. 142)³⁰.

Dioniso é o deus da vida e da morte – não como duas instâncias distintas, mas o deus da coincidência de vida e morte, do *entre* que perpassa simultaneamente a ambas, revelando, na experiência desse delgado limiar que as reúnem e as separam, a vida desde a morte e a morte desde a vida. A embriaguez da loucura dionisíaca, por unificar tudo, proporciona essa convergência entre vida e morte, na qual se descobre, num misto de prazer e dor, a harmonia da divergência dos contrários, uma reciprocidade adversa entre vida e morte que potencializa o mais próprio de cada uma, mostrando, nesse limítrofe, a condição existencial de estar sempre diante do poder ser – de o ser humano, perante a constante iminência da morte, viver perpetuamente pendente diante do nada, aberto à possibilidade de ser e de não ser.

Como deus de vida e morte, Dioniso é uma divindade sazonal, que só vem ao mundo no período do inverno, época em que Apolo abandona o templo de Delfos para refugiar-se, até a chegada da primavera, na fabulosa terra dos hiperbóreos³¹ – onde “nenhuma nau, nenhum caminhante pode lá chegar” (Píndaro, *Pítica*, 10, 19. *Apud*: Otto, 2005, p. 55). Assim, durante os três meses do inverno, Dioniso é quem reina em Delfos: sai a sobriedade das *peãs* apolíneas e entra a embriaguez dos *ditirambos* dionisíacos³². E do mesmo modo como esse deus chega de repente, subitamente ele também desaparece, retornando à sua moradia no Hades, onde vai se ocultar até o próximo ano – ou até mesmo só no outro, em seus cultos trietéricos³³.

Diferente dos novos deuses que, governados por Zeus, habitavam no celestial Olimpo, Dioniso, semelhante às antigas divindades, possui características ctônicas e, assim, vive nas profundezas da terra, junto com Hades, o deus dos mortos, com o qual muitas vezes era

³⁰ “O famoso mito de sua morte o faz sofrer à maneira de Zagreu, o ‘grande caçador’, a mesma dor que infligiu aos outros. O ‘caçador’ é caçado, o ‘desmembrador’ é desmembrado” (Otto, 1997, p. 79).

³¹ “Vive lá um povo santo que não conhece velhice nem doença, de quem dores e lutas ficam longe. Deleita-se Apolo com os sacrifícios desta gente. Aí ressoam por toda parte os coros de donzelas, plangências de lira e floreios de flauta, e o louro reluzente coroa a cabeça dos alegres convivas” (Píndaro, *Pítica*, 10, 45, *Apud*: Otto, 2005, p. 55).

³² “Apolo compartilhava o ano festivo de Delfos com Dioniso: durante os meses de inverno, o ditirambo dionisíaco era cantado em vez do *peán* (hino a Apolo)” (Otto, 1997, p. 147).

³³ “Pelo nosso modo de contar, são festas bienais, mas os gregos as designavam *trieteris* (‘trienal’) por incluírem no período intervalar tanto o ano da festa anterior quanto o da festa seguinte” (Torrano, *Introdução. Emr. Homero*, 2015, p. 122). As quatro festas atenienses anuais em homenagem a Dioniso ocorriam, portanto, ano sim e outro não; contudo, no século VI a.C., o tirano governante de Atenas, Pisístrato, decretou que elas passariam a ser celebradas anualmente.

confundido – como no fragmento 15 de Heráclito, que afirma serem o mesmo para os que deliram e festejam. Essa confusão era ainda corroborada pelo caráter fúnebre da mais antiga de suas festas, as *Antestérias*, celebrada no início da primavera³⁴.

Em seu primeiro dia, chamado de *pithoigia*, os tonéis de argila (*pithoi*), nos quais estavam guardados o vinho da colheita de outono do ano anterior, eram levados para o templo de “Dioniso do pântano”, onde ficavam abertos e expostos durante toda a noite, para que as almas que saíram do Hades, “as sedentas”, pudessem se fartar de vinho à vontade. No dia seguinte, logo pela manhã, os cidadãos atenienses, presididos pelo arconte *basileus* da cidade, dirigiam-se para esse santuário onde ficaram os tonéis, a fim de celebrarem o *keboes*, nome dos vasos de cerâmica, com um volume aproximado de três litros, usados para beber o novo vinho. Assim, ao longo do dia, os homens ficavam no templo de Dioniso bebendo vinho e disputando diversos jogos, concursos e provas – beber todo o cântaro de vinho mais rápido, se manter em pé em uma bexiga untada de gordura, correr uma determinada distância sem cair..., bem como competições esportivas, musicais, de oratória... –, disputas que eram arbitradas pelo *basileus*.

Neste mesmo dia, à tarde, saía pelas ruas uma procissão de homens e de mulheres, fantasiados(as) de sátiros e de ménades, com uma carroça alegórica em forma de barco que, ornamentada com guirlandas e um enorme falo, levava um homem, que representava Dioniso, e sátiros tocando flautas, o *aulos*. Assim, como aludiu Heráclito, devido aos seus explícitos aspectos eróticos, se não fosse para Dioniso essa procissão, seria uma prática monstruosa. Mas, pelo contrário, esse cortejo era realizado em comemoração à chegada do deus, que veio para efetuar as núpcias sagradas, a *hierogamia*, com a *basilínna*, esposa do arconte *basileo*.

Na celebração desse culto, primeiramente havia a cerimônia dos mistérios, no templo de Dioniso *Limnaíos*, na qual a rainha participava de um ritual de iniciação com quatorze mulheres veneráveis de Atenas, as *gerairai*, que, dispostas uma em cada altar, lhe mostravam secretas imagens simbólicas (*ágalma*). Após essa revelação iniciática, a rainha se juntava com Dioniso no barco alegórico, para serem levados ao *boukólion*, uma antiga residência real, a fim de consumarem a *teogamia*, com os *laços matrimoniais* e a *cópula* – conforme as palavras utilizadas

³⁴ Época em que começavam a brotar as primeiras flores, rompendo a neve do inverno – a palavra provém do verbo *antheîn*, florescer, do qual derivam os nomes da estação, *anthesteriôn*, e da festa a Dioniso, *Anthestéria*. Embora fosse uma celebração do reflorescimento da vida, havia nestes dias uma atmosfera fúnebre, com a presença das almas (*kéres*) que, ao saírem do Hades junto com Dioniso, vagueavam por todos os cantos.

por Aristóteles, *symmeixis* e *gámos*, ao relatar essa cerimônia em sua obra *A constituição de Atenas* (III, 5). A mistura entre o vinho, as almas e o acasalamento hierogâmico produzia durante todo o dia das *Antestérias* um ambiente de lúgubre embriaguez erótica, própria do estado dionisíaco de trânsito entre nascimento, morte e ressuscitação.

Mas o próprio deus não apenas é tocado e tomado pelo hálito fantasmagórico do abismo. Ele próprio é o monstruoso que habita as profundezas. De sua máscara, ele contempla os homens e os comocionam com a duplicidade de sua proximidade e distância, da vida e da morte em um. Seu espírito mantém os opostos unidos. Pois ele é o espírito da excitação e da fúria, e todo o vivo que deseja incandescer e transbordar escapa à separação de seu oposto e já o absorveu em seu delírio. Assim, todas as forças terrenas se unem nele: a sorte procriadora, nutritiva, inebriante, a inesgotabilidade prenhe de vida, e a dor mais dilacerante, a palidez mortal, a silenciosa noite do que já foi. É o paroxismo que circula sempre onde se concebe e se dá a vida, e cuja ferocidade nunca cessa em seu avanço em direção à morte e à destruição. É a vida que se acelera em seus excessos e, em seu prazer mais profundo, se irmana com a morte (Otto, 1997, p. 105).

Como divindade da *vida que se irmana com a morte*, Dioniso é o deus do antagonismo entre o humano e o divino, *proximidade e distância*, aparição e desaparecimento, prazer e dor, sorte e infortúnio, vida e morte... – *espírito que mantém os opostos unidos*, um absorvido pelo outro.

[...] a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembra aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonsidos dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos (Nietzsche, 1992b, p. 34).

A loucura dionisíaca, ao unir o que foi despedaçado pela individuação, revelava a sincronia entre vida e morte, apresentando o conhecimento *misteriosófico* do coração da natureza, a *contradição e dor primordiais*, que ensina ser *a vida, no fundo das coisas, indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria*.

4. *O nascimento da tragédia e o trágico*

O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrário, a mais bela harmonia.

Heráclito

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresentou a tese, concebida por sua intuição fisiológica, de haver dois impulsos da natureza que, *sem a mediação do artista humano*,

estabelecem a origem das artes, tanto a da figurativa (*bildlichen*), quanto a da não figurativa (*unbildlichen*), os quais ele nomeou de Apolo e de Dioniso. Por conseguinte, *o contínuo desenvolvimento da arte grega está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco*, ora com o domínio de um, ora com o do outro, *em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente*³⁵: a idade de bronze, com seus deuses ctônicos, desdobrou-se no esplendor do apolíneo mundo homérico, que então sucumbiu na *torrente invasora do dionisíaco*, para enfim chegar à completude dessa destinação na arte dórica da tragédia ática. Assim, diante dessa sucessiva disputa entre Apolo e Dioniso, Nietzsche concebeu que *a história helênica divide-se em quatro grandes estágios artístico*, sendo o seu último período *a culminância e o desígnio* desta contenda: a comunhão dos impulsos apolíneo e dionisíaco nas obras da tragédia:

[...] 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, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígona e Cassandra (Nietzsche, 1992b, p. 42).

Nietzsche apresentou estes dois impulsos artísticos da natureza, caracterizando tanto a especificidade do estado estético que cada um suscita, quanto a diferença entre as obras de suas criações – o apolíneo promove a configuração da imagem na aparência de sua individuação, própria da criação das artes plásticas e da poesia épica; o dionisíaco, desfazendo a separação que distingue as imagens, refaz a unidade primordial de tudo, com a experiência de êxtase da música, da dança e da poesia lírica – Apolo é o princípio da diferença na aparência da imagem, Dioniso é o da identidade na unidade, inaparente e sem imagem, de tudo. “O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta” (Nietzsche, 1992b, p. 45).

A tragédia consiste na convergência harmônica desses dois impulsos, o do dionisíaco, provocado pela dança e canto do coro, e o do apolíneo, pela encenação e diálogo dos personagens. O coro, por desfazer as individuações com o encantamento de sua música e dança, era o responsável a provocar o estado de embriaguez no público, a fim de que, assim,

³⁵ “[...] pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro, de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a ‘vontade’ unilateralmente apolínea procura constranger a helenidade” (Nietzsche, 1992b, p. 63).

todos assistissem a cena e o diálogo entre os personagens completamente afetados pela compaixão de suas dores, inteiramente unificados no horror de seus sofrimentos.

Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios (Nietzsche, 1992b, p. 62).

Esse fenômeno da excitação dionisíaca, promovido pela música e dança do coro trágico, foi proveniente do culto dionisíaco dos ditirambos que, por sua vez, se desdobrou da poesia lírica – “Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista” (Nietzsche, 1992b, p. 43).

De acordo com a *estética* de Nietzsche, a arte do poeta lírico é possível graças à consubstanciação dos impulsos de Dioniso e de Apolo na criação de sua obra. Primeiramente, *enquanto artista dionisíaco*, com o estímulo da música e da dança, ele se funde ao uno-primordial de tudo, à *sua contradição e dor* elementares, porém não para apenas cultuar religiosamente o deus, mas também com o interesse artístico de refletir essa unidade afigurada e aconceitual na música e, assim, por inspiração apolínea, fazê-la visível, *como em uma imagem semelhante do sonho*, nos versos de sua canção³⁶.

O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O eu do lírico soa portanto a partir do abismo do ser (Nietzsche, 1992b, p. 44)

Por ressoar do abismo do ser, o poeta lírico possui a sabedoria misteriosófica da introversão fisiológica, bem como a astúcia apolínea de, estando imerso na unidade do coração do mundo, dar a ver a sua contradição e dor primordiais no *prazer primigênio da aparência*. Como configuração da música, para Nietzsche a imagem da poesia lírica *aparece como vontade*³⁷, o

³⁶ “[...] vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormitante lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos” (Nietzsche, 1992b p. 44).

³⁷ Cf. Nietzsche, 1992b, p. 50: “Com efeito, a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes da paixão, desde o sussurrar da propensão até o trovejar do delírio; sob esse impulso, para falar da música em símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno querente, cobiçante, anelante. Mas, na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calma da contemplação apolínea, por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo *medium* da música, esteja em movimento impetuoso e arrebatador. Sim, quando ele

alento que instiga a força a se consumir a si mesma, a querer exercer, desde de si e para si, a plenitude de seu próprio poder ser – a poesia lírica celebra o ânimo do que é vivo, ela comemora o fato de a vida ser *indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria*.

Pelo fato de o poeta Arquíloco ser “o primeiro lírico dos gregos”, “quem introduziu a canção popular na literatura” (Nietzsche, 1992b, pp. 44 e 48), Nietzsche o considerou, juntamente com Homero, *como progenitores e porta-archotes da poesia grega* – “com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior” (Nietzsche, 1992b, p. 43).

Com a sua lírica, Arquíloco escreveu elegias, sátiras, odes, epigramas, ditirambos³⁸ – cantos corais de cultos dionisíacos que, nas competições da festa ateniense das *Grandes Dionisíacas* (ou *Dionisíacas Urbanas*), se desdobraram no coro que gerou a tragédia: “Essa 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” (Nietzsche, 1992b, p. 52).

Os ditirambos eram canções que, entoadas por corais nos rituais de imolação do bode em celebrações a Dioniso, lamentavam os sofrimentos de seu esquarteramento, bem como comemoravam as alegrias de sua ressurreição. O coro do ditirambo era formado de aproximadamente cinquenta homens, jovens e adultos, todos fantasiados de sátiros, e orquestrados por um solista, o *exárchon* (corifeu), que tanto iniciava o canto do coral, quanto interferia em seu enredo, em determinados momentos, com versos improvisados que conduziam a temática das canções³⁹ – cujo objetivo era motivar as pessoas ao sacrifício do bode.

O ditirambo, canção destinada, quando do sacrifício de uma vítima, a produzir o êxtase coletivo com o auxílio de movimentos rítmicos e de aclamações e vociferações rituais, teve condições — precisamente na

mesmo divisa a si próprio através do mesmo *medium*, a sua própria imagem se lhe apresenta em estado de sentimento insatisfeito: o seu próprio querer, anelar, gemer, exultar é para ele como um símile com o qual interpreta para si mesmo a música. Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar.”

³⁸ Bem como foi quem introduziu na composição poética as métricas do trimetro iâmbico e do tetrâmetro trocaico, que foram posteriormente utilizadas nas tragédias. Na qualidade de poeta lírico de ditirambos, Arquíloco revelou em versos a fonte de sua sabedoria para compor essas canções: “Como entoar o ditirambo, o belo cântico do soberano Dioniso, / Eu sei, de ânimo ferido pela fulminante centelha do vinho” (Souza, 2022, p. 59).

³⁹ Esses solistas improvisadores do ditirambo tornaram-se os primeiros *hypokrités*, aqueles que falam personificando outros – eles foram a origem do ator.

época (séculos VII-VI) em que se desenvolve no mundo grego o grande lirismo coral — de evoluir como gênero literário pela importância acrescida das partes cantadas pelo *exárchon*, mediante a intercalação de trechos líricos em temas mais ou menos adaptados à circunstância e à pessoa de Dioniso (Jeanmaire, *Dyonisos*, p. 248. *Apud* Eliade, 1978, nota de rodapé n° 27, p. 217).

Como os ditirambos eram cantados para celebrar a morte e o renascimento do Dioniso esquartejado, todos já conheciam o que seria executado. O corifeu (*exárchon*) iniciava o canto e orientava o seu enredo com intervenções improvisadas, sempre na intenção de provocar o êxtase que levasse as pessoas a saírem de si mesmas para encarnar outro personagem, confundir as suas identidades e ficarem por elas encantados – pois, “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática” (Nietzsche, 1992b, p. 60).

O entusiasmo dos gritos, cantos, saltos e danças dos ditirambos deflagravam o estado de ânimo dionisíaco, uma embriaguez coletiva que, suprimindo as individualidades das pessoas, provocava a experiência de integração na unidade primordial de tudo, levando o público a ingressar na natureza estranha da pulsão original da vida e, assim, incorporar o vigor de sua criação com a graça da aptidão artística.

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama. Aqui há algo que difere do rapsodo, o qual não se confunde com as suas imagens, mas que, semelhante ao pintor, as vê fora de si, com olhar scrutante; aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha. E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada (Nietzsche, 1992b, p. 59).

O *encantamento* do estado dionisíaco, que se alastra de modo epidêmico enfeitiçando toda uma multidão, é o *pressuposto de toda arte dramática*, seu *profenômeno*, por aguçar o sentido estético das pessoas, desencadeando suas aptidões artísticas com o despertar de múltiplas capacidades simbólicas de expressão – o canto, a dança, o gesto, o movimento, o ritmo, a música⁴⁰, ... –, provenientes dos próprios impulsos da natureza, do pulsar de seu coração. Assim, através da *renúncia do indivíduo* com o rompimento do princípio apolíneo da individuação, revela-se a

⁴⁰ “Na instância dionisíaca, o sistema conjunto de afetos é que está excitado e elevado: de modo que ele descarrega de uma vez só todos os seus meios de expressão e lança para fora ao mesmo tempo a força de apresentação, de reprodução, de transfiguração, de transformação, bem como de todo o tipo de mímica e teatralidade” (Nietzsche, 2000, p. 71).

vitalidade mais íntima da vida: o vigor original, *indestrutivelmente poderoso e cheio de alegria*, de sua criação.

Para comemorar essa vitalidade, o ditirambo promovia uma embriaguez generalizada, na qual todos sucumbiam no prazer e na dor de seu desvario. O efeito desse enlouquecimento geral era a experiência de total sintonia, a integração com a unidade de tudo, a qual, por intermédio do impulso apolíneo, se manifestava simbolicamente: “Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos” (Nietzsche, 1992b, p. 35). Embora o dionisiaco, perpassado pelo impulso apolíneo, se fazia visível com o coro dos ditirambos, o que aí se mostrava era a sua imagem similiforme, um símbolo – o que apenas indica uma semelhança com algo que, por não se mostrar na aparência da imagem, só podia se revelar nele mesmo no entusiasmo do estado dionisiaco.

Duas são as classes de efeitos que a música dionisiaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisiaca e deixa então que a imagem similiforme emergja com *suprema significatividade*. [...] Com base no fenômeno do poeta lírico, expliquei como nele a música se esforça por manifestar em imagens apolíneas a sua essência própria: se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensificação, tem de procurar atingir também uma suprema afiguração, devemos considerar como algo possível que ela saiba encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisiaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do *trágico*?” (Nietzsche, 1992b, p. 101).

A tragédia ática nasceu dos ditirambos, ela é *a expressão simbólica da autêntica sabedoria dionisiaca* – consequentemente, em sua *suprema afiguração*, “através da tragédia o mito chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva” (Nietzsche, 1992b, p. 72). A expressão simbólica é o modo como o conhecimento dionisiaco da unidade primordial de tudo aparece na imagem apolínea; o símbolo é como o dionisiaco se mostra na encenação do mito trágico, nos diálogos dos personagens.

Portanto, como “A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisiaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens” (Nietzsche, 1992b, p. 101), para Nietzsche a tragédia surgiu dessa transcrição fisiológica do dionisiaco no apolíneo, a sua simbolização visível, operada pela comunhão da música com o canto na poesia lírica

dos ditirambos – “Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisiacos”, “o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca” (Nietzsche, 1992b, pp. 61 e 90).

Esse fenômeno da tragédia, a incorporação apolínea do espírito dionisiaco, promovido pela composição entre a música e dança do coro com a encenação do diálogo dos atores, foi proveniente da poesia lírica na modalidade do ditirambo, que era entoado no culto de esquarteramento do bode ao deus Dioniso, nas celebrações das *Grandes Dionisiacas*. Esse ritual religioso foi, ao longo de aproximadamente os dois séculos que decorreram entre Arquíloco (680-645 a.C.) e Ésquilo (525 - 456 a.C.), se transformado em Atenas no festival pan-helênico de competição de tragediógrafos. Essa conversão do culto “religioso” de Dioniso no fenômeno “artístico” da tragédia foi decorrente da implantação do concurso de ditirambos nessas festas, no qual cada uma das dez tribos de Atenas competia com o seu ditirambo, diante de um tribunal formado por dez juízes, um de cada tribo.

Como consequência do festival que essas competições se tornaram, os ditirambos foram aos poucos se laicizando e, assim, de ritual religioso tornaram-se concurso de espetáculos teatrais. Essa passagem vai se dar com o poeta Téspis, que, começando a usar fantasias de personagens e a interpretar as suas falas, criou o *hypocrités*, ator que logo foi introduzido nos ditirambos, em diálogos com o corifeu. Como uma reminiscência dos corais de sátiros dos ditirambos, o personagem ainda representava, com sua fantasia e máscara, sempre um animal, geralmente o bode, sendo Ésquilo o primeiro tragediógrafo a apresentar um ator vestido com máscara humana, interpretando uma pessoa – como também acrescentou mais um personagem aos diálogos da cena.

Outras duas modificações que ocorreram com a passagem do ditirambo para a tragédia foram tanto a diminuição do número de pessoas do coro para doze cantores quanto o tema apresentado, que deixa de ser os sofrimentos de Dioniso, para a contar as *peripécias e vicissitudes* trágicas dos heróis da mitologia grega. Todavia, apesar dessa mudança temática, Nietzsche considerou que ela ocorreu de modo apenas aparente, visto que, sob a máscara de cada herói trágico, quem se revelava era sempre Dioniso:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são

tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio (Nietzsche, 1992b, p. 69).

Para Nietzsche, a tragédia grega nasceu do espírito da música dionisíaca, por ela ser o ânimo do espetáculo, o que produz a intensificação do afeto que comove a todos, propiciando a intensidade emotiva da encenação, o encantamento da integração na unidade primordial de tudo, que dispõem os espectadores a padecerem do sofrimento da destinação trágica do personagem e, nesse compadecimento, admirados com a contradição e a dor primordiais da vida, compreenderem a alegria e o poder do *coração da natureza – o consolo metafísico com que toda a verdadeira tragédia nos deixa*.

5. O otimismo teórico e o socratismo estético: a morte da tragédia

Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.

Goethe

Nietzsche considera que a tragédia grega morreu tragicamente. Diferente do término das demais artes, *que expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte*, a tragédia morreu com o suicídio decorrente de um *conflito insolúvel* gerado em seu próprio seio: a *contradição inconciliável* entre a consideração teórica e a introvisão fisiológica – a oposição entre razão e instinto –, a qual, como uma possível acomodação, acabou por extinguir o elemento dionisíaco da cena e, conseqüentemente, com o efeito trágico de sua encenação – a tragédia se transformou na nova comédia e, posteriormente, no drama burguês.

Embora este processo de transfiguração da tragédia se iniciou com Sófocles⁴¹, foi Eurípedes quem o consumou⁴². Ambos viveram por volta de meados do século V a.C., a “época de ouro” de Atenas, na qual, com as transformações políticas do governo de Péricles e a consolidação da democracia – o que fomentou a intensificação dos debates públicos de cidadãos nos fóruns públicos das *ágoras* –, o pensamento e a linguagem se proliferaram em diversas modalidades de discursos, com elaborações que visavam conhecer a realidade não

⁴¹ “Sófocles tem suas raízes na tradição. Todavia, é indicação do espírito de uma nova época vê-lo preocupado com questões teóricas, relativas à sua criação literária” (Lesky, 2001, p. 191).

⁴² “Com Eurípedes há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente” (Nietzsche, 2006, p. 91).

mais por meio da intuição, tampouco apelando às fabulações míticas para expressá-la, mas através de sua compreensão humana, com a cognição conjectural do pensamento. Assim, o instinto mítico da tragédia foi paulatinamente substituído pelo pensamento lógico da consideração teórica, transição que, como dito acima, teve o seu prólogo com Sófocles e seu epílogo em Eurípedes.

A diferença mais rigorosa entre Ésquilo e Sófocles está expressa em sua frase: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípedes se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento⁴³. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípedes ele torna-se destrutivo em relação ao instinto (Nietzsche, 2006, p. 83).

A fim de se aperfeiçoar na composição poética, Sófocles começou a se preocupar *com questões teóricas, relativas à sua criação literária*. Modificou o coro de suas tragédias, aumentando o número de doze para quinze coreutas, bem como acrescentou um terceiro ator na cena⁴⁴ – “Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o aniquilamento do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípedes, em Agatão e na Comédia Nova” (Nietzsche, 1992b, p. 90).

Nietzsche considerou que foram as modificações operadas por Eurípedes em suas obras que, por fim, levaram a tragédia grega ao suicídio. O motivo de fazer tais mudanças proveio do incômodo que sentia de, como espectador, não compreender as obras de seus antecessores; percebia que havia nelas algo de incomensurável, *uma profundidade enigmática*, algo de infinito, abissal, mas não conseguia saber o porquê disso, conhecer a causa de sua magnífica grandeza – “Assim, cismando, intranquilo, ficava sentado no teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores” –

E nessa dolorosa situação ele encontrou o outro espectador, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava. Aliando-se-lhe, pôde

⁴³ “‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência” (Nietzsche, 1992b, p. 85).

⁴⁴ “O aumento da importância do ator e do coro aconteceu, sem dúvida, ao mesmo tempo; desse aumento, entretanto, resultou uma depreciação do significado do coro: no início, um ator para doze coreutas, depois um ator para seis coreutas e então um ator para cinco coreutas. Devido a essa separação, foi introduzido o virtuosismo e por isso o *logos* se tornou cada vez mais protagonista” (Nietzsche, 2006, p. 87).

atrever-se, saindo de seu isolamento, a encetar a tremenda luta contra as obras de arte, de Ésquilo e Sófocles – não com escritos polêmicos, porém como poeta dramático que opõe a sua representação da tragédia à representação tradicional (Nietzsche, 1992b, pp. 77 e 78).

Esse outro espectador, que também não conseguia entender as tragédias e, por isso, não as admirava, era Sócrates, o seu novo mentor – pois, como reza a lenda contada por seus contemporâneos⁴⁵, “Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetar”⁴⁶ (Nietzsche, 1992b, p. 13). Com a afinidade dessa aliança, Eurípides abandonou a composição tradicional do dionisiaco com o apolíneo, adotando o que Nietzsche caracterizou de “socratismo estético” – e, como poeta dramático, combateu, com as suas próprias obras, a representação das tragédias de Ésquilo e de Sófocles.

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo⁴⁷, que sua tendência antidionisiaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acerrar mais da essência do *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”, como sentença paralela à sentença socrática: “Só o sabedor é virtuoso”. Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral (Nietzsche, 1992b, p. 81).

Assim, com o propósito de tornar a tragédia inteligível, Eurípides substituiu os personagens da mitologia tradicional, seus deuses e heróis, por pessoas comuns, com características individuais, sociais, históricas, políticas, etc., semelhantes a todos que assistiam ao espetáculo: “Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco” (Nietzsche, 1992b, p. 73). Agora o personagem não é mais um arquétipo mítico, um espelho em que todos se refletiam no exemplo de sua grandeza; tornou-se um tipo comum, que retrata somente os dramas pessoais de sua vida cotidiana, com quem o público se identifica apenas com a realidade vulgar de suas semelhanças ou dessemelhanças individuais.

Antes de Eurípides havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O espectador via neles um passado ideal da helenidade, e com isso a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípides o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que

⁴⁵ Ver Laértios, 1988, p. 52.

⁴⁶ “A tradição biográfica nos fala de uma relação de discípulo entre Eurípides e alguns dos principais sofistas, como Protágoras e Pródico, referindo-se, além disso, ao filósofo Anaxágoras, amigo de Péricles, e a Arquelaus” (Lesky, 2001, p. 191) Estes dados biográficos revelam o meio intelectual no qual Eurípides estava inserido e, conseqüentemente, por ele influenciado.

⁴⁷ “E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou” (Nietzsche, 1992b, p. 72).

outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar (Nietzsche, 2019, p. 72)

Agora as pessoas podiam entender o que era encenado, pois o drama se circunscreve às situações familiares, a narrativa de fatos corriqueiros do cotidiano passíveis de serem vividos por todos. Aquilo que outrora era incomensurável, de *uma profundidade enigmática*, passou a ser concebido pelo arbítrio dos desejos, conhecido pelo silogismo das antinomias e determinado pela dialética do pensamento⁴⁸ – assim, ao se tornar inteligível, acabou-se o encantamento dionisíaco e a tragédia morreu.

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca (Nietzsche, 1992b, p. 90)

O otimismo teórico da dialética visa, *pele fio condutor da causalidade*, não só conhecer o fundamento da realidade, *mas inclusive corrigi-lo*. Nietzsche considerou ser tal otimismo uma *petulância* gerada pela *sublime ilusão metafísica* de a ciência conceber a vida como um erro que ela pode (e deve) corrigir⁴⁹. Opondo-se ao antigo pessimismo trágico da arte, Sócrates inaugurou o otimismo teórico da ciência⁵⁰, inoculando no pensamento a sua desmedida, que logo se alastrou por todo Ocidente: a cobiça soteriológica da ciência, através do pensamento dialético, resolver a contradição primordial e, assim, curar a humanidade da dor...

Adepto à dialética otimista do socratismo estético, movido pelo afã de, com o conhecimento inteligível, esclarecer o enigmático da tragédia, Eurípedes também introduziu em suas peças um prólogo, no qual era previamente apresentada toda a trama do enredo, a fim de já deixar, desde o início, os espectadores cientes do que iriam ver. Desse modo, com o desenrolar do drama, o público reconhecia na cena o que já conheceu no prólogo, a peça era uma encenação do que antes já foi contado, a sua reapresentação teatral. E como os seus temas passaram a

⁴⁸ “Assim como a obra de Eurípedes tem suas raízes no âmbito da sofística, pleno da problemática das antinomias, é também ela marcada por profundas contradições. A de mais graves consequências é: a firme crença nas figuras dos deuses da tradição desapareceu e a autonomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção de homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito” (Lesky, 2001, p. 193).

⁴⁹ Cf. Nietzsche, 1992b, p. 93.

⁵⁰ “Em face do pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na scrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo”; “Quero falar apenas da oposição mais ilustre à consideração trágica do mundo, e com isso me refiro à ciência, otimista em sua essência mais profunda, com o seu progenitor Sócrates à testa”; “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”; “Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica e a consideração trágica do mundo*” (Nietzsche, 1992b, pp. 94 e 97, 74, 104).

ser as mazelas da vida cotidiana, também familiares a todos, as pessoas não eram mais tomadas pelo horror da compaixão com a dor do personagem, “é impossível sua completa imersão no sofrimento e nos atos dos heróis principais, é impossível a compaixão trágica.”

No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripídiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações⁵¹. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova (Nietzsche, 2019, p. 79; 1992b, p 74).

Alicerçadas no princípio do socratismo estético, as transformações promovidas por Eurípedes condenaram a tragédia antiga ao seu fim, inaugurando a nova comédia, precursora do drama moderno. Ao contrário do pessimismo trágico que, ao transformar o sofrimento em arte, descobre ser a contradição e a dor primordiais os fundamentos que fazem a vida ser *indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria*, o otimismo teórico, interpretando essa contradição e dor como erros, julga haver na vida um equívoco que pode ser corrigido com a verdade – que deve ser solucionado pela *lógica do pensamento inteligível* e, assim, *nos tornar como que senhores e possuidores da natureza*⁵². Graças ao *triumfo da esperteza e da astúcia* de Sócrates e de Eurípides, a tragédia se transformou na nova comédia, e os impulsos da natureza, tanto o apolíneo e o dionisíaco, quanto a sua composição no trágico, foram solapados pela consideração teórica do conhecimento dialético.

Nisso é muito significativo que este processo chegue ao seu termo na *comédia*, enquanto começou, todavia, na *tragédia*. A *tragédia*, surgida da profunda fonte da compaixão, é por essência *pessimista*. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato. O herói da *tragédia* não se põe à prova na luta contra o destino, como presume a estética moderna, tampouco sofre o que merece. Antes cego e com a cabeça coberta, precipita-se em sua desgraça: e seu gesto sem consolo mas nobre, com o qual ele se posta diante deste mundo de terror há pouco conhecido, espicaça como um agulhão a nossa alma. A dialética, por outro lado, é, no fundo de sua essência, *otimista*: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos. A dialética alcança continuamente seu fim; cada conclusão é uma festa jubilante, claridade e consciência são o ar em que, somente, ela pode respirar. Quando este elemento penetra na *tragédia*, então surge um dualismo, como entre noite e dia, música e

⁵¹ “Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo” (Nietzsche, 1992b, p. 74).

⁵² Cf. Descartes.

matemática. O herói que tem que defender as suas ações através de prós e contras racionais, corre o risco de perder a nossa compaixão: pois a infelicidade que, não obstante, depois o acomete, prova então apenas que ele enganou-se em alguma parte no cálculo. Infelicidade produzida por uma falha de cálculo já é, porém, antes um motivo de comédia. Quando o prazer na dialética havia decomposto a tragédia, surgiu a nova comédia com seu constante triunfo da esperteza e da astúcia (Nietzsche, 2019, p. 89).

Referências bibliográficas

- CORNFORD, Francis MacDonald. *Principium sapientiae*: as origens do pensamento filosófico grego. Tradução de Maria Manuela Rocheta Santos. Prefácio de W. K. C. Guthrie. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Tomo I, volume 2: Dos vedas a Dioniso. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- ÉSQUILO. Eumênides. Em: *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. 6ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- EURÍPEDES. *As Bacas*. O mito de Dioniso. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- HERÁCLITO. Fragmentos. Em: ANAXIMANDRO. *Os Pensadores originários*: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Introdução Emmanuel Carneiro Leão; Tradução Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- HOMERO. Hino a Dioniso. Tradução de Jaa Torrano. *e-hum*. Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 122-126, jan./jul. 2015. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/dchla/article/view/38578/32629>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- HOMERO. *Hino a Apolo Délio*. Tradução de Ordep José Trindade Serra. [s. l.]: Ordep Serra, [s.d.]. Disponível em: <https://ordep Serra.wordpress.com/estudos/artigos/hino-a-apolodelio-traducao-inedita/>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1988.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe [eKGWB]*. Organização de Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2009. Disponível em: www.nietzschsource.org/eKGWB. Acesso em: 14 abr. 2026.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que se é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le service divin des grecs*. Tradução de Emmanuel Cattin. Paris: Éditions de l'Herne, 1992a.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Wille zur Macht*. Herausgegeben von Peter Gast. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992c.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2019.

OTTO, Walter. *Dioniso*. Tradução de Cristina Garcia Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

SÓFOCLES. Édipo em Colono. Em: SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SOUZA, Eudoro de. *A tragédia grega: origens*. Textos traduzidos e comentados / Eudoro de Sousa; Marcus Mota; Luís Lóia (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.

Fernando Mendes Pessoa

Fez graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989), mestrado em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), doutorado em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e quatro estágios de pós-doutorado em Filosofia (2008, 2015, 2020, 2025). Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Participa do Grupo de Pesquisa do CNPq “Pensamento e Linguagem”, com pesquisas em Heidegger e Nietzsche, principalmente nos temas: linguagem, verdade, liberdade, arte, poesia e literatura.

Os textos deste artigo foram revisados por terceiros e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação